

Сергей Васильевич ЗИНИН — кандидат филологических наук, историк литературы и науки Китая, переводчик. Настоящая монография — результат многолетних исследований автора в области традиционной китайской культуры.

«Эта книга выросла из исследований одного из древнейших жанров китайской поэзии — ЯО. Первые ЯО надежно датируются VII в. до н.э., последние — XX в. Жанр жив и сейчас, потому что представляет собой не столько литературное, сколько культурное явление, имманентное китайской традиции. Почему? Этот вопрос стал центральным для автора.

Корни жанра уходят в глубину религиозных представлений традиционной китайской культуры, и одновременно тесно связаны с конфуцианской теорией легитимации власти. Жанр ЯО — одна из составляющих «культуры знамений» — совокупности представлений и практик интерпретации необычных природных и социальных явлений. Конфуцианцы утверждали, что высшее божество — «Небо» — наделено сознанием, и оно направляет ход истории, сообщая свою волю в форме знамений, в том числе, поэтических знамений, порождаемых «сердцем народа». Такими знамениями были и ЯО.

Собирая и интерпретируя ЯО, конфуцианцы стали первыми в мире фольклористами. Благодаря им нам стали известны древнейшие образцы устного творчества. Записи о ЯО повлияли на развитие исторической и сюжетной прозы в традиционном Китае. В результате синтеза народной религии и политического мистицизма ЯО стали (и остаются) оружием политической борьбы.»

С. В. ЗИНИН ПРОТЕСТ И ПРОРОЧЕСТВО В ТРАДИЦИОННОМ КИТАЕ

С. В. ЗИНИН

ПРОТЕСТ И ПРОРОЧЕСТВО В ТРАДИЦИОННОМ КИТАЕ

謠言

Российская Академия Наук
Институт Востоковедения

Российский Государственный Гуманитарный Университет
Институт Восточных Культур

С.В. ЗИНИН

ПРОТЕСТ И ПРОРОЧЕСТВО В ТРАДИЦИОННОМ КИТАЕ:

**ЖАНР ЯО
С ДРЕВНОСТИ
ДО XVII ВЕКА Н.Э.**

**МОСКВА
ИВ РАН
1997**

ББК 82.3 (0)

Зин 63

Ответственный редактор
В.Т.Сухоруков

Рецензенты:
А.И.Кобзев
И.С.Смирнов

Зинин С.В. Протест и пророчество в традиционном Китае: жанр *яо* с древности до XVII в. н.э. — М., Институт Востоковедения РАН, 1997. — 228 с.

ISBN 5-89282-028-9

Монография посвящена проблеме возникновения и развития жанра *яо* — небольших афористических песенок, выражающих народный протест и содержащих различные пророчества. Подробно исследован культурный контекст, в котором возникают *яо*, в особенности, представления о народе в традиционном Китае и конфуцианская концепция легитимации власти, способствовавшая возникновению «конфуцианской фольклористики», а также тесно связанная с нею «культура знамений» (способы наблюдения, фиксирования и интерпретации знамений в Китае). Подробно рассматриваются стилистические особенности жанра, в том числе метрика.

ISBN 5-89282-028-9

ББК 82.3 (0)
© С.В.Зинин, 1997

ПАМЯТИ КАТИ ГУЛЬКО

«А я-то, а я-то!» — воскликнула фрекен Снорк.
«А ты будешь Голос Народа», — сказал ее брат.

Тове Янссон. *Шляпа волшебника.*

О, как смеялись вы над нами,
Как ненавидели вы нас,
Когда невучими стихами
Мы грозно обличали вас!

Александр Блок. *Возмездие.*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Сказано в Писании: «составлять много книг — конца не будет, и много читать — утомительно для тела» (*Экклесиаст*, 12,12). «Большая книга — большое зло», вторил ему Шопенгауэр. Может быть, эта книга о маленьких песенках покажется читателю большой. Дело в том, что она вобрала в себя несколько книг, которые мог бы написать автор, но Промысел Б-жий судил иначе, и время читателя сэкономлено.

Владимир Соловьев как-то заметил, что исток одной из его книг — в «камне истины». На это автор не претендует, исток этой книги — в китайских текстах. Но пробиться к их содержанию было не проще, чем Соловьеву иссечь из камня живительную влагу. Сделать это в одиночку — просто невозможно. Автор мог бы, вслед за Блоком, сказать, что его рука разила «в руке народа», и выражает признательность всем, кто помогал ему на этом пути (чтобы не сказать — *дао*).

Это, прежде всего, *Т.П. Григорьева*, собственно, побудившая его вступить на этот путь и сыгравшая ключевую роль на его основных поворотах. Возможно, эта книга и дошла до читателя потому только, что автору хотелось оправдать ее надежды. Она познакомила автора с одним из тогдашних ее «идеологических противников» — *А.И. Кобзевым*, личность и работы которого оказали большое влияние.

Пробиться к сердцевине китайского текста невозможно без языка, и не менее, чем коллеги, важны учителя (которые, тем самым, больше, чем коллеги). Автор признателен своему первому учителю современного китайского языка, *Цзо Чжэньгуаню* (*Виктору Цзо*), нашедшему время для занятий, а в мир *вэньяня* и традиционной китайской культуры его ввел *А.М. Карапетянц* (которого автор считает своим Учителем).

Пробиться к читателю еще сложнее, чем к смыслу текста. Процесс институализации и работы над предшествовавшей книге диссертацией был сложен, но его облегчало доброжелательное участие старших коллег: *В.Т. Сухорукова*, *О.Е. Непомнина*, *Л.С. Черкасского*, *К.И. Голыгиной*, *Л.М. Ермаковой*, *В.С. Аджимамудовой* и всех сотрудников Сектора ли-

тератур Дальнего Востока, а также Отдела литератур народов Азии Института Востоковедения РАН (в частности, вспоминаются семинары молодых ученых, проводимые *С.В. Прожогиной*). Большой вклад в судьбу работы сделал научный руководитель автора, *И.С. Лисевич*. Ценными были замечания и помощь *Б.Л. Рифтина* и *Н.И. Никулина*. Вряд ли работа появилась бы в свет без усилий *Ю.В. Чудодеева*.

Автор выражает признательность за дружескую, научную поддержку и критику московским и петербургским коллегам: *Г.А. Ткаченко*, *И.С. Смирнову*, *С.А. Старостину*, *В.В. Лихтман*, *М.В. Кравцовой*, *Е.А. Торчинову*, *Н.В. Ивочкиной*, *Д.Л. Спиваку*. Автор хотел бы также выразить признательность тем не-китаистам, долгое общение с которыми сыграло большую роль в его жизни: *Е.В. Оздобкиной*, *А.В. Гордону*, *Ю.А. Кимелеву*, *В.В. Сербиненко*, а также *С.И. Зининой*.

ВВЕДЕНИЕ

Возникшее в 1918 г. в Пекинском университете движение китайских фольклористов, тесно связанное с «Движением 4 мая», по мнению Хун Чжандая, радикально изменило «не только основные представления китайских интеллектуалов о литературе, но, что более важно, о простонародье» (Hung Chang-tai, 1985, с. XI). Впервые было проведено различие между «народной литературой» (*миньцзянь вэньсюэ*) и «аристократической литературой» (*гуйцзу вэньсюэ*). Фольклористы обвинили аристократию (прежде всего конфуцианцев) в пренебрежении к народной литературе, и, следовательно, в торможении социального прогресса в Китае. Конфуцианство было объявлено причиной кризиса, охватившего Китай. Для выхода из него следовало обратиться к новым ценностям, заимствованным у простого народа — в том числе, из фольклора (Hung Chang-tai, 1985, с. XI-XII). Таким образом, с самого начала движения фольклор политизировался, как бы ни отмежевывались от политики сами фольклористы (Huang Chang-tai, 1985, с. 79).

Тезис о радикальном идеологическом разрыве китайских фольклористов с конфуцианской традицией, как и тезис об игнорировании конфуцианцами народного творчества, представляются сомнительными. Мы проанализируем в этой связи роль категории «народ» (*минь*) в китайской традиции (особенно в ее формативный период). Это одна из центральных категорий конфуцианского идеологического дискурса, частично обусловившая политический успех конфуцианства. В этом отношении конфуцианство комплементарно остальным идеологическим направлениям — прежде всего, моизму и даосизму, и отчасти легизму. О комплементарности можно говорить потому, что эти последние разделяли с конфуцианством основные «общекитайские» ценности, интерпретируя их по-своему. Это относится и к категории *минь*.

Представления о народе формировались в конфуцианстве в рамках организмической философской парадигмы. Поэтому естественно, что народ воспринимался как организм, как своего рода сверхлич-

ность, со всеми соответствующими органами, в том числе органом сознания. В Китае эта роль традиционно отводилась «сердцу» (*синь*). Там сложилось представление о «сердце народа» (*минь синь*), которое могло выражать себя через «уста народа» (*минь коу*). В силу особенностей конфуцианской теории легитимации власти, «сердце народа» было тесно связано с дарующим власть «сердцем Неба» (*тянь синь*). Выражаемый через «уста народа» аналог общественного мнения чрезвычайно интересовал конфуцианцев, которые сформировали собственную концепцию фольклора, и организовали его сбор. В конфуцианстве сформировалась своеобразная концепция «наблюдения за народными нравами» (*гуань фэн су*). Оно велось в основном чиновниками-конфуцианцами, записывавшими фольклор (и часто его фальсифицировавшими). Сложилось нечто вроде «конфуцианской фольклористики».

Этим объясняется, в частности, высокая ценность в китайской — преимущественно конфуцианской — традиции такого текста, как «Ши цзин». «Ши цзин» всегда атрибутировался как фольклорный памятник (тезис далеко не бесспорный), что не мешало его вхождению в литературную традицию. И если уж говорить о ней применительно к традиционной китайской литературе (фольклористы начала XX века называли бы ее «аристократической литературой») то легко видеть, что немалое место в ней занимают либо фольклорные тексты, либо жанры, имеющие (предположительно) фольклорное происхождение. Достаточно вспомнить песни *юэ фу*, баллады *цзю*, новеллы *чжи гуай*.

Среди поджанров *юэ фу* один привлекал еще недостаточное внимание сивологов. Это «афористические песни» *яо*, как определил его основной советский исследователь этого жанра Игорь С. Лисевич (Лисевич, 1969б). Он представляет уникальное явление в системе китайской литературы: с одной стороны, это один из древнейших жанров китайской (и мировой) литературы [1], с другой — один из живых жанров фольклора (хотя и претерпевший значительные изменения по сравнению с исследуемыми нами древнейшими и средневековыми текстами). Вряд ли в мировой литературе есть другой живой жанр, о котором сохранились достаточно надежные непрерывные письменные свидетельства на протяжении более чем двух с половиной тысячелетий. Именно поэтому его изучение представляет такой интерес — ведь, как отмечает Мелетинский, «один из важнейших аспектов теории фольклора — вопрос происхождения древнейших жанровых форм поэзии и самого словесного искусства» (Мелетинский, 1960, с.81).

При этом *яо* можно определить как маргинальный жанр, находящийся на стыке фольклора и литературы. Это позволяло ему выступать в качестве жанра-посредника между фольклором и литературой [2]. Именно маргинальность ранних *яо* обусловила недостаток внимания к ним китайских фольклористов в XX веке. Ориентируясь на западную методологию, они уделяли много внимания современным песням *гэ яо*, практически оставив вне поля зрения древние образцы фольклора. Сам выбор термина *яо* для обозначения основного объекта исследования потребовал дифференциации значений. Это породило довольно бурную терминологическую дискуссию (в особенности, по поводу *тун яо*), в которой приняли участие Гу Цзеган, Чжоу Цзюжэнь, Цянь Гужун и другие (см. Тянь Дасян, 1959), не приведшую к определенному результату: не был проведен серьезный анализ сохранившихся текстов, а жанровые определения не усовершенствовались по сравнению с XIX в. Основоложник исследования «простонародной литературы» древности и средневековья, Чжэн Чжэньдо (см. Чжэн Чжэньдо, 1957; Чжэн Чжэньдо, 1982), дал лишь краткую информацию и разбор вариантов отдельных песен *яо*.

В пятидесятые годы в КНР пробуждается интерес к исследованиям древнего фольклора. Однако, как отмечает Лисевич, специально исследовавший проблему, кроме сборника статей Тянь Ина (см. Тянь Ин, 1957), выделившего древние *яо* в особую жанровую категорию (отметив проблематичность фольклорности) и проследившего историю формирования корпуса текстов жанра (выделив в нем разновидности *тун яо* и *минь яо*), в этот период не появляется специальных работ, посвященных *тун яо* или *яо*. Кроме того, древние *яо* описываются в соответствующих разделах многочисленных историй китайской литературы, вышедших в тот период (см., например, Чжунго вэньсюэ, 1957; Чжунго вэньсюэ, 1959, а также Чжунго вэньсюэ, 1981). Однако в большинстве случаев ценность этих работ не превышает ценности более ранней работы Чжэн Чжэньдо [3]. В целом, вплоть до восьмидесятых годов, китайские исследователи не достигли в исследовании древних *яо* к существенного прогресса по сравнению с традиционными китайскими филологами XIX века.

Только в 1988 году появляется первая монография, посвященная *тун яо*, принадлежащая Лэй Цюньмину (в соавторстве с женой, Ван Лунди). (См. Лэй Цюньмин, 1988), образно охарактеризовавшему состояние проблемы как «холодные врата». Но постепенно оно становится «горячими вратами» — в 1990 году появляется вторая моногра-

фия по *тун яо* принадлежащая Гао Дяньши (см. Гао Дяньши, 1990) [4]. Обе монографии построены одинаково: после небольшого теоретического введения следуют тексты с переводом на современный язык и комментарием, занимающие основной объем книг [5]. Фактически эти работы являются источниками. В теоретическом отношении работы характеризуются взвешенным (в отличие от пятидесятых годов) и объективным подходом к проблеме, однако мало добавляют к известному ранее. В целом, исследование *тун яо* и *минь яо* в КНР лишь начинается.

В западной синологии *яо* долгое время не дифференцировали от *юэ фу*, однако и в работах, посвященных этому жанру, *яо* обходились вниманием. Интерес к *яо* возникает лишь в восьмидесятые годы (практически одновременно с КНР). Появляются статьи Эдварда Шонесси (E. Shaughnessy, 1983) и Дж. Ригела (J. Riegel, 1983), обусловленные ростом интереса к некоторым аспектам китайской религии (в частности, профетической литературе). Поэтому Шонесси и Ригел анализируют в первую очередь магико-религиозные функции *яо*, а не жанровый аспект.

В этом отношении выгодно отличается советская синология, в которой большая работа по анализу древней китайской народной поэзии, в том числе *яо*, была проведена Лисевичем. В своей монографии (см. Лисевич, 1969б), посвященной *юэ фу*, он впервые дал серьезный анализ *яо* как литературного жанра (хотя немало внимания уделяется и религиозному контексту). Лисевич впервые вводит и обосновывает понятие «афористической песни». В то же время, монография посвящена в основном *юэ фу* и ограничена ханьским периодом.

Поэтому целью нашей работы является целостное описание генезиса и эволюции песен *яо* вплоть до периода «второй мутации» — XVII в. Мы стремились показать, как возник, становился и изменялся целый жанр китайской поэзии на протяжении почти двух тысячелетий. Кроме того, мы стремились рассмотреть *яо* в контексте того, что Владимир И. Брагинский называет «китайско-дальневосточной зональной литературной общностью» (Брагинский, 1992, с. 25).

Одна из причин неудач ранних исследований жанра *яо* кроется в игнорировании культурного контекста его генезиса, в попытках его интерпретации как обычного фольклорного жанра, в отказе от анализа традиционных жанровых дефиниций, вообще «внелитературных критериев» жанрового анализа. Выше мы частично обрисовали тот круг понятий (связанных с конфуцианскими концепциями народа и

легитимации власти) в котором происходил генезис жанра, и которые связаны с восприятием *яо* как политических знамений, подлежащих письменной фиксации.

В эпоху возникновения литературной рефлексии (V-VI вв.), создания (довольно немногочисленных) поэтик, жанру *яо* не повезло: он не стал объектом развернутого теоретического дискурса. Одна из причин этого — анонимность песен *яо*, другая — отсутствие того, что можно было бы назвать каноном, продуцирующей матрицей жанра [6]. *Яо* с самого начала становятся маргинальным, периферийным жанром литературы [7]. В то же время жанр продолжает развиваться — к пророчествам все в большем количестве добавляются инвективы и панегирики. Начинают появляться сборники *юэ фу*, куда входят *яо*, а затем и отдельные сборники *яо*. Именно в ходе формирования таких сборников (антологий) происходит медленное развитие жанровой категории. Наиболее авторитетным (хотя и неполным) корпусом текстов древних *яо* до сих пор считается антология цинского ученого-историка Ду Вэньланя «Гу яо янь» (см. Ду Вэньлань, 1958), легшая в основание нашего исследования. Однако к этому времени (уже в конце минского периода) представления о жанре меняются в результате возникновения первой китайской (автохтонной) фольклористики: начинается сбор подлинного фольклора.

В наше представление о целостном анализе жанра входят и анализ содержания текстов *яо* [8], и анализ стилистики (в том числе, ритмики). Несводимость содержания *яо* к достаточно ограниченному набору тем (следствие культурного характера жанра) не позволяет дать законченное стройное описание содержательной стороны жанра. Отсутствие единого мнения о характере китайского стихосложения (в особенности когда речь идет о неурегулированном стихе), а также методов его описания, заставили разработать некоторые предварительные методики описания метрики *яо* (не только отдельных стихотворений, но и целых групп), позволяющие на статистической основе сделать некоторые выводы о ее эволюции. Кроме того, эти методы позволяют судить о жанровых границах текстов.

ГЛАВА 1

РОЖДЕНИЕ ФОЛЬКЛОРА ИЗ ДУХА КОНФУЦИАНСТВА

Иероглиф *минь* впервые встречается в надписях на бронзовых сосудах в первой половине I тыс. до н.э. [1] (Чжунго вэньсюэ, 1957, с.50) и вскоре становится одним из наиболее употребительных в идеологическом дискурсе. Анализируя «Шу цзин» и «Ши цзин», Артемий М. Карапетьянц (Карапетьянц, 1974) утверждает, что в этих текстах существует четкое противопоставление «сознательных людей *жэнь*» «несознательным людям *минь*». Это признак возникновения культурной оппозиции элита/народ [2], лишь в XX веке «исчезающей» — и одновременно скрыто присутствующей — в новом обозначении народа *жэнь-минь*. Развернутой формой оппозиции может быть триада «правитель/элита/народ» [3], классическое определение которой дал Хань Юй в «Юань дао»: «Правитель [*цзюнь*] тот кто повелевает. Подданные [элита *чэнь*] — те, кто осуществляет повеление и доводят его до народа. Народ [*минь*] — те, кто производит ремесленные изделия, торгует товарами, выращивает просо и рис, коноплю и шелк, дабы услужить верхам» (цит. по Чжунго вэньсюэ, 1987, т.2, с.177).

Хань Юй назвал категорию *дао* «пустой», так как она меняет содержание в зависимости от ситуации. То же верно в отношении категории *минь*, и вообще в отношении категории «народ» в любой культуре. Соответственно изменяются и связанные с этой категорией понятия — например, «фольклор». Этот термин создан в 1846 г. Уильямом Дж. Томсом, уже в конце развития романтической концепции фольклора, прежде всего Гердером и братьями Гримм. «Народ» тогда представляли крестьяне, составлявшие большую часть населения. В таком виде он был заимствован и в Китае, где «простонародье» *тин-минь* отождествлялось с крестьянами *нунминь* [4].

Неразработанность конкретно-исторического подхода к категории «народ» в советской фольклористике (см. выступление В.Е. Гусева (Рус-

ский фольклор, 1959, с.407)) вызвала немало затруднений при жанровой атрибуции городского анонимного творчества. Аналогичная парадоксальная ситуация сложилась и в традиционном Китае: хотя большинство источников *яо* (как будет показано ниже) указывает на их городское (столичное) происхождение, теоретики укрепились в определении *эо* как песен, сочиненных на «деревенских улочках» [*ли сянь*] [5]. Это хорошо соответствует традиционному романтическому представлению о фольклоре, однако плохо сочетается с данными источников.

Представление о «народе» возникает в процессе формирования (интеллектуальной) элиты и может быть определено в целом как «не-элита». Конкретное же содержание этого идеологического конструкта зависит от того, кто является элитой. Хотя этому понятию всегда подлежит конкретный исторический субстрат (например, крестьяне), в каждом случае ему могут приписываться совершенно различные свойства. Оно является «политическим» в рамках концепции Карла Шмитта: такие понятия «имеют полемический смысл; они предполагают конкретную противоположность, привязаны к конкретной ситуации, последнее следствие которой есть (находящее выражение в войне или революции) разделение на группы «друг/враг», и они становятся призрачной абстракцией, если эта ситуация исчезает» (Шмитт К., 1992, с.42).

В любом случае, элита претендует на активную роль в этой оппозиции. Народу же (мы имеем в виду идеологический конструкт, объект манипуляций элиты) либо отказывают в активности, наделяя его отрицательными свойствами, либо берут на себя его функции (в предельном, «демократическом», варианте, даже отождествляя себя с «народом»). Рассмотрим, как решалась эта проблема в Китае различными идеологическими направлениями.

В конфуцианстве с самого начала народ представлялся одним из устоев не только государства, но и космоса. Достаточно процитировать важнейший канон «Шу цзин»: «Народ [*минь*] — [единственная] основа государства, если эта основа крепка, государство спокойно» (Шан шу, 1936, гл. У цзы чжи гэ) или «Среди почитающих народ [*минь*] ванов, не было таких, кто не стал бы Сыном Неба» (Шан шу, 1936, гл. Гао цзун жун жи). Апогея это представление достигает (правда, не у Конфуция [6], а) у Мэн-цзы: «[среди трех основных ценностей государства] народ [*минь*] самое драгоценное, алтари следуют за ним, а правитель — наименее ценное» (Мэн-цзы, 1956, гл. Цзинь синь ся).

Точку зрения Мэн-цзы можно считать эпатажной (реальная иерархия ценностей была обратной). Однако же у находящегося на другом

конце «конфуцианского спектра» Сюнь-цзы мы встречаем требования равного отношения к элите и народу: «[необходимо] любить народ [*ай минь*] и приводить его в спокойствие, хорошо относиться к служилым и прославлять [достойных]. Если [хотя бы] один из этих принципов отсутствует, то [государство] погибает» (Сюнь-цзы: Цян го). Это место стало *locus classicus* для позднейшего термина «народолюбие» [*ай минь*].

С этой точкой зрения контрастируют даосская, моистская и легистская позиции. Так, Лао-цзы в «Дао дэ цзине», полемизируя с конфуцианской концепцией гуманности [*жэнь*], презрительно пишет: «Совершенномудрый не гуманен, и рассматривает народ [*бай син*] как соломенную собаку» [7], выбрасываемую за ненадобностью после жертвоприношения (Дао дэ цзин, 1956, чжан 5, с.2). Ведь народ упрям, и не желает следовать Дао: «Великое Дао прямо, народ же [*минь*] предпочитает кривые тропки» (Дао дэ цзин, 1956, чжан 53). Вопреки Конфуцию, предлагавшему обучать народ после его насыщения, Лао-цзы считал, что невежественным народом управлять легче: правители древности «не просвещали народ, а оглуляли его» (Дао дэ цзин, 1956, чжан 65, с.40). Чжуан-цзы также полагает, что «любовь к народу — начало вреда для него» (Чжуан-цзы, 1956, с.154). Легисты призывали государя «ослаблять народ», и Сюнь-цзы, вопреки концепции Мэн-цзы, называет правителя корнем, а народ листьями. И позднее, в «Тай пин цзине», как указывает Станислав Ф. Лейкин, «корнем» государства объявляется именно правитель, а народ — «листьями» (см. Лейкин С.Ф., 1990). Аналогичное отношение характерно для легистов и моистов (несмотря на проповедь последними «равной любви») [8].

Но все эти учения нельзя назвать в этом смысле противоположными по отношению к конфуцианству. Скорее, следует говорить о комплементарности, так как все идеологи (пусть неявно, но) разделяли тезис о важности народа в системе ценностей. Это чувствуется, например, в призыве Лао-цзы к популистской демагогии: «желающий возвыситься над народом [*минь*], на словах непременно ставит себя ниже его» (Дао дэ цзин, 1956, чжан 66, с.40). Такой призыв невозможен для человека, действительно считающего народ «ничем» [9]. Не случайно именно даосы разрабатывают концепцию космической триады небо/земля/человек, третьим членом которой может стать народ (позднее заимствованной конфуцианцами, которые уделяли меньше внимания натурфилософии).

Как подчеркивает М. Льюис, легисты полагали, что управление государством зависит от активной поддержки правителя всем населением (см. Lewis M., 1990, с.93). Производя понятие «закона» *фа* из *дао*, они призывали обогащать народ, а не казну, полемически переосмысливая концепцию любви к народу: «закон и есть любовь к народу» («Гуань-цзы», пер. А.И.Кобзева). В военном учении, как показал К. Смит, народ также рассматривался как единое целое (см. Smith K., 1990, с.51-52). По мнению Сяо Гунчжуаня, антиконфуцианский призыв Хань Фэйцзы был направлен на пользу народа, ведь «потому, что чиновники отлично понимали, что народу известно, в чем состоит смысл законов *фа* и распоряжений они не осмеливались обращаться с народом иначе, чем это предписывает закон *фа*» (см. Hsiao Kung-chuan, с.399). Причем у Шан Яна эта точка зрения выражена гораздо более ярко, чем у Хань Фэйцзы.

Хотя позднее легистские концепции управления государством были заимствованы первыми ханьскими императорами, в целом легистские, моистские и даосские идеалы государства оказались бесперспективными (в немалой степени вследствие отношения к народу) и были отброшены (см. Sangren c., 1987). Конфуцианство, как носитель позитивных идей, объединяющих все общество, захватило господствующие идеологические позиции. Конфуцианские представления о народе стали доминирующими.

Идея главенства народа не стала для конфуцианцев (как и для любой другой элиты) «руководством к действию», однако не была и пустой формой социальной демагогии. Если переосмыслить политическую структуру китайского общества в рамках предлагаемой Г. Хэ-милтоном концепции «статусной иерархии, соответствующей конфуцианской классификации структуры политического сообщества в позднимперский период», то окажется, что «в символическом центре политической организации Китая находится скорее не правитель, а народ» (Hamilton G.G., 1989, с.155). Конфуцианской элите достаточно было отрицать (в рамках концепции «недеяния» *уэй*) право на активность у народа (кстати, и у императора), резервируя его за собой [10].

Выше говорилось о том, что в организмической парадигме конфуцианской мысли народ воспринимался как цельный организм, сверхличность [11]. Это позволяет использовать по отношению к конфуцианскому представлению о народе метафору «тело народа». В китайской культуре эта метафора была не единственной. В даосизме, например, несмотря на организмический характер даосской философии,

использовалась другая метафора — метафора «массы» (людской массы). Дж. Селлман полагает, что одно из основных различий между конфуцианцами, с одной стороны, и даосами и легистами, с другой, заключается в том, что последние рассматривали народ как безликую массу (Sellman J.D., 1987), что можно подтвердить соответствующими цитатами из классических текстов. Заметим, что обе метафоры свойственны практически любому (в том числе западному — от Густава Лебона до Карла Ясперса) идеологическому дискурсу [12].

Конфуцианский «популизм» тесно связан с концепцией легитимации власти при помощи «небесного повеления» *тянь мин* (или, согласно устоявшейся русской кальке с английского, «небесного мандата» [13]). Трон Поднебесной принадлежит не ближайшему потомку императора (правителя), а наиболее достойному в Поднебесной, независимо от его социального статуса. Конфуцианство создало и активно эксплуатировало образцовые идеологические парадигмы в форме легенды об отречении легендарных императоров Яо и Шуня в пользу Шуня и Юя соответственно. Основание Юем династии Ся (XXI-XVI вв. до н.э.) рассматривалось ими как отпадение от идеала и конец утопии.

Тем не менее меритократическая форма легитимации сохранялась наряду с династийной (например, в форме рудиментарного испытания наследника), и на полную мощь работала в эпоху династийных кризисов. В таких случаях само Небо должно было выбрать достойного преемника.

Конфуцианство в религиозном отношении отличалось (например, от даосизма, буддизма и популярной религии) тем, что в нем, как показал Анри Масперо, функционировало представление о безличном, но наделенном сознанием Небе (см. напр. Масперо Н., 1981, с. 78). Одним из важнейших терминов для этого сознания было *тянь синь* (букв. «сердце Неба»). Мы встречаем его уже в «Шу цзине», где речь как раз идет о правителях, удостоившихся небесного благословения: «все [они] обладали одним достоинством [до] — смогли убогатить сердце Неба [*тянь синь*] и обрели светлое небесное повеление» (Шан шу: Сянь ю и дэ, 1936, с. 7). Итак, небесное повеление *тянь мин* даровалось «сердцем Неба» *тянь синь*. Это представление легло в основание конфуцианской историософии.

Но каковы были реальные механизмы проявления воли Неба? Конфуций сказал: «Небо разве говорит? [Но] четыре времени года сменяют друг друга [по его воле], а сто вещей возникают. [Но] Небо разве говорит?» (Лунь юй, 1940, с. 36). Таким образом, Небо не могло вы-

сказывать свои пожелания непосредственно, и следовало искать косвенных признаков его волеизъявления. Конфуцианство (с этой целью) адаптировало «культуру знамений» и разработало уникальную систему легитимации власти в соответствии с разного рода знаменами (подробнее об этом ниже).

Одной из форм легитимации — и важным элементом конфуцианской идеологии — было (развитие метафоры «тела народа» в) представление о «сердце народа» *минь синь* — своеобразном аналоге «общественного мнения». Тело народа обладает, естественно, и органом сознания, в китайской культуре всегда ассоциировавшимся с сердцем *синь*. Термин *минь синь* также, как и *тянь синь*, встречается уже в «Шу цзине». Так, Гао-яо пропагандирует «ублагодотворение сердца народа» (Шан шу: Да Юй мо, 1936, с. 2), в главе «Цай чжун чжи мин» сказано: «У божественного Неба нет близких [родственников], [оно] помогает только достойным. У сердца народа [*минь синь*] нет постоянства, оно следует только за милостивым» (Шан шу, 1936, с. 19).

Естественно предположить, что *тянь синь* и *минь синь* как-то связаны. Ниже будет подробнее объяснена эта связь, здесь достаточно констатировать, что через «сердце народа» Небо может высказать свое мнение о правлении императора, своего «сына» *тянь цзы*. Последний должен ублагодотворять «переменчивое» «сердце народа», поэтому в «Шу цзине» сказано: «желающий править, получает небесное вечное повеление при помощи людей низкого рода» (Шан шу: Чжао гао, 1936, с. 16), ведь «то, чего желает народ, Небо непременно последует этому» (ibidem), так как «чуткий слух и острое зрение Неба проистекают из чуткого слуха и острого зрения народа» (Шан шу: Гао-яо мо, 1936, с. 3) [14]. Виталий А. Рубин показал, полемизируя с западными концепциями восточного деспотизма, что в «Цзо чжуани» содержится немало конкретных примеров того, как народ участвовал в принятии политических решений (см. В. А. Рубин, 1993а, он же, 1993б).

Мэн-цзы в своей (ставшей нормативной) интерпретации прямо связывает это с конфуцианской концепцией «безмолвного Неба»: «В древности Яо представил Шуня Небу, и Небо приняло его. [Яо] выставил [Шуня] для обозрения народу, и народ принял его. Поэтому и сказано: «Небо не говорит»» (Мэн-цзы, 1956, с. 380). Кроме того, последний правитель династии Инь, тиран Чжоу-синь, утратил небесное повеление потому, что «утратил собственный народ. Тот, кто теряет собственный народ, теряет его сердце» (Мэн-цзы, 1956, с. 295) со все-

ми вытекающими последствиями. Таково значение понятия *минь синь* в конфуцианской теории легитимации.

О комплементарности даосизма и моизма в этом вопросе к конфуцианству свидетельствует и то, что они разделяли (возможно, просто в силу элитарной солидарности) шуцзиновское представление о «непостоянстве» сердца народа («сердце народа не имеет постоянства [у чан]») с конфуцианцами: поскольку оно непостоянно, то для поддержания социальной стабильности его надо постоянно «центрировать». В этом и полагала свою функцию элита [15].

Элита оказывалась по отношению к народу в амбивалентном положении (что хорошо видно в структуре триады правитель/элита/народ), между молотом и наковальней: с одной стороны, она должна была прислушиваться к «гласу народа», с другой, формировать («центрировать» *чжун*) его сознание. В связи с этим элита выработала концепцию «следования народу» *шунь минь*. Согласно этой концепции, элита как-бы совершала акт самоотрицания, отказываясь от миссии управления народом. В даосизме, правда, эта концепция принимала форму социальной демагогии: выше цитировалось макиавеллиевское предложение Лао-цзы тому, кто хочет возглавлять народ, поставить себя ниже его. Лао-цзы добавляет: «Совершенномудрый не обладает постоянным сердцем, свое сердце [он] полагает с сердцем народа» (Дао дэ цзин, 1956, чжан 49). Но высшее выражение эта концепция получила в «Шу цзин», в словах Пань-гэна о том, что элите следует «учиться у народа [*сяо юй минь*]» (Шан шу тун цзянь: Пань гэн) [16]. Более развернутую экспликацию она нашла в синтетических компендиумах циньского и начала ханьского периодов: «Люй ши чунь цю» (см. напр. Люй-ши, 1956, с.86, с.126), «Гуань-цзы» (см. «Гуань-цзы», 1956), «Хуай нань-цзы» (см. напр. Хуай нань-цзы, 1956, с.179, с.303, с.348) и других.

Мы полагаем, что перечисленные культурные метафоры являются универсальными — различаются лишь их конкретные реализации в различных культурах. Именно метафоры «тела народа» (народа как сверх-личности), «сердца народа» (или «народной души»), как органа коллективного сознания) сыграли большую роль в возникновении на Западе фольклористики. Ее формативный период приходится на эпоху романтизма, и с немецкими романтиками (Гердер, Геррес, Якоб и Вильгельм Гриммы) связана выработка основных представлений о фольклоре, которые функционируют (в рационализированной форме) до сих пор и разделяются даже теми, кто никогда не признается в

вере в существование «народной души» или «духа народа» (при том, что нет недостатка в тех, кто этого и не скрывает) [17].

Гриммы подробно обосновали концепцию коллективного народного творчества, культурно-метафорическим аналогом которой является представление о «гласе народа», который по крылатому латинскому выражению, является «гласом Божиим». Само представление, разумеется, гораздо древнее и синхронно — и типологически однородно — древнекитайским представлениям о *тянь синь* и *минь синь*: в гомеровской «Илиаде» говорится о вестнице Зевса — «народной молве» [18], и у Гесиода в «Трудах и днях» сказано: «никакая молва, звучащая из уст многих людей, не пропадает, она сама есть божество» (см. Словарь латинских слов, 1988, с.878, курсив наш).

Заметим, что это представление является универсальным для традиционных культур — за единственным (известным нам) исключением. Это исключение — древнееврейская традиция, как она отразилась в Танахе. В этой традиции также существует представление о народе, как «одном человеке» (Судей, 20, 8), о его душе, и даже о «сердце народа», вполне соответствующее древнекитайским (см. Иисус Навин, 7, 5; 14, 8; Исайя, 51, 7; Иеремия, 32, 38-39).

Однако в этом, древнееврейском, «сердце народа» не только не отражается «глас Божий», но само оно оказывается еще и «буйным», а сам народ — непослушным и дерким, постоянно перечасим избравшего его Богу. Например, в противоположность цитированному выше тексту из «Шу цзина», Иеремия увещевает от лица Бога: «Выслушай это, народ глупый и неразумный, у которого есть глаза, а не видят, есть уши, а не слышит» (Иеремия, 5, 21). Но оказалось, что «у народа сего сердце буйное и мятежное: они отступили и пошли, и не сказали в сердце своем: «убоимся Господа, Бога нашего ...»» (Иеремия, 5, 23-24). Более того, этот народ осмеливается считать правым себя, а Бога неправым (так что Иов — отнюдь не исключение), чем приводит в недоумение самого Господа: «Но вы говорите: «Неправ путь Господа!» Послушайте, дом Израилев! Мой ли путь неправ? Не ваши ли пути неправы?» (Иезекииль, 18, 25). В этих условиях правитель уже оказывался между молотом Бога (- элиты в лице священников) и наковальней народа: «И сказал Саул Самуилу: согрешил я, ибо преступил повеление Господа, и слово твое, но я боялся народа, и послушал голоса их» (1-я Царств, 16, 24).

Представим себе три модели, описывающие отношения между тремя компонентами: высшей реальностью, элитой и народом. В первой модели народ находится между высшей реальностью и элитой (выра-

жая волю первой и легитимируя власть последней), во второй модели элита находится между высшей реальностью и народом (управляя им). Эти модели можно назвать линейными. Третья модель скорее напоминает треугольник, так как каждый компонент противопоставляется остальным двум.

Каждой модели соответствует своя историософия. Линейные модели свойственны практически всем традиционным культурам, в том числе античности и Китаю. Исторический процесс в ней полностью определяется высшей реальностью. В третьей модели (древний Израиль), хотя высшая реальность влияет на исторический процесс, последний представляет собой результирующую диалога между всеми тремя «углами».

Причины образования двух типов моделей неясны. Можно, разумеется, связать их с двумя типами космогенеза: эманационным и креативным (см. напр. Hamilton G.G., 1989). В линейных моделях народ — эманация первоначала, он непосредственно связан с ним и может передавать его волю. В нелинейной модели человек (народ) плод творения из ничего, наделенный свободной волей. Поэтому он способен влиять на историю.

Современный Запад впитал (через христианство и античное наследие) все модели, и в этом отношении универсален (при формальном господстве третьей модели). Он обращается то к линейной, то к нелинейной модели. Линейная модель связана с концепцией «глас народа — глас Божий». В секуляризированной форме эта формула редуцируется к «гласу народному», выражающему некую «народную мудрость», перед которой ничто все уместования элиты, которая должна постоянно приращиваться от своих «истоков» [19]

В действительности, требование «прислушиваться» к «народу», «голосу народа» или «народной душе» означает возможность не прислушиваться ни к кому конкретно и является одним из приемов идеологической манипуляции: выдвигаемые от лица «народа» требования на практике представляют собой интересы группы, обращающейся к этому идеологическому конструкту. Не случайно в «Гуань-цзы» (глава «Цзинь чэн шан») подмечено: «что касается народа, то прислушиваться к нему по отдельности — это глупость [юй], а если прислушиваться в целом [хэ] — то это совершенная мудрость» («Гуань-цзы», 1956).

Такого рода идеологические апелляции элиты всегда подразумевают использование линейной историософской модели с целью леги-

тимации собственных требований. Использование термина «народ» в описанном выше значении «сверх-личность» всегда является при знаком идеологического манипулирования, поскольку этот конструкт не имеет реального референта, за ним ничего не стоит (кроме манипулирующей им элиты).

Вот почему, с нашей точки зрения, нет особой разницы между конфуцианцами и фольклористами начала века. Фольклористы опирались на метафору «народа» в контексте общей борьбы вестернизированной (или модернизированной) элиты с конфуцианским наследием. При этом они обращались к той же модели, что и конфуцианцы. Те представители новой элиты, которые всерьез восприняли призыв «хождения в народ» (*дао миньцзянь цюй*, калька с русского термина), и сделали запись фольклора своей профессией, сохранили важную часть духовного наследия Китая. Однако то же самое можно сказать и о конфуцианцах древности и средневековья, сохранивших записи современного им фольклора и так же призывавших (хотя и так же не следовавших своему призыву) «учиться у народа».

Тем не менее, наблюдение за народом и его нравами было важной частью конфуцианского дискурса. Задолго до описания Робертом Редфилдом (см. Redfield R., 1973) «великой» и «малой» традиций в культуре, конфуцианцы поняли важность изучения «популярной культуры», и создали соответствующую терминологию — «нравы» *су* и *фэн су*.

Термин *су* ранее всего встречается (в соответствующем значении) в «Шу цзинь». В главе «Би мин» говорится: «нравы [фэн] изменились, в четырех сторонах света нет более тревоги, и я, единственный, успокоился ... управление [чжэнь] изменилось сообразно обычаям [су]» (Шаньшу, 1936, с.22). В таком значении эти термины встречаются далее практически во всех классических текстах, чаще всего образуя бингом *фэн су* (переводимый чаще всего как «нравы и обычаи»).

В советской литературе Михаил В.Крюков показал, что *фэн су* сравнительно рано привлекает внимание китайских идеологов (прежде всего Бань Гу (Крюков М.В., 1983, с.341)). Бань Гу воспринимает *фэн су* как синоним «малой традиции», противопоставленной элитарной «великой традиции», которая чаще всего определялась как «политика» или «управление» *чжэнь*. Действия верхов (элиты) представляют собой *чжэнь*, а реакция на них низов (народа) — *фэн су*: «то, что идет от верхов, называется *чжэнь*, то что идет от низов, называется *су*» [20].

Чжэнь представляет собой сознательную, опирающуюся на опре-

деленную идеологию, деятельность, а су — стихийную, неупорядоченную (ведь «сердце народа» склонно к непостоянству) деятельность. Чжэнь и су можно рассматривать в рамках оппозиций определенное/неопределенное и постоянное/непостоянное. Непостоянство су до некоторой степени мешает правильному управлению и поэтому желательна их унификация [21]. При этом фэн су не противоречат, а дополняют чжэнь (от су, например, мог зависеть ритуал). Используя терминологию Юрия М. Лотмана, можно сказать, что они выражают диалектику центробежных и центростремительных тенденций в культуре, осознание опасности роста вариативности поведения людей, и вместе с тем невозможность полного регламентирования его. Изменение су могло происходить только при изменении чжэнь.

Чжэнь, в некотором смысле, вырастала над фэн су. Только при очень успешном правлении рекомендовалось произвести «изменение нравов и обычаев» — политику и фэн и су, что фактически означало преобразование народа (хуа минь). Классическая формулировка этой политики, приписываемая Конфуцию, содержится в «Сяо цзине»: «Учитель сказал: «В деле поучения народа (цзяо минь) чувствам родства и любви (цин ай), нет ничего лучше сыновней почтительности (сяо). ... В деле изменения нравов и обычаев (я фэн и су) нет ничего лучше музыки (юэ). Для успокоения верхов и управления народом (чжэнь минь), нет ничего, лучше ритуала (ли)»» (Сяо цзин, 1950, с. 4).

Такое преобразование и было целью элиты. Конкретные методы зависели от идеологии: даосы видели спасение в «недеянии» (уэй) императора, легисты — в законодательных и карательных мерах, конфуцианцы — в поучении (цзяо) народа.

Лучшим средством такого поучения в данном случае была «музыка» юэ, рассматриваемая как комплементарная ритуалу ли так связал ли и юэ еще Конфуций, заявив, что они «взаимосвязаны» (цзяо тун). Прочитав «Сяо цзин», Бань Гу в «Ли юэ чжи» («Трактате о ритуале и музыке») в «Хань шу» добавляет: «Ритуал членит (цзе, т.е. упорядочивает) сердце народа (минь синь), а музыка гармонизирует (хэ) слух народа» (Бань Гу, 1975, т. 4, 22.1028). Вэй Шоу в «Трактате о музыке» в «Вэй шу» указывает, что «Музыкальная палата» Юэфу как раз и занималась «стандартизацией» «слуха народа»: «Раньше, если хотели создать что-то новое, сначала создавали нечто подобное старому, и таким образом, [стили] различных поколений соответствовали друг другу. В «Музыкальной палате» для [такого] предварительного исправления слуха, имелись [следующие песни:] «Ван ся» ... и

т.д. (Вэй шу, 1974, т. 8, 109.2831). Более полная картина такой унификации представлена в «Юэ цзи» и «Трактате о музыке» у Сыма Цяня: «В силу этого, правитель и чиновники, высшие и низшие, все вместе слушают музыку в храме предков [правителя], и среди них не бывает таких, кто не был бы покорным и почтительным; среди односельчан в десятидворках и стодворках все старшие и младшие совместно слушают музыку [в своих храмах предков], и среди них тогда не бывает таких, кто проявлял бы непокорность и непочтительность; отцы и сыновья, старшие и младшие братья в своих внутренних дворах совместно слушают [ритуальную] музыку, и среди них не бывает таких, кто не был бы покорным и не был близок к своим родственникам. Поэтому музыка звучит едино и тем утверждает гармонию» (Сыма Цянь, 1986, с. 86, пер. Р. В. Вяткина).

Конфуцианцы особенно хорошо понимали недостатки социальной замкнутости элиты, препятствующей проникновению политики чжэнь в низы ненасильственным путем, и поучению народа. Именно этим в значительной мере определяется интерес конфуцианской элиты к местным традициям (ведение местных хроник, описание нравов, собирание фольклора, и т.д.). Такая практика чаще всего определялась термином гуань — «наблюдение». В соответствии с возводимой к Конфуцию формулой «ши янь чжэнь» («стихи выражают устремления»), в сферу гуань фэн су (наблюдения за нравами и обычаями) входило и гуань ши (наблюдение за [местными] стихами). Ведь Конфуций определил стихи ши как «то, с помощью чего можно наблюдать» (Лунь юй, 1940, с. 36), а народные песни, в том числе и яо, всегда в традиционной китайской культуре относились к категории ши [22]. Тезис о необходимости наблюдения за народными нравами при помощи «стихов» — гуань ши — и стал основой для формирования конфуцианского представления о фольклоре и необходимости его собирания.

Требую учитывать мнение народа в политике, конфуцианцы вовсе не собирались устраивать референдумы. Вполне достаточно было определить состояние «сердца народа» по косвенным признакам, в том числе, народным песням, которые служили аргументом в политической борьбе. В идеологии сложился комплекс представлений, объединяющий понятия музыки, песен, нравов и обычаев, политики. В «Люй ши чунь цю» эта идея выражена следующим образом: «Все, что относится к музыке [инь], возникает в сердце. Сердце возбуждается, и это выражается в музыке. Музыка достигает полного выражения снаружи, но преобразует она внутри. Услышав звуки [инь], можно узнать

нравы [фэн], а исследовав нравы, можно узнать устремления [чжи]. Если же узнать устремления, то можно определить качество [управления]. Расцвет и упадок ... в музыке [юэ] обретают зримые формы. Их скрыть невозможно. Поэтому сказано: «Глубоко! наблюдение музыки» (Люй-ши, 1956, с.59) [23].

Музыка, как космическая сила, воспринималась как средство активного воздействия на людей, так же, как и песни. В особенности если речь шла об обществе в целом, о «душе народа». В этом смысле она была комплементарна ритуалу ли: ритуал разделял людей на различные социальные группы, а музыка юэ объединяла, обеспечивая социальную гармонию.

Итак, народная поэзия (песня) была для конфуцианцев выражением настроения «сердца народа», своеобразным аналогом современного «общественного мнения». Она играла важную роль в легитимации и удержании власти. Будучи выражением «народных нравов и обычаев» фэн су, народная поэзия рассматривалась как средство коммуникации народа и элиты. В силу всего этого, «наблюдение за стихами» гуань ши стало важной компонентой конфуцианской идеологии и практики, отчасти даже безусловным рефлексом для многих конфуцианцев [24].

Все это привело к возникновению конфуцианской фольклористики, сбору фольклора. В период ее формирования в Китае представление об авторском творчестве еще не было разработано в полной мере. Не была разработана жанровая терминология, и даже поэзия ши и песни ээ чаще всего не дифференцировались (вся поэзия считалась мелодической). Главным признаком народной поэзии стала ее анонимность и указание на среду возникновения или функционирования. Очевидно, что «сердце народа» могло выразиться только в «ничьих» конкретно стихах. В этом конфуцианцы были близки к классическому романтическому определению фольклора: как писал Якоб Гримм А.Арниму, «народная поэзия изливается из души целого, то же, что я понимаю под искусственной поэзией — из души отдельного» (Литературные манифесты западноевропейских романтиков, с.169).

В дальнейшем, завоевание конфуцианством господствующего идеологического положения привело к отведению народной поэзии достаточно почетного места в литературе. Она всегда относилась к категории вэнь. Китайские авторы не стеснялись подражать народной поэзии: достаточно упомянуть жанр юэ фу (частью которого считаются яо), в котором такие подражания занимают значительное место. И если в России XIX в. даже такой радетель народа, как Виссарион

Г.Белинский полагал, что «одно стихотворение истинного художника-поэта выше всех прелестей народной поэзии, вместе взятых» (цит. по: Емельянов Л.И., 1961), то в Китае VI в. Лю Се отдал юэ фу предпочтение даже перед одами фу (Лю Се, 1983, с.52). В народной поэзии кроются истоки жанра ши, и других жанров китайской литературы.

Из более поздних периодов достаточно привести пример отношения к народной поэзии лидеров противостоящих друг другу критических школ «архаистов» (цзянь хоу ши цы) и «индивидуалистов» (гун ань пай) в позднеминский период. Один из основных «архаистов», Ли Мэнъян (1473-1529) [25], определяя ши как «естественную музыку Неба и Земли (тянь ди цзы жань чжи инь)», писал, что «современные уличные песни и куплеты, ... все, что поется одним человеком и гармонично исполняется группой людей, это — подлинное [чжэнь ши]. Это и есть [песни жанра] фэн. Конфуций говорил, что «если ритуал утрачен, его следует искать в захолустье [е]». Ныне подлинные стихи [чжэнь ши] можно найти только среди народа [минь цзянь]. Ныне же литераторы и ученые погрузились в рифмовку слов, и это-то называют стихами!» (Chou Chih-p'ing, 1988, с.6-7; см. также Чжунго вэньсюэ, 1967, т.3, с.73 и Чжунго вэньсюэ, 1982, с.674) [26].

Лидер оппозиционной школы Юань Хундао (1568-1610) также «высоко ценил народные песни за свободу формы и непосредственность эмоционального выражения; они олицетворяли две наиболее характерные черты его собственных литературных концепций. Более того, народные песни были источником его вдохновения и лексических новинок: «Я обычно подхватываю жаргон и уличные словечки, и у меня нет склонности копировать доциньские классики». Народные песни и язык улицы действительно послужили источниками для собственных поэтических произведений Юань Хундао» (Chou Chih-p'ing, 1988, с.54). Кроме того, именно в минский период разворачивается деятельность основоположников китайской фольклористики Фэн Мэнлуна, Ян Шэня (1488-1669). В цинский период им наследовали Ли Тяюань (1734-1803) и другие.

Таким образом, народная поэзия на всем протяжении китайской истории рассматривалась как имеющая определенную художественную ценность часть литературы. С чем же тогда связаны нападки фольклористов начала века на конфуцианство? Они объясняются, как ни странно, конфуцианской традицией использовать фольклор в качестве политического оружия.

Фольклор занимал в системе литературы амбивалентное положение

ние. В условиях, когда современное (и тоже не вполне четкое) различие фольклора и литературы отсутствовало, реальные фольклорные тексты воспринимались основной массой интеллектуальной элиты, ориентированной на классические образцы, как нечто «вульгарное». В то же время фольклор как таковой считался литературой, и источником различных литературных жанров, но находился как бы на периферии литературы. В случае необходимости, он использовался как источник обновления окостеневшей традиции. Не случайно минские теоретики рассуждают в рамках единого дискурса, обращаясь к оппозиции подлинное/искусственное (*чжэнь/цзя*), ассоциируя фольклор с *чжэнь*. Аналогично фольклористы начала века стремились обновить литературу, обращаясь к ценностям и языку фольклора. Их движение вполне объяснимо в рамках конфуцианской традиции [27]. Конфуцианцы же, формально признававшие ценность фольклора, на практике же отвергавшие «вульгарные» тексты, вовсе не были лицемерами — их позиция связана с амбивалентностью категории фольклора. В этом смысле позиция западных интеллектуалов не менее амбивалентна. В целом же, китайская классическая литература, имеющая в качестве наиболее почитаемого текста «Ши цзин», занимает в мировой литературе в этом отношении достойное место.

В истории китайской литературы часто упоминается и специальный государственный институт, осуществлявший сбор фольклорных текстов. Это знаменитая «музыкальная палата» Юэфу, относительно которой обычно сообщается, что она основана императором У-ди в середине II в. до н.э., и ликвидирована при последнем императоре Ранней Хань в 7 г. н.э. (ее функции перешли в департамент «великого церемониймейстера» *тай чан*, откуда это учреждение и было выделено ранее). В качестве обоснования для ее создания обычно приводится цитата из «Ли цзи» (глава «Ван чжи»): «Во второй месяц года, [Сын Неба] совершает инспекционную поездку, прибыв к горе Дайцзун, ... собирает [князей] чжухоу ... приказывает тайши [старшему историографу] собирать стихи для наблюдения нравов народа» (цит. по: Legge J., 1872-1882, vol.3, с.216) [28]. Таким образом, сбор песен связывался с магическими действиями императора по поддержанию космического порядка.

В синологии не высказывается сомнений в существовании «Музыкальной палаты». Однако существуют разногласия относительно периода деятельности и функций этого учреждения. Так, Ригел полагает, что оно действительно собирало народные песни, которые храни-

лись в архивах Юэфу. Эти архивы в дальнейшем использовались как авторами династийных историй, так и составителями сборников юэфу. В то же время высказываются сомнения в том, что именно Юэфу действительно собирала фольклор (в частности, об этом писали уже советские исследователи Борис Б.Вахтин (см. Вахтин Б.Б., 1958) и Лисевич (см. Лисевич И.С., 19696)). Энн Биррелл называет эту концепцию «литературным мифом» (Biggell A., 1989, с.234), отвергая возможность формирования корпуса текстов юэфу на основании записей Юэфу [29].

Следует предположить, что сбор народной поэзии осуществлялся не единым центром, а «в частном порядке» различными чиновниками и представителями элиты (в том числе в связи с созданием локальных и клановых историй). Впоследствии они попадали в династийные истории (в процессе их компилирования из различных источников). Подробнее об этом будет говориться ниже, в третьей главе.

И в заключение главы проиллюстрируем конкретные пути осуществления «связи с народом» посредством стихотворных текстов, на примере двух источников, располагающихся на противоположных полюсах китайского исторического космоса. Первый источник — это «Лецзы». В главе «Чжун-ни» повествуется о передаче власти императором Яо императору Шуню. Первый управлял Поднебесной в течении пятидесяти лет, и «не знал, управляется ли Поднебесная или не управляется». Никто из его окружения не смог (вернее, не хотел брать на себя ответственности) ответить ему. Тогда Яо переделал до неузнаваемости и вышел на дорогу [30], и встретил ребенка (*тун эр*), который распевал следующую песенку яо:

Обеспечил [зерном] множество народа,
Нет предела [добродетели дэ].
Не знает, не размышляет,
Следует правилам [верховного владыки] ди [31].

Ребенок сказал, что этим стихам научил его «великий муж» дафу, а опрошенный дафу ответил, что это «древние стихи» гу ши. Яо немедленно передал трон Шуню — таким образом, песенка сыграла роль легитимирующего момента: для передачи власти Шуню Яо должен был получить санкцию Неба, поэтому «незнание» элиты не случайно. Чтобы узнать волю Неба косвенным путем, Яо переодевается и отправляется «в массы». И здесь несмышленный ребенок передает ему (оказавшиеся в конце-концов анонимными гу ши) слова. В то же вре-

мя роль элиты, использующей мальчика, передана достаточно прозрачно.

Второй источник — известная повесть Чжао Шули «Песенки Ли Юцай» (Чжао Шули, 1979, с.18-63), относящаяся к 1943 г. Основная коллизия — проблема легитимации деревенской администрации и проведении ею политики партии. Главный герой — маргинальная личность, предводитель «восточных» бедняков, пастух Ли Юцай, сочиняющий сатирические куплеты, в которых отражается текущая жизнь деревни. Он — своеобразный «голос деревни» [32]. Партия пытается внедрить в деревню своих людей, однако присланный «товарищ Чжан», в силу слабой связи с массами, обманут «западными» богачами и последним удается провести в администрацию своих людей, изгнать Ли Юцай, получить статус «образцовой деревни».

Дело бедняков (и партии) кажется проигранным. Однако в деревню приходит другой представитель центра — товарищ Ян. Он видит фальшивость «перестройки», однако, даже проникнув в запуганные богачами массы, он не может получить информации (для легитимной смены администрации). Кульминационным моментом повести является эпизод, когда пятилетняя дочка старого бедняка Циня, услышав ключевые слова «образцовая деревня» [*мофаныунь*], совершенно автоматически повторяет частушку, услышанную от друга Ли Юцай, где разоблачается интрига несправедливой власти. Присутствующий здесь же бедняк указывает на статус стихов — это «подлинные» а не «фальшивые» стихи (здесь та же оппозиция подлинного/искусственного *чжэнь/цзя*, что обсуждалась и минскими теоретиками). Товарищ Ян немедленно интересуется источником стихов [33], доходит до Ли Юцай, и события разворачиваются в обратную сторону — Ли Юцай возвращен, а нелегитимная элита повержена. Политика партии проведена в жизнь, а Ли Юцай входит в новую элиту.

Нельзя не поразиться глубинному структурному сходству созданных с промежутком более чем 2000 лет текстов, однотипности ситуации легитимации. В обоих случаях передача власти происходит благодаря (в первом случае анонимному, во втором случае народному (хотя и авторскому)) стихотворному тексту, переданным не понимающим смысла текста ребенком, которого научает ему взрослый (но не автор стихов). Каждый раз представитель власти «идет в народ», чтобы получить основание для передачи власти, и каждый раз народная афористическая песенка (*яо*) оказывается носителем истины [34].

ГЛАВА 2.

КУЛЬТУРА ЗНАМЕНИЙ И ПЕСНИ ЯО

Конфуцианская концепция легитимации лишь частично может объяснить образование массива песен *яо*. По мнению Пауэрса, общественное мнение появляется в Китае только в начале эпохи Поздняя Хань, и в это же время получает всеобщее признание концепция «небесного повеления» (Powers, 1991). Это, в целом, хорошо согласуется с данными о возникновении *минь яо*. Однако неясным остается проблема механизма фиксирования *яо* раннеханьского, и в особенности чжоуского, периодов. Хотя концепция «народного собрания» в чжоуском Китае, выдвинутая Рубиным (см. Рубин В.А., 1993б) представляется в целом слишком смелой, собранные им данные представляют довольно сильный аргумент в пользу более раннего формирования концепции общественного мнения (при условии аутентичности источников).

Шестнадцать *яо*, достаточно надежно датированных чжоуским периодом, находятся в текстах, не могущих иметь отношение к «Музыкальной палате»: «Го юй», «Цзо чжуань», и др. Только пять из шестнадцати можно считать аутентичными, причем все они являются пророчествами, связанными с легитимацией власти [1]. Эти пророчества *яо* также анонимны, однако приписываются не народу, а конкретным лицам, причем детям.

Поэтому необходим дальнейший анализ культурного контекста жанра, который объяснил бы причины фиксации «детских» пророчеств и их связь с позднейшими конфуцианскими концепциями. Очевидно, конфуцианство заимствовало, помимо достаточно рациональной идеи выражения «небесного повеления» через «сердце народа», также менее рациональные формы легитимаций.

Следует подробнее рассмотреть комплекс культурных явлений: совокупность социальных институтов, текстов, художественной символики, связанных с наблюдением, фиксированием и интерпретацией при-

родных и социальных знамений, который можно назвать «культурой знамений». Использование этого термина представляется необходимым, вследствие того масштаба, который приобрели связанные с ним явления, в Китае, и представляющие собственно китайскую специфику.

Культура знамений является следствием центральности идеи порядка в китайской культуре [2]. Малейшие отклонения от установленного порядка воспринимались и интерпретировались как знамения. Они воспринимались сквозь призму социоантропоморфных и космоантропоморфных метафор (в том числе и «тела народа»), возникших в результате функционирования представления о гомоморфизме макрокосма и микрокосма [3].

В Китае существовали различные представления о способе связи микрокосма и макрокосма. В китайской идеологии (конфуцианстве и даосизме) взаимосвязь между макрокосмом и микрокосмом чаще всего определялась как «резонанс» *ин* (или *гань ин*). Четкое терминологическое определение этой концепции получит лишь во II в. до н.э. у Дун Чжуншу, осуществившего синтез конфуцианства и натурфилософских концепций (см. Дун Чжуншу, 1936) [4]. Помимо концепции резонанса, существовали (более древние) религиозные интерпретации взаимосвязи двух миров. За много веков до этого, уже в середине I тыс. до н.э., существовали термины для обозначения благоприятных знамений (*сян* и *жуй*) и неблагоприятных знамений (*цзай* и *и*) [5].

Как отмечает У Хун (см. Wu Hung, 1989), знамения также интерпретировались в двух смыслах: профетическом (как предсказание грядущих событий) и пенитенциарном (как наказание за (политические) ошибки). В первом случае можно говорить о знамении как о «чуде», во втором — как о «зафиксированных в ... текстах странных явлениях, смысл которых совершенно отличен от обычного значения слова *отел*: они служат не для предсказания будущих событий, а скорее являются откликами на прошлые» (Wu Hung, 1989, с.86).

Такое деление имеет исторические корни и связано с религиозной эволюцией китайской культуры. В первом тыс. до н.э. в ритуальной практике (и, вероятно, в теологии) доминировало берущее истоки в шанском периоде представление о Верховном божестве, Теократе Шан ди (см. Allan S. 1979, а также). В чжоуский период к нему добавился культ Неба (*тянь*). В конфуцианстве культ Небо был переосмыслен и рационализирован, так что представление о безличном, не антропоморфном, но все же наделенном волей Небе стало отличительной чертой конфуцианства (см. Maspero H., 1981). В то же время более архаи-

ческие религиозные представления продолжали функционировать в китайской культуре, оказав сильное влияние на популярную религию и интерпретацию знамений в популярной культуре.

В конфуцианстве, где преобладало представление о безличном, но наделенном сознанием и волей Небе, большее распространение получила интерпретация второго типа. Претендующие на идеологическую ортодоксию конфуцианские специалисты в области интерпретации знамений трактовали их преимущественно как свидетельства недовольства Неба текущей политикой. Как отмечает Раф де Креспиньи, «в конечном счете, независимо от научных и космологических теорий, стоящих за ними, предназначение и функция знамений в ханьском Китае прежде всего были политическими» (de Crespigny R., 1975, с.16).

Император, как единственный легитимный посредник между Небом и социумом, нес ответственность за все, происходившее в Поднебесной. Поэтому все знамения (в особенности неурожай, засухи, наводнения и т.д.) попавшие в идеологический дискурс, становились инструментом косвенной критики императора или находившейся у власти части элиты («двора») остальной элитой. Таким образом, «теоретически знамения представлялись средством коммуникации между Небом и человеком, в действительности же они были средством диалога между людьми. Знамениями манипулировали как средством оценки человеческой деятельности, и они выполняли две основные роли в ханьской политике: одни использовали их для поддержки власти, другие — для ее критики» (Wu Hung, 1989, с.86). О политической важности «культуры знамений» свидетельствует высказывание Чжан Хэна: «небесные образы и календарные вычисления, гадания по методу инь-ян — это насущные проблемы текущего дня, которые заслуживают неотложного внимания» (цит. по Crespigny R., 1975, с.32) [6].

Помимо концепции непосредственного резонанса, в даосизме существовала и концепция «спонтанного резонанса», основанного на спонтанности *цзы жань*. Один из ее приверженцев, близкий к даосизму «скептик» Ван Чун, утверждал, что «у Неба отсутствует сознание (*синь и*) ... не существует никакого резонанса (*гань*), существует только взаимное следование пневмы (*ци*). Не существует [так называемой] воли августейшего Неба, из любви к низшим оповещающего их» (Ван Чун, 1956, с.142). При этом он разделяет веру современников в знамения (причисляя к ним и песни *яо*), интерпретируя их в рамках концепции *цзы жань*.

Оборотной стороной представления порядка важнейшей культурной ценностью стало чрезмерное внимание, можно сказать, одержи-

мость выходящим за рамки упорядоченного, «необычного». По отношению к знамениям можно выделить две формы такого отношения: «официальную» и «неофициальную».

«Официальное направление» представлено государственными институтами сбора и интерпретации знамений. К ним относились астрономы, гадалы, «историки» *тай ши*, чиновники других департаментов. Они составляли специальные списки знамений, на основании которых делались доклады императору. В этих докладах часто указывалась и причина явления. В ответ император издавал соответствующие эдикты [7]. Эти эдикты, а также списки знамений использовались и в качестве пропагандистской литературы, а также в официальном ритуале [8].

Второе направление было более разнообразно по своему составу. Неофициальным наблюдением знамений занимались как те же чиновники (но частным образом), так и не находящиеся на службе представители элиты (прежде всего *ши*). Всех их можно было бы объединить термином *хао ши* — «любители сенсаций» или «любители сплетен». Некоторые из них составляли свои списки знамений (что было небезопасно [9]). Другие фиксировали знамения в клановых историях, сборниках *би цзи*, и так далее. В «Хуай нань-цзы» отразилось неодобрительное отношение к таким людям: «не бывало такого, чтобы любители сенсаций не приносили неприятностей» (Хуай нань-цзы, 1956, с. 7) [10]. Однако тяга к необычному была слишком велика.

В неофициальных источниках зафиксировано большее количество знамений, чем в официальных, однако последние сохранились лучше. Здесь прежде всего имеются в виду династийные трактаты «У син чжи», «Тянь зэнь» и «Фу жуй». Последние два типа трактатов не представляют интереса с точки зрения истории жанра *яо*, поэтому в дальнейшем будут рассмотрены только трактаты «У син чжи». Мы будем придерживаться традиционного перевода на русский язык *у син чжи* как «трактаты о пяти элементах», хотя согласны с Владимиром В. Малявиным в том, что перевод «Природные явления» дает лучшее представление о содержании этих текстов (см. Малявин В. В., 1986, с. 56).

Об идеологической значимости этих трактатов свидетельствует тот факт, что они присутствуют в двенадцати из двадцати четырех династийных историй (то есть, практически во всех из пятнадцати, снабженных трактатами [11]).

Практически все трактаты «У син чжи» устроены одинаково: сначала идет краткое введение, теоретическое обоснование, а затем основ-

ное содержание — списки датированных знамений, снабженных в некоторых случаях интерпретацией (одной или несколькими). Знамения распределяются по рубрикам. Внутри рубрик знамения располагаются в хронологическом порядке. Рубрикация «У син чжи» тесно связана с нумерологической теорией *у син* (пяти элементов или пяти фаз), откуда и происходит название трактатов.

Проблема классификации знамений довольно сложна и еще слабо разработана в западной синологии (см. работы Dubs H., 1938-1944; Eberhard W. 1933 & 1970; Loewe M., 1988; Beck B.B.J.M., 1983, etc.). О том, что эта проблема занимала китайцев еще до создания первого трактата «У син чжи», свидетельствует уже то, что уже в «Мо цзы» целый раздел посвящен схемам классификации знамений, а специальные главы входят в позднейшие компендиумы «Люй ши чунь цю» (глава 6) и «Хуай нань-цзы». В ханьский период широкое распространение получают, кроме того, иллюстрированные справочники по знамениям (где иллюстрации сопровождалась стихотворными пояснениями), они находят выражение в «каталогизирующем стиле» настенных росписей усыпальниц (см. Wu Hung, 1989, с. 77). Эти образы, несомненно, были хорошо знакомы даже неграмотным крестьянам [12].

Таким образом, Бань Гу, автор первого трактата «У син чжи» в династийной истории «Хань шу», опирается на достаточно развитую традицию. С ним связаны две инновации в этой области. Во-первых, структура рубрик в трактате. С теоретической точки зрения, в соответствии с заглавием, таких рубрик должно было бы быть пять, и они должны были располагаться в порядке, указанном в главе «Шу цзина» «Хун фань» (так называемый «космологический порядок» [13]), упоминаемый самим Бань Гу в предисловии к трактату (Бань Гу, 1975, т. 5, с. 1318). В действительности, Бань Гу использует «порядок порождения» из несохранившейся апокрифической (приписываемой Лю Сяну (см. Huang Yi-long, 1991, с. 2)) книги «Хун фань у син чжуань». Он связывает эту схему со схемой пяти видов деятельности (*у ши*) из «Хун фаня».

Согласно Бань Гу, последовательности пяти элементов соответствуют «пять дел» в следующем порядке:

дерево — облик	<i>мао</i>
огонь — речь	<i>янь</i>
земля — зрение	<i>ши</i>
металл — слух	<i>тин</i>
вода — мышление	<i>сы</i> [14].

При этом в самом трактате не пять, а шесть рубрик, так как к пяти элементам Бань Гу добавляет шестой, также взятый из «Хун фаня», «августейший предел» *хуан цзи* [15]. Причем элементы располагаются уже не в «порядке порождения», а в «порядке преодоления».

Во-вторых, Бань Гу вводит для перечисления знамений исторический принцип. В начале каждой рубрики, в качестве «теоретического введения», перечисляются исторические прецеденты знамений, соответствующих данному элементу. Внутри рубрик, в отличие от ранних философских компендиумов и трактатов, знамения располагаются в хронологическом порядке. Каждая запись состоит из даты, описания знамения и его исторического контекста.

Таким образом, трактаты «У син чжи» представляют собой своеобразную историю династии «в знамениях». Она может показаться внешне чересчур фактографичной. В действительности, структура трактатов сложна не только с нумерологической, но и исторической точки зрения. Эта структура послужила предметом специальной дискуссии в западной синологии (см. подробнее Зинин С.В. Китайская астрономия: наука и политика). Наиболее основательной представляется точка зрения Бека, согласно которой трактаты (базирующиеся на нескольких «центральных списках» знамений, а также частных хрониках) представляют собой лишь часть айсберга: «неполные списки избранных событий, и их неполнота представляет результат процесса жесткого отбора» (Beck V.J.M., 1983, с.30). Автор трактата должен был использовать «великое множество знамений и столь же великое множество исторических событий для подтверждения при помощи последних профетического значения первых» (Beck, 1983, с.37). Ставя в соответствие какому-либо знамению какое-либо событие, автор трактата тем самым оценивает это событие.

Такой отбор превращает «несвязные» и «сухие», на первый взгляд, трактаты в изложение индивидуальной точки зрения историка на историю династии, экспликацию его историко-философских представлений. Историк выделяет ключевые исторические моменты и подает их наиболее «выпукло». По подсчетам Бека, Сыма Бяо [16] связывает всего с пятью событиями [17] примерно 21% знамений трактата. При этом совершенно обойдены вниманием отречение от престола последнего императора Хань в 220 г. и восхождение к власти клана Сыма (к которому принадлежал Сыма Бяо) (Beck, 1983, с.38). Таким образом, статистический анализ показывает, что Сыма Бяо, по принятому в китайской историографии термину, писал «кривой кистью» (*шуй би*), то

есть искажал историю в пользу своего клана. Так создается субъективная картина истории (и так возникает перспектива беллетризации исторического материала, о чем будет говориться ниже).

В использованной Бань Гу схеме «Хун фань у син чжуань» речь *янь* связана с металлом *цзинь*, хотя в нумерологической схеме самого «Хун фаня» речь связана с элементом огонь *хо*. Эта перестановка Бань Гу оказала впоследствии большое влияние как на структуру трактатов, так и на интерпретацию генезиса песен *яо*. Впоследствии авторам трактатов пришлось приложить немало усилий для того, чтобы восстановить классическую схему «Хун фаня», что так до конца и не было сделано.

Согласно «Хун фань у син чжуань», «когда речи не соответствуют должному, это беспорядок. ... Тогда время от времени появляются то стихотворные знамения (*ши яо*), то знамения в форме насекомых (*не*), то знамения в виде собак, то заболевания ротовой полости, то бедствия (*шэн*) и знамения, связанные с белым [цветом металла]. Все это — плоды вредоносного влияния [элемента] дерево на [элемент] металл» (Бань Гу, 1975, с.1376). Если «поведение верхов не следует сердцу народа (*бу шунь минь синь*)», то ... невозможно привести в порядок страну меж четырех морей» (*ibid.*). И относительно собственно стихотворных знамений Бань Гу замечает: «если правитель кичлив и жесток, подданные страшась наказаний, держат рот на замке (*цян коу*) и тогда пневма сдерживаемой ненависти прорывается знамениями (*гэ яо*)» (Бань Гу, 1975, с.1377) [18].

Бань Гу не приводит религиозной интерпретации возникновения знамений как следствия «оскорбления» императором какого-либо из пяти элементов (точнее, связанных с ними божеств-императоров сторон света и центра), имеющей еще шанские истоки. Бань Гу склонен к «социальной» интерпретации: песни-знамения являются результатом невозможности непосредственного выражения недовольства народа, тем, что правитель не следует «сердцу народа». Эта социализированность связана с конфуцианской парадигмой и, как было показано в первой главе, также имеет религиозные истоки. Не случайно практически все песни стихотворных знамений — не критические *минь яо* (уже появившиеся к этому времени), как этого можно было бы ожидать, а профетические *шун яо*. Ситуация меняется в пользу критических *яо* лишь позднее.

Использование песен (стихотворных текстов) в качестве средства коммуникации между Небом и Землей имеет многочисленные анало-

ги в других культурах мира. Укажем только, что в славянской традиции, например, «девицы складывают спетые ими за время праздника (например, масленицы) песни в решето и ставят его на вербу, то есть, отправляют их наверх. На землю песни возвращаются с помощью птиц, которые роняют решето (...). Интересно, что песни входят в один ряд с типичными жертвенными символами (...): песни собирают, укладывают в решето, которое помещают на вершину дерева. Можно полагать, что глубинная семантика данного сюжета соотносится с идеей творения мира с помощью специальных словесных текстов» (Байбурий, 1993, с.189). Аналогичная идея космического возникновения священных текстов имеется и в китайской культуре, и, несомненно, может быть связана с интерпретацией *яо* как знамений.

Существует глубокая культурная связь между письменной конфуцианской историографией и знаменами в виде народных песен. Выше говорилось, что «У син чжи» представляют собой своеобразную «историю в знамениях». В этом случае стихотворные знамения также дают срез этой истории. Рассматривая текст «Песенок Ли Юцяя», мы убедились в том, что собрание песенок, отражающих наиболее значимые моменты в истории деревни, сами жители деревни считали своей историей. Представитель «центра» изучает ее, заставив Ли Юцяя исполнить все свои куплеты. Ключ к пониманию этой ситуации, в рамках метафоры «души народа», дает работа Мардова, где эта метафора (под именем «общей души») принимается за реальность: согласно автору, «Общая душа — субъект Истории» (Мардов, с.35). Мардов «озвучивает» то, что в традиционной культуре не вербализовывалось: творимые «душой народа» песни являются его историей потому, что эта «душа» воспринималась как ее (истории) субъект. Здесь Мардов близок к традиционной культуре: «память национальной Самости — это память событий, природных бедствий» (Мардов, 1993, с.113), то есть, и знамений.

Эта, «народная история», была параллельная письменной конфуцианской. И тем не менее, конфуцианская культура стремилась инкорпорировать ее, сохраняя, пусть и отрывочно, записи о народных песнях и слухах. Современная историография подтверждает ценность такого подхода. Так, А.Фарж и Ж.Ревель посвящают специальное исследование «логике толпы», стараясь реконструировать ход событий в истории не только на основании официальной хроники, но и руководствуясь чудом сохранившимися народными слухами — «устным выражением коллективного бытия, проявления впечатлительности и

легковерия, неотделимых от психологического портрета народа» (цит. по Лебедева Е.И., 1993, с.185). И у этой истории есть своя, «более неясная, менее проговоренная правда», которая «стремится обрести форму и смысл через молву» (цит. по Лебедева Е.И., 1993, с.184), и через песни *яо*, попадающие в династийные истории.

Проведенный количественный анализ стихотворных знамений во всех трактатах «У син чжи» (см. Приложение, Таб. 1), показал, что примерно половина (44%) их *тун яо*, и более половины (59%) *яо*. Поэтому определение Бань Гу *ши яо* как *гэ яо* вполне обоснованно. Классификация же знамений как *ши*, то есть не просто «рифмованных», а относящихся к «стихам», связана, на наш взгляд, с последующим жанровым включением *яо* в стихи *ши*.

Представляет интерес динамика жанрового состава стихотворных знамений в трактатах (см. Приложение, Таб. 2). В ханьский период все знамения — это *яо*, причем практически все они (80%) *тун яо*. Это говорит о том, что жанр *яо* рассматривался преимущественно как пророческий. Затем многие тексты начинают определяться как *гэ*, а доля определенных как *яо* снижается до 50% (в среднем). При этом доля *тун яо* остается по-прежнему высокой, что говорит о доминировании традиционного представления. В то же время можно констатировать, что интерес к знамениям к минскому периоду ослабевает. Одновременно происходит жанровая «мутация» *яо* (об этом будет сказано ниже).

Династийные истории можно считать основными источниками текстов *яо* в сборнике Ду Вэньляня, так как династийные трактаты и биографии дают 70% текстов в нем. Разноплановость источников, используемых при составлении династийных историй, а также их временной диапазон, являются аргументами против существования единого центра хранения *яо* (вроде «Музыкальной палаты»).

Возникновение корпуса *яо* происходит в результате сложного процесса вначале фильтрации, а затем концентрации песен. Первоначально, песни *яо* собирались многочисленными чиновниками-учеными в качестве знамений, и фиксировались либо в официальных документах (докладных записках, указах, хрониках, списках знамений), либо в неофициальных записках и клановых историях. Некоторая часть их при этом фальсифицировалась. Затем происходила фильтрация источников — знамения, необходимые историку для выражения своей точки зрения на происходившие события, отбирались для трактатов

«У син чжи». Некоторые части клановых историй со знаменами попадали в раздел биографий (*ле чжуань*). На этой стадии песни *яо* воспринимались не как художественные тексты, а прежде всего как знамения.

Впоследствии, как отмечает Дж. Аллан, становление жанра *юэ фу* вызвало пересмотр представлений о художественной ценности текстов, сохранившихся в династийных историях (Allan J., 1992). Это привело к включению песен *яо* в антологию «Юэ фу ши цзи», а затем и к созданию отдельных сборников типа «Гу цзинь фэн яо», и, в итоге, к «Гу яо янь» Ду Вэньлани. На этой, второй стадии, стадии концентрации, тексты *яо* рассматривались уже как художественные.

В западной и современной китайской фольклористике жанровая проблема *яо* осложнилась функционированием романтической парадигмы фольклора. Например, преобладание среди *яо* песенок, связанных с детьми, существование термина *тун яо*, привело к возникновению проблемы «детских песенок» в китайской фольклористике начала XX века [19], заключавшейся в определении принципов отделения древних знамений от современных детских песен. Позднее эта проблема обсуждалась в 50-е годы в КНР и затем в СССР и на Западе.

Практически все исследователи (за исключением Ригеля) приняли подсказанную Бань Гу социологическую гипотезу формирования жанра: *яо* представляют собой форму протеста, а *тун яо* — его мистифицированная форма [20]. Они также апеллируют к сложившемуся в китайской (конфуцианской) культуре уважению к народному творчеству. Например, Лисевич пишет: «в Китае еще до возникновения конфуцианства народным песням придавали большое значение, что нашло свое выражение в определенных обычаях и обрядах. Раннее же конфуцианство, в свою очередь, придавало большое значение слову, в том числе и народному» (Лисевич И.С. 1969б, с.62). Другие исследователи [21], аналогично, утверждают, что именно отсутствие «правильного представления» о связи «материальной и духовной жизни» побудило китайскую элиту обосновывать фиксирование имеющего большую эстетическую ценность фольклора различными мистифицирующими понятиями вроде «небесного повеления» (*тянь мин, тянь синь* или же *тянь лай*).

Мы полагаем, что причиной такой интерпретации является вменение исследователями представителям древней и средневековой китайской культуры представления о безусловной (художественной) цен-

ности фольклора. Такое вменение китайской культуре представления о безусловной (художественной) ценности фольклора неправомерно. Оно само культурно обусловлено влиянием на исследователей европейской (романтической) концепции фольклора [22].

В действительности, культурная элита в традиционных обществах всегда относилась к фольклору негативно. В Европе, например, эта ситуация изменилась только благодаря деятельности романтиков, в результате чего фольклору был присвоен статус позитивной ценности. Воспитанные в рамках этой парадигмы исследователи склонны иногда переносить свои культурные ценности на чужую культурную почву, и тогда ханьские конфуцианцы оказываются безусловными поклонниками фольклора, которые, не умея правильно объяснить свои склонности, прибегают к мистификации.

Поэтому приходится говорить о необходимости деконструкции понятия фольклора, то есть о разрушении парадигмы, в рамках которой запись народных песен кажется «естественной». Напротив, она неестественна, и поэтому главной нашей задачей было показать культурные истоки жанра *яо*.

Здесь нам осталось объяснить, каким образом среди ханьских стихотворных знамений, предположительно выражающих «волю народа», доминируют профетические «детские песенки» *тун яо*. Ведь они были записаны в тот период, когда конфуцианская концепция легитимации еще не занимала доминирующего положения, и не сформировалась концепция «общественного мнения» [23].

Хотя здесь, несомненно, имели место фальсификации, причина заключается, на наш взгляд, в инкорпорации конфуцианством архаичных религиозных концепций. В культуре знамений эта инкорпорация нашла выражение в членении знамений на природные и социальные. Это сказалось и на жанровых особенностях *яо*.

Существование представлений о делении знамений на социальные и природные мы находим уже в доханьском синтезирующем источнике «Люй ши чунь цю»: «У-ван победил [династию] Инь, захватил двух пленных и стал допрашивать: «Похоже, [ваше] государство имело [перед падением] знамения?» Первый пленный ответил: «Наше государство имело знамения [перед падением]: утром видели [зловещую] планету, а небо дождило кровью. Это были знамения [о грядущем падении] нашего государства». Второй пленный сказал: «Действительно, таковы [были] знамения. Но это не главные знамения. Главные зна-

мения нашему государству: сыновья не слушали отцов, младшие братья не слушали старших, приказы государя не исполнялись — вот главные знамения нашего государства!» У-ван дважды поклонится пленным: не потому, что были драгоценного [рода]. Драгоценны были их речи» (Люй-ши, 1956, с. 161). В этом отрывке хорошо просматривается влияние конфуцианства, стремящегося выдвинуть социальные знамения на первый план, но одновременно признаются и природные знамения.

Мы полагаем, что *минь яо* воспринимались как социальные знамения, а *тун яо* — как природные знамения. Они имеют космический источник. Вообще, *тун яо* как культурный феномен представляются более сложными и привлекательными, поэтому не случайно именно им посвящаются все больше специальных исследований (особенно в Китае, где *минь яо* остаются как бы в тени). Выше говорилось о том, Бань Гу, вопреки схеме «Хун фаня» связал стихотворные знамения с элементом металл. В «Хун фане» же речь связана с элементом огонь. И это нашло отражение в популярных религиозных интерпретациях генезиса *тун яо*.

Анализ такого текста, как «Лунь хэн» Ван Чуна (I в. н. э.) позволяет лучше понять существовавшие в ханьский период представления о *тун яо*, так как Ван Чун сохранил ценные сведения, о которых не упоминает писавший в тот же период, но склонный к социологизированию Бань Гу. В главе «Дин гуй» Ван Чун «разоблачает» популярные представления о *тун яо*: «что касается того, что знамения *яо* образуются пневмами (*ци*) Неба и Земли, то речь должна идти о солнечной пневме (*тай ян*). Знамения *яо* схожи с ядом (*ду*): в пневме то, что вредит человеку, называется «ядом». Если же происходит трансформация пневмы, то это и есть знамения *яо*. Что же касается [конкретно] *тун яо*, то среди людей распространено мнение, что их посылает [божество Марса] Ин-хо. Рассмотрим это: Ин-хо — планета [элемента] Огня, огонь же вводит в заблуждение, и поэтому, когда Ин-хо оказывается в созвездии Шоу-синь, в государствах бывают [разные] знамения. ... Цвет планеты [Марс] — красный, ... в [теории] пяти элементов в «Хун фане» огонь — второй [по порядку] элемент, а второй вид среди пяти [видов] деятельности (*у ши*) — это речь. Таким образом, огонь и речь схожи по пневматическим свойствам. Поэтому *тун яо ши*, *гэ* являются речевыми знамениями (*яо янь*). ... Люди [также] связывают с категорией *ян* маленьких мальчиков (*тун цзы*), поэтому и речевые знамения появляются среди маленьких мальчиков [или] маль-

чиков-шаманов (*тун у*). Мальчики-шаманы переполнены пневмой *ян*, и, как и «танпующие мальчики» (*у тун*), участвуют в ритуалах вызывания дождя, где используются также и выставляемые на солнце шаманки (*бао у*)» (Ван Чун, 1956, с. 211-212).

Итак, в популярной религии *тун яо* представлялись как знамения, инспирируемые божеством звезды Ин-хо (Марса). В другом месте Ван Чун передает легенду, связанную с известным пророчеством о смерти Цинь Ши-хуана: «когда Ин-хо находилась в созвездии Шоу-синь, на землю спустилась звезда, [тотчас] превратившаяся в камень с надписью: «[когда] Ши-хуан умрет, землю поделят». Цинь Ши-хуан послал чиновника *ши* на поиски автора знамения на камне», однако его не удалось обнаружить [24] (Ван Чун, 1956, с. 216-217) [25].

Теперь, когда установлена связь *тун яо* и Ин-хо, легко реконструировать (также опускаемую Бань Гу) ритуальную концепцию появления знамений в результате ритуальных упущений в отношении того или иного божества (и, соответственно, стоящего за ним элемента). Так, Сыма Цянь в «Ши цзи» прямо связывает знамения и нарушение ритуала в отношении Ин-хо: «наблюдение твердости пневмы совершается по местоположению Ин-хо ... при упущении в ритуале, в качестве наказания действует Ин-хо тогда Ин-хо сбивается с маршрута. Когда она таким образом появляется, начинаются войны, когда же исчезает, солдаты складывают оружие» (Сыма Цянь, Тянь гуань шу, 1987, т. 5, пер. Р. В. Вяткина). Это утверждение Сыма Цяня является важным звеном в цепи аргументации относительно религиозного источника нумерологических концепций Бань Гу [26].

Кроме того, в даосских источниках можно найти некоторые другие опущенные Бань Гу основания для связи *яо* с народом (и народным творчеством). В классификационной схеме «Гай пин цзина», сопоставляющей пять элементов с пятью социальными группами, элемент металл соответствует народу (*минь*), так что оскорбление металла (— Ин-хо) могло рассматриваться и как оскорбление народа, создающего в ответ сатирические куплеты. Эта аргументация важна для выявления религиозных источников возникновения *минь яо* (см. Лейкин С. Ф., 1990, с. 117).

Как отмечает Ригел, склонный к даосизму Ван Чун отвергает разработанную Дун Чжуншу в рамках конфуцианского синтеза концепцию «космического резонанса» *ин*, согласно которой, благодаря тождеству структур макрокосма и микрокосма между ними существует особая связь, так что каждому земному событию соответствует небес-

ное (и наоборот). Согласно этой теории, ошибка в управлении государством (ошибка в ритуале) вызывает вхождение Ин-хо в созвездие Шоу-синь, и появление (помимо разных бедствий) пророческих *тун яо*. Отвергая одновременно популярные представления о планетарных божествах, Ван Чун все же попадает в их контекст, так как использует даосскую концепцию «синхронности» [27] (см. Riegel J., 1983). Поэтому он пишет: если «среди людей имеется *тун яо*, то вовсе не дети сочиняют их, а пневма руководит (*дао*) ими» (Ван Чун, 1956, с.216).

Благодаря имманентности Дао, некоторые явления в различных мирах наблюдаются одновременно, но не вследствие каузальной связи или резонанса, а благодаря «спонтанности» *цзы жань*. «У человека и Неба схожие пути (*тун дао*)» (Ван Чун, 1956, с.43), поэтому «если среди людей возникают *тун яо*, то их сочиняют вовсе не дети, детьми управляет пневма (*ци*)» (Ван Чун, 1956, с.216). *Тун яо* — это «самопроизвольная речь» (*тун яо коу цзы янь*) (Ван Чун, 1956, с.216). Легко можно подставить вместо этой «пневмы» астральное божество.

Мишенью Ван Чуна были не астральные божества, а популярная шаманистская теория происхождения *тун яо*. Не случайно в приведенной выше цитате Ван Чун связывает *тун яо* с шаманистскими ритуалами и функционерами (*тун у, у тун, бао у*). Согласно распространенным представлениям, *тун яо* возникали в результате одержания мальчиков духами гуй (см. также Riegel J., 1983).

Отсюда можно сделать вывод, что самые глубокие корни комплекса представлений, связанных с *тун яо* (и впоследствии с *яо* в целом) уходят как раз в раннеэпохальный «шаманистский субстрат» [28] китайской культуры. Этот слой продуктивен в этом отношении (то есть способен продуцировать стихотворные пророчества) вплоть до сегодняшнего дня, что неоднократно зафиксировано этнографами. Так, Ян де Гроот в конце прошлого века отмечал наличие у китайских шаманов мальчиков-помощников, способных в ходе ритуала камлания приходить в иступление и в этом состоянии общаться с духами и пророчествовать, выкрикивая бессмысленные на первый взгляд куплеты. Такие помощники назывались «чудесными мальчиками» (*шэнь тун*) (Groot J. 1892-1910, vol.6, с.1194) [29]. Китайские источники предоставляют достаточно аргументов в пользу этой концепции [30].

Зародившись (и продолжая функционировать) в шаманистской среде, песни *яо*, в ходе адаптации к вновь возникающим идеологиям породили целый спектр интерпретаций. В рамках популярной религии продолжала функционировать шаманистская интерпретация: одержи-

мость духами гуй. Она тесно связана с теорией ритуала, где малейшие нарушения влекут гнев соответствующего божества, проявляющийся в различного рода знамениях. В более рафинированной форме, в соединении с натурфилософской теорией пяти элементов (наложенной на прежнюю иерархию божеств) и конфуцианской социальной теорией, возникает интерпретация «оскорбления элемента» и социальные интерпретации у Бань Гу (при помощи концепции резонанса). Затем, в соединении с теорией «небесного повеления», *яо* становятся выражением «воли народа», «общественного мнения». Кроме того, в даосской идеологии знамения *яо* получили интерпретацию в соответствии с концепцией «спонтанности» *цзы жань*.

Генезис собственно *тун яо* тесно связан с образом мальчика-пророка, исполнителя (но не автора) *тун яо*. В основании этого феномена лежит, несомненно описанный Карлом Юнгом «архетип младенца», обладателя высшей мудрости. В популярной культуре ребенок рассматривался как промежуточное между природным и социальным мирами существо. Это представление характерно для многих культур, в том числе и славянской, где «новорожденный не считался человеком, до тех пор, пока над ним не совершен ряд ритуальных действий» (Байбурин, 1993, с.41). В отличие от современной западной культуры, в китайской это состояние «животности» рассматривалось позитивно. Ребенок еще настолько близок природе, что способен улавливать космические веяния (волю Неба), легко подвержен влиянию духов (в шаманизме). Кроме того, божества были окружены мальчиками-помощниками, которых они часто посылали на землю.

Для китайцев признание мудрости мальчика, и даже ее официальное признание, не было чем-то чрезвычайным (хотя и редким). Архетип младенца находит воплощение в даосизме — не случайно имя Лао-цзы постоянно интерпретировалось как «старик-младенец». В «Дао дэ цзине» неоднократно говорится о состоянии младенца как высшей ценности даоса, что оказало влияние на все стороны даосизма — от философии, до сексуальной алхимии включительно [31]. Младенец близок к «изначальной пневме» *юань ци* (и, кроме того, «небесному сознанию» *тянь синь* (см. Kaltenmark M., 1979)), и целью даоса является «возвращение» в состояние младенчества, чтобы приобщиться к этой пневме.

В конфуцианстве этот архетип находит воплощение в образе семилетнего ребенка Сян То, одного из учителей Конфуция. Этот мальчик часто изображается между Лао-цзы и Конфуцием (такая контаминация образов имеет достаточно прозрачную символику в связи с вы-

шесказанным). Как указывает Пауэрс, эта сцена часто изображалась на стенах усыпальниц конфуцианцев, и символизировала их право на выражение собственного (— «общественного») мнения: если мальчик Сян То мог учить самого Конфуция, то и конфуцианцы имели право поучать императора (см. Powers, 1991, с.200-201; 204, и Хоу Хань шу, изд. 63, 2080-2081) [32].

Кроме того, в буддизме также существовало представление о пророчествующих детях. Как сообщает Пер-Арне Бергли, в буддизме есть специальная техника гадания *kumarikaranha* — вопрошание девушки, в тело которой вселился бог (см. Berglie, 1989, с.174).

В китайской культуре находит отражение свойственный многим культурам комплекс, объединяющий (социально маргинальные) образы ребенка, мудреца, пророка, поэта и безумца. Они часто образуют пары: «ребенок-мудрец», «мудрец-безумец», «безумец-пророк», «пророк-поэт», и, наконец, «поэт-ребенок» [33]. В задачу настоящей работы не входит подробное освещение этой темы (достаточно раскрытой в различных синологических работах). Однако имеет смысл в заключение связать развитую выше концепцию с мало освещенной в западной синологии теоретико-литературной концепцией минского критика и теоретика Ли Чжи (1527-1602 гг.).

В работе «Тун синь шо» («Изыяснение [концепции] сердца ребенка»), Ли Чжи обосновывает важность сохранения писателем так называемого «сердца ребенка» или «младенческого сознания» (*тун синь* или *чи цзы чжи синь*). Дело в том, что «самые совершенные литературные произведения в Поднебесной возникают только благодаря детскому сердцу», которое представляет собой «истинное сознание» (цит. по Чжунго вэньсюэ, 1987, т.3., с.172). Для создания шедевра необходимо привести сердце в состояние первозданной чистоты, образом которой выступает ребенок: «ребенок — это начало человека, сердце ребенка — начало сознания» (*ibidem*). Однако в процессе взросления эта чистота теряется, и удержать ее не просто [34].

Как известно, Ли Чжи был последователем знаменитого неоконфуцианца Ван Янмина (см. Кобзев А.И., 1983, с.240). Именно Ван Янмин развил идею Мэн-цзы о необходимости сохранения «детского сердца», отождествленного затем Ли Чжи с «истинным сердцем» *чжэнь синь*. В работе Кобзева в этой связи специально рассматривается проблема двойственности представлений о «детском сердце» в китайской культуре, в том числе, начиная с первого упоминания термина в «Цзо чжуани» (см. Кобзев А.И., 1983, с.240).

Идеи Ли Чжи были развиты представителями гунъяньской литературной группы, о которой говорилось выше в гл.1. Ее глава Юань Хундао превратил идею Ли Чжи в концепцию *син лин* («чудесной природы») автора, и именно в этой форме она была воспринята впоследствии фольклористом Фэн Мэйлуном (и далее Юань Мэем (1716-1797 гг. и др., вплоть до Ван Говзя, см. Чжунго вэньсюэ, 1987, т.2, с.152)). Она оказала сильное влияние на формирование минской концепции фольклора, что привело в конечном итоге к созданию в Китае автохтонной фольклористики.

Таким образом, тот культурный комплекс, который повлек возникновение жанра *тун яо*, в конечном итоге, почти через две тысячи лет, породил (хотя бы косвенно) китайскую фольклористику. Для китайской культуры столь большой промежуток времени между «причиной» и «следствием» вполне обычен. Достаточно сказать, что и сам Ли Чжи (через Ван Янмина) опирался на концепцию Мэн-цзы, у которого заимствовал сам термин *тун синь* (*чи цзы синь*). Хорошо известно место, где Мэн-цзы объявляет одной из основных добродетелей государственного мужа (— конфуцианца) сохранение «младенческого сердца» (*чи цзы синь*) (см. Мэн-цзы, 1956, с.327) [35].

Поэтому вполне логично, что первый цинский сборник настоящих детских песенок (детского фольклора) получил название «Тянь лай», то есть «голос Неба» (что равносильно «воле Неба», в интерпретации Чжоу Цзо-жэня (см. Hung Chang-tai, 1985, с.45 [36])). В этом можно усмотреть передачу эстафеты тысячелетней традиции новой науке.

Таким образом, конфуцианская концепция легитимации инкорпировала более архаичную традицию легитимации при помощи «детских» пророчеств, а также развила собственную концепцию «народных песен», берущих начало в «сердце народа». Используемые в ней идеологические конструкты «ребенка» и «народа» могут быть объединены в единый образ «народа-ребенка».

Топос «народ-ребенок» характерен для многих культур. В Китае соответствующую аргументацию мы находим уже в «Шу цзинь», в главе «Тай ши», где говорится, что правитель должен быть «отцом и матерью народа» (см. Шан шу, 1936, с.10 и далее). Это выражение имплицитно подразумевает понимание народа, как «ребенка правителя» [37]. То же самое говорится в «Хун фане». Далее, концепция получает развитие в комментариях к указанному выше выражению Мэн-цзы о «детском сознании», так как комментатор пишет, что государственный муж *да жэнь* не должен утрачивать «сердце ребенка» *тун синь* потому, что

это «сердце народа» *минь синь* — то есть, приравнивая эти понятия, он приравнивает народ к ребенку. Это представление преломилось и в утопическом сознании даосов и легистов, которые верили, что при идеальном управлении «не наказывали, а народ был утрашен, [он] не испытывал ненависти, не умирал, был радостен, подобно младенцу (*чи цзы*)» (Люй-ши, 1956, с.258) [38].

Итак, жанр *яо* обязан своим возникновением целому комплексу сложившихся в китайской культуре представлений о народе и народной поэзии, о легитимации власти путем манипуляции категорией «народ», различных религиозных представлений. Первоначально *яо* считались пророчествами, непосредственными откровениями Неба, профетическими *тун яо*, передававшиеся через мальчиков-пророков [39]. Затем термин *яо* закрепляется за анонимными (народными) песнями, выражающих «мнение народа» о правлении, и в этом (легитимационном) контексте также воспринимавшимися как знамения. Первоначально они также обозначались как *тун яо* или *яо*, а затем постепенно приобретают название *минь яо*. Этот процесс можно назвать первой мутацией жанра.

Так как изначально *яо* рассматривались как стихотворные знамения, то в их число попадали самые различные в жанровом отношении тексты. Таким образом, культурный контекст оказал на формирование корпуса *яо* большее влияние, чем собственно литературные критерии (то есть, отсутствовал литературный канон). Именно поэтому (и ниже это будет более подробно обосновано) *яо* следует называть культурным жанром. Это понятие близко хорошо известному понятию функционального литературного жанра. Однако, функциональный жанр чаще всего обладает каноном. Авторы (даже анонимные) создают произведения данного жанра, ориентируясь на этот канон. Культурный жанр не обладает каноном, он отличается жанровой аморфностью (что будет показано ниже), и он функционирует благодаря тому, что его культурная парадигма «втягивает» те или иные, различные по жанру, произведения в корпус текстов культурного жанра.

Используя язык метафоры, *яо* можно представить как мир народного творчества, рассматриваемый китайской элитой через окно, переплет которого образован указанными выше религиозными и политическими концепциями. Если бы перед лицом наблюдателя вместо окна оказалась прозрачная стена (созданная, и то лишь отчасти, в Европе романтиками), то единая картина-окно распалась бы на несколько видов — самостоятельные фольклорные жанры.

В эпоху Мин в Китае возникает настоящая фольклористика. Она заимствует многие термины из предшествующей традиции, в том числе и *яо*. В их число попадают не только специально отобранные или фальсифицированные тексты [40], но и настоящие народные песни. Происходит вторая мутация жанра. Поэтому этот период развития жанра (вплоть до настоящего времени, так как этот жанр жив и ныне) лежит вне пределов нашего исследования [41]. Мы же можем теперь обратиться к анализу жанровой специфики песен *яо*.

ГЛАВА 3.

ПОИСКИ ЖАНРА — АНАМНЕЗ ТЕРМИНА ЯО

Так как «теория фольклорного жанра невозможна без его истории» (Путилов Б.Н., 1956, с.65), в этой главе мы попытаемся проследить историю жанра *яо*, чтобы понять его содержание и определить его место в системе китайской литературы. История жанра *яо* насчитывает более 2000 лет, однако корни всех его пертурбаций, как бы разнообразны они ни были, покоятся в формативном периоде [1].

Для нас будут важны все коннотации термина. Ведь в китайской культуре, возможно, более, чем в других, властвует магия прецедента. Всякий теоретический дискурс начинается с обращения к (в буквальном смысле) корням явления, и прежде всего корням термина. Кроме того, даже при общей скудости теоретико-литературного дискурса, маргинальное положение *яо* обусловило практически полное отсутствие упоминаний о нем в существующих поэтиках. Поэтому необходимо реконструировать историю теоретических представлений о жанре исключительно на основании (подчас спорадических) упоминаний о нем в самых разных источниках, не отвергая даже народной этимологии [2]. Источниковедческую базу для такого исследования подготовил Ду Вэньлань, посвятив последнюю, сотую, главу своего сборника эссе, содержащим термина *яо*.

В чжоуский период термин *яо* только дважды встречается вне контекста жанровой атрибуции: один раз в «Ши цзине» и один раз в «Го юе». Каждое из этих мест является корнем одной из двух важнейших интерпретаций жанра.

Первое упоминание в песне «Юань ю тао» («В саду персики») из раздела «Вэй фэн» («Песни жанра *фэн* из царства Вэй») в «Ши цзине»,

датируемой (в соответствии с контекстом) не позднее конца VII в. до н.э. Здесь мы находим строфу:

[Если] в саду есть персиковые деревья,
[Об этом узнаешь, когда] их плоды [уже можно] съесть.
[Когда] на сердце моем печаль,
[Об этом узнаешь, когда] я [пою песни] гэ [и] яо.

(Ши цзи чжуань, 1958, с.64) [3]

Согласно психологическому параллелизму, песни гэ *яо* становятся «плодами» горестных размышлений лирического персонажа о судьбах его родины [4]. Непонятый и осужденный соотечественниками, певец отправляется в «путешествие» (фактически — в эмиграцию) [5]. Таким образом, выражение (политического) протеста с самого начала становится одной из важных функций *яо*.

«Магия термина» сказывается и в том, что в этом фрагменте практически впервые мы находим не только термин *яо*, но и биньом гэ *яо*, причем практически в том же значении, которое он имеет в современном языке и научных исследованиях (то есть, за более чем 2500 его значение практически не изменилось). Можно понимать это место и так, что некоторые песни «Ши цзина» рассматривались как *яо* (и Ричард Кунст находит взаимосвязь между *яо* и формой зачина *син* (Kunst R., 1983)).

В этом фрагменте термин *яо* использован в самом широком и собственно литературном значении — «песни». Впоследствии это значение сузилось. Термин не случайно используется в разделе «Ши цзина» *фэн*. Песни *фэн* предположительно выражали «нравы», то есть состояние устроения, дух (и, в конечном счете, *минь синь* — «сердце народа») различных государств [6].

Позднее (в результате «скрещивания» гэ *яо* и *фэн*) появляется термин *фэн яо*, которым обозначаются народные песни раннеханьского периода. *Фэн яо* рассматривались как непосредственное развитие чжоуских *фэн*, так что статус их (и, соответственно, *яо*) в китайской литературе был достаточно высок. Идеализируя ханьскую династию в «Хоу хань шу», Фань Е и его сотрудники неоднократно в жизнеописаниях добродетельных чиновников указывали на то, что те собирали и изучали (*гуань на*) народные песни *фэн яо*, чтобы узнать «народные печали» (*минь мо*) и отзывы о своем правлении [7].

В этот период *яо* уже можно определить как городское анонимное творчество [8]. Это не соответствует не только романтическому пони-

манию фольклора, но и собственно китайскому литературному мифу о *яо*. В период Саньго, начинает формироваться концепция «сельского» происхождения *яо* (*фэн яо*), как *ли сян гэ яо*, то есть «песенок деревенских улочек». Это определение *фэн* (и, соответственно, *яо*) было канонизировано впоследствии Чжу Си в «Ши цзи чжуань» [9]. Изучение же источников, а также жанровой атрибуции, сопровождающих *яо* этого (и последующих) периодов, ставит под сомнение традиционный «фольклорный» характер песен: они собирались в столице (*чзин*), уездных городах (*и*), и на городских улицах (*дао лу*) [10].

Фэн яо, как плоды анонимного творчества, несомненно, входили в систему китайской литературы, в которой, в соответствии с предложением Дмитрием С. Лихачевым моделью средневековой литературы (см. Лихачев Д.С., 1974, с.45-46), не было разделения на литературу и фольклор. Не будучи образцами «изящной словесности», они все же занимали достаточно почетное место, рассматриваясь как продолжение чжоуских *фэн*. Об этом свидетельствует включение в поэтический раздел первой китайской библиографии «Хань шу и вэнь чжи» разнообразных сборников песен из различных провинций империи. Среди этих текстов могли быть (в связи с утерей сборников установить это невозможно) и *яо*.

Второе упоминание мы находим в фрагменте из «Чжоуских речей» («Чжоу юй») в «Го юе», где говорится о собирании «слухов и пересудов (*фэн тин лу янь*) на рынках, различных зловещих знамений (*яо*) и благих (*сян*) знамений среди [песен] *яо*» (см. «Го юй», 1987, с.195, пер. В.С.Таскина). В соответствии с тем, что говорилось в предыдущей главе, *яо* рассматриваются здесь как знамения.

Эти фрагменты дают основания для двух интерпретаций термина *яо* в китайской традиции: как песенной формы анонимного словесного творчества, и как стихотворных знамений. Первую можно было бы назвать «широкой», а вторую — «узкой». Эта амбивалентность сыграла большую роль в эволюции жанра. Большинство сохранившихся песен *яо* вплоть до XVII в. хорошо вписывается в узкую интерпретацию (хотя среди них есть и подлинные образцы фольклора), однако о жанре обычно упоминают, обращаясь к широкой интерпретации.

Обратимся теперь к более подробному терминологическому анализу, на основании сведений, собранных Ду Вэньланем. Выше говорилось о том, что Ригел выдвинул гипотезу о существовании специ-

ального термина *diog*, не имевшего, возможно, иероглифического соответствия, но впоследствии записанного как *тун яо* (Riegel, 1983, с.2). Эта праформа связывается Ригелом с последним из значений редкого знака *яо* в словаре Сюй Шэна «Шо вэнь цзе цзы» (I в. н.э.). Он имеет три значения: «слухи», «не умеющий еще правильно говорить мальчик» и «заклинание» (*чэжу*). Все эти значения, как мы показали выше, хорошо вписываются в семантическое поле знамений *яо* [11].

Однако ханьская комментаторская традиция (вопреки специфике сохранившихся ханьских *яо*) настаивает на том, что *яо* представляют собой песни в «широком» смысле, как и *гэ*. В самом раннем определении в словаре «Эр я» (достаточно надежно датируемом концом Цинь — началом Хань) сказано: «песни *гэ* без сопровождения называются *яо*» (*ту гэ вэй чжи яо*) (Эр я, 1891, с.5). В комментарии Го Пу цитируется известное уже нам место из «Ши цзина». Это генерическое определение *яо* как *ту гэ* [12] переходит затем в составленное в позднеханьский период «предисловие Мао» к «Ши цзину». Здесь в комментарии к песне «Син вэй» говорится, что «*ту гэ* называется *яо*», а в комментарии к «Юань ю тао» сказано, что «гармоническая песня (*хэ цюй*) называется *гэ*, а *ту гэ* называется *яо*» (Ши цзи чжуань, 1958, с.64). С этого момента такое определение становится каноническим. Заметим, что в утраченном ханьском комментарии (цитируемом в танском «Чу сюэ цзи») говорится: «имеющие четкое строфическое членение (*чжан цзюй*) песни называются *гэ*, не имеющие — *яо*» (цит. по Ду Вэньлань, 1958, с.1053).

Многие коннотации термина в различных синхронных словосочетаниях — *яо янь* (клевета, ложный слух, молва, сплетня), *яо чуань* (молва, слухи, толки), *яо чжо* (клеветать, поносить, морочить) — говорят о негативном восприятии *яо*. Примечательно, что именно в этом значении *яо* используется в составе бинама *яо чжо* в «Ли сао» (это одно из редких аутентичных чжоуских свидетельств о *яо*), где Цюй Юань обрушивается на своих врагов, которые:

«Ненавидят беспредельность совершенной духовности,
Никогда не исследуют сердце народа (*минь синь*),
Множество женщин завидуют моим бабочкам-бровям,
Клеветуют (*яо чжо*), что я разлагаю добродетель»

(цит. по Ван Ли, 1986, с.481).

Примечательно здесь соединение таких ключевых понятий, как *минь синь*, *яо* и женской красоты, впоследствии занимающих важное место в

китайском политическом дискурсе. Сравнение политика с красавицей в ханьской комментаторской традиции обычно возводят к «Ши цзин», но Цюй Юань вполне может считаться здесь пионером. Его противники, которые отказываются исследовать сердце народа, используют *яо* как политическое оружие против добродетельного политика. В русской литературе Александр Блок афористически выразил связь между народными песнями и их атрибутами как «клеветы» в следующих строках: «Но песня — песню все пребудет; В толпе — все кто-нибудь поет. ... именем клеймят позорным его стихи» (Блок А.А., 1989, с.125).

Не менее важны религиозные (мантические и пророческие) коннотации, в связи с жанровыми обозначениями пророчеств. Майкл Стрикманн обращает внимание на то, что в ханьском мантическом тексте (написанном в подражание «И цзин») «И лян» («Лес перемен») [13], пророческие стихотворные строфы имеют жанровое название *чжоу цы*, а *чжоу* является синонимом *яо*, причем Стрикманн прямо связывает этот факт с функционированием *тун яо* (Strickmann M., 1983, с.52). Жанровые параллели между *чжоу*, *яо* и *И* проводит также Шонесси, указывая, что *чжоу* («стихотворное пророчество») реконструируется фонетически как *diog* (близкое к реконструкции Ригела для *тун яо*) (Shaughnessy E., 1983).

Итак, как жанровый термин *яо* в чжоуский и ханьский период понимается как синоним или разновидность *гэ* (*яо* в широком смысле). При атрибуции же отдельных (сохранившихся) произведений *яо* практически всегда выступает как часть бинома *тун яо*, которым обозначались короткие стихотворные пророчества (*яо* в узком смысле).

Именно поэтому Шонесси определяет *яо* (*тун яо*) как рифмованные четырехстрочные куплеты, которым «предшествует описание знания и сопровождаемых соответствующим предсказанием», относящимся к «области знания, в которой специализировались чиновники, ответственные за гадания» (Shaughnessy E., 1983, с.29). При спорности такого определения для *яо* в целом (ниже мы рассмотрим этот вопрос подробнее), для ханьского периода и в данной функции оно вполне справедливо.

Суммируя указанные коннотации термина, можно определить чжоуские и раннеханьские *яо* (*яо* до первой мутации термина) как стихотворные анонимные пророчества, которые в жанровом отношении были близки к мантическим (частично стихотворным) текстам, таким, как «И цзин». При этом они отличались критической заостренностью, что иногда позволяло интерпретировать их как клевету, а также исполь-

зовать как политическое оружие. В более широком плане *яо* ассоциировались с анонимными песнями (лучшие образцы которых вошли в состав такого памятника, как «Ши цзин»).

В позднеханьский период происходят значительные изменения в представлении о *яо* в узком смысле. В связи с появлением в китайском обществе «общественного мнения», ростом значения концепции *тянь мин*, повышается роль «народной поэзии» как средства политической борьбы. *Яо* все чаще рассматриваются не как пророчества, а как выражение «сердца народа» (и, в конечном счете, опосредованное пророчество). Именно поэтому Бань Гу, включая в свой трактат «У син чжи» практически одни только *тун яо* (впрочем, относящиеся к более раннему периоду), интерпретирует их с социальной точки зрения. Все чаще в сопровождающих *яо* этого периода комментариях утверждается, что песни сочинены народом — *минь*.

Относительно позднеханьского периода можно говорить о появлении «народных *яо*» — *минь яо* — и первой мутации жанра *яо*. Впервые этот термин фиксируется (в качестве атрибута) в конце поздней Хань (Ду Вэньлань, 1958, с.332-333). Не менее 10 раз он встречается в период Лючао (см. Зинин С.В., 1988а). Затем он начинает постепенно вытеснять *тун яо* (например, среди юаньских *яо* 90% *минь яо*).

Выяснение жанровых отношений между *тун яо* и *минь яо* затруднено отсутствием упоминаний в теоретических работах (комментариях или поэтиках). Оно может опираться только на структурный анализ прозаических нарративов, сопровождающих стихи.

Здесь удалось установить (см. Зинин С.В., 1988а) наличие специальных формул цитирования, которые (после Хань) делятся на два класса: формулы цитирования *тун яо* и формулы цитирования *минь яо*. Они необычайно устойчивы и сохраняются на протяжении всего периода.

Каждая формула имеет два вида, определяемых типом расположения в нарративе: до цитируемого текста и после него. В формуле *тун яо* подчеркивается пророческий характер песни: в большинстве случаев указывается, что эта *тун яо* появилось до описываемого события. Варьирование жанрового термина — *эр яо гэ*, *тун яо гэ* и др. — незначительно.

В формуле *минь яо* подчеркивается оценочная функция песни: «по этому поводу», «в отношении этого» и др. В отличие от *тун яо*, жанровая атрибуция варьируется довольно сильно: в качестве субъекта

оценки может выступать не только «народ» *минь*, но и «служивые» *ши жэнь*, «общество» *ши*, «столичное общество» (*цзин ши*), «уездные жители» (*сян жэнь*), «войско» *цзюнь чжун*, «роды» *бай син* и др. [14]. И все-таки основным термином является *минь* (*минь цзянь*), так как *минь синь* является основной культурной метафорой, к которой апеллируют авторы нарративов.

Выделяя на основании устойчивой традиции передачи формул цитирования два поджанра *яо* (*тун яо* и *минь яо*) мы опираемся на методологические концепции Полин Юй, согласно которым анализ жанрового характера китайской поэзии должен основываться на материалах китайских антологий и предисловий к ним. Теоретические трактаты и критические сборники (в которых не было недостатка) были сравнительно мало известны публике, которая ориентировалась на антологии (см. Yu P., 1990). Кроме того, о *яо* в них практически не упоминается. При этом мы, в силу специфики материала, больше опирались на историографические источники, нежели на литературные, так как, согласно нашей концепции, *яо* являются культурно сконструированным жанром, и его членение на *тун яо* и *минь яо* имеет идеологический характер. Игнорирование историографического материала ведет к искажению представлений о жанре.

Нечеткость китайской традиции в отношении терминов *яо*, *тун яо* и *минь яо* в немалой степени является следствием функционирования в китайской идеологии принципа репрезентативной абстракции, впервые подробно описанного Кобзевым (см. Кобзев А.И., 1993, с.180 и др.). Репрезентативная абстракция возникает при выделении среди некоторого набора элементов одного, который в дальнейшем играет роль представителя всего набора, оставаясь при этом его элементом. Функционирование этого механизма в сфере терминологии дает специфический результат. «Странной на первый взгляд особенностью многих китайских философских терминов является принципиальная разнородность их значений, выражающаяся в том, что один и тот же термин обозначает и определенный класс явлений в целом, и отдельный элемент этого класса» (Кобзев А.И., 1993, с.190). Например, «небо» *тянь* — это и элемент триады «небо, земля, человек» и одновременно обозначение ее в целом как «природы». Точно так же, термин человек (*жэнь*) в китайской культуре обозначает и конкретного человека, и все человечество в целом, в связи с чем, как указывалось выше, термин *жэнь* в этой триаде может правомерно интерпретиро-

ваться и как «народ» (см. Кобзев А.И., 1993, с.203). Если не принимать в расчет эту специфику китайской терминологии, то «нетрудно прийти к крайне нигилистическому выводу, что важнейшие термины китайской философии вообще неопределимы». В действительности, речь идет о семантически открытых понятиях, специфицируемых в том или ином контексте (Кобзев А.И., 1993, с.213).

Аналогичная ситуация складывается с *яо*: этот термин обозначает весь жанр, и одновременно его поджанр, который более точно следует обозначать *минь яо*. В рамках концепции Кобзева в таком смешении понятийных уровней нет ничего странного. Остается неясным, почему в качестве общего термина не был избран исторически более ранний *тун яо*. Это связано, видимо, как с практически синхронным использованием термина *яо* в «Ши цзине», так и с тем, что реальное развитие *яо* как жанра начинается только в постханьский период.

Изучая послеханьскую эволюцию жанра, прежде всего, предстоит проанализировать отношения *яо* с *юэ фу*. Здесь мы сталкиваемся с парадоксальной ситуацией. С одной стороны, в отношении к рубежу V-VI веков «Вэнь синь дяо луне» Лю Се в главе «Юэ фу», среди перечисленных текстов, относящихся к этому жанру, есть и *яо* (Лю Се, 1983, с.63). С другой стороны, сам Лю Се относит *яо* к «смешанным жанрам» *ца вэнь*, которые не относятся ни к прозе, ни к поэзии. Здесь *яо* оказываются в группе с тремя другими жанрами — *инь*, *фэн* и *юн* (Лю Се, 1983, с.121). Лишь впоследствии *яо* были перенесены в раздел *юэ фу*. Таким образом, не связывая *яо* как жанр с *юэ фу*, Лю Се относит к *юэ фу* некоторые тексты, известные как *яо*.

Причины этого парадокса кроются в характере эволюции поэзии *юэ фу*, которая лишь недавно стала предметом углубленного анализа западных синологов, прежде всего Биррелл и Джозефа Аллана. Они (в особенности Биррелл) ставят своей целью развенчание «литературного мифа» о *юэ фу*, а Биррелл, отказывая *юэ фу* в статусе полноценного жанра, предлагает даже отказаться от использования *юэ фу* как жанрового термина [15]. Истоки сложившейся ситуации кроются в том, что о *юэ фу* судили в основном по сунской антологии Го Маоцяня «Юэ фу ши цзи», не анализируя лючаоских и танских истоков жанра.

Традиционно считалось, что жанр *юэ фу* возникает в ханьский период, тогда же создаются лучшие образцы жанра — ханьские *юэ фу*. Предполагалось, что они были собраны созданной императором У-ди во II в. до н.э. «Палатой Юэфу», откуда жанр и получил название.

В действительности, как показала в своей работе Биррелл (Birrell A., 1989), «Палата Юэфу» существовала еще до ханьского периода (о чем свидетельствует, в частности, яшмовая рукоятка с вырезанными иероглифами *юэ фу*) и У-ди, максимум, реформировал ее. Автором мифа о создании У-ди «Палаты» является Бань Гу, который хотел изобразить У-ди идеальным императором (собирающим, в соответствии с требованиями конфуцианской идеологии, проанализированные выше, народные песни). «Палат Юэфу» была упразднена в начале I в. и не может формально иметь отношения к ханьским *юэ фу* (относящимся в основном к позднеханьскому периоду). Кроме того, согласно каталогу «И вэнь чжи», составленному тем же Бань Гу, в раннеханьский период составлялись (утраченные ныне) сборники региональной поэзии, в жанровом отношении определявшиеся как *ши* или *цзы* и, судя по всему, не имевшие отношения к жанру *юэ фу*.

Заметим, наконец, что именно Шэнь Юэ, роль которого в создании жанра *юэ фу* была велика, прямо отрицает существование в ханьский период учреждения, собиравшего песни (не обязательно Юэфу, о существовании которой ему было известно наверняка). В «Трактате о музыке» он пишет: «В древности Сыя Неба прислушивался [16] к политике, посылал гунов и цингов собирать стихи, а старики обрабатывали их, а затем правители сообразовались с ними [в управлении]. Династии Цинь и Хань не имели учреждений по сбору стихов (*цзо цай ши чжи гуан*), песни и гимны заимствовали у предыдущих династий, и они не отвечали требованиям момента, и здесь не было возможности получить совет будущим поколениям» (Сун шу, 1974, 19.550).

Каким же образом *юэ фу* становится жанровым термином? По мнению Биррелл и Аллана, ключевые фигуры здесь — Шэнь Юэ, Лю Се и Сяо Тун. Хотя автор несохранившейся первой антологии китайской поэзии середины IV в. Чжи Юй упоминает о *юэ фу* как разновидности стихов *ши*, а Бао Чжао (414-466) говорит об авторских подражаниях *юэ фу*, основоположником жанра считается Шэнь Юэ, упоминающий о *юэ фу* независимо от *ши* в 100 главе «Сун шу» (Сун шу, 1974, 100.2459), где перечисляются жанры, в которых творил Линь цзы. Кроме того (и об этом Аллан забывает упомянуть), Шэнь Юэ говорит о *юэ фу* в общем предисловии к трактатам (Сун шу, 1974, 11.204), где жалуется на утрату текстов ритуальных гимнов (*цзяо мяо*). И тут же (этот момент важен) переходит к военной музыке. В частности, «если взять нынешние военные песни (*нао гэ*) *юэ фу* [17], и сравнить их с ханьскими и вэйскими произведениями (*цзюй*), то названия

иногда соответствуют друг другу, однако тексты всегда различны, так что, если исследовать их значение, основываясь на [современных] текстах, ничего не достигнешь». Таким образом, все эти свидетельства связаны не с анонимной, а авторской поэзией.

Шэнь Юэ принадлежит первое собрание песен, которые в дальнейшем получили статус древнейших *юэ фу* (*гу юэ фу*). Сначала он перечисляет некоторые песни и группы песен по названиям, а затем дает записи текстов. При этом те песни, которые затем получили статус *гу юэ фу* (например, «Цзяннань ке цай лян», «Бай тоу» и др.) он определяет как «древние *цзы*»: «Все же сохранившиеся до наших дней музыкальные произведения, древние *цзы* (*гу цзы*), являются уличными песнями (*цзе мо яо оу*) ханьского периода» (Сун шу, 1974, 19.549). В этом определении есть три принципиально важных момента. Во-первых, то, что будущие *юэ фу* называются *гу цзы*. Во-вторых, они определяются как анонимные уличные тексты (именно отсюда заимствует впоследствии представление о народном характере *фэн яо* Чжу Си [18]). В-третьих, они определяются не только как *цзы*, но и как *яо* — именно здесь устанавливается связь между *яо* и *юэ фу*.

Лю Се в «Вэнь синь дяо лун» закрепляет *юэ фу* как жанровый термин, помещая соответствующий раздел после *ши* и *сао*, перед *фу*. Причем в разделе *юэ фу* цитируются *яо*, хотя для них отведен свой раздел. Однако более полное представление о том, что понималось под *юэ фу*, дает только сборник Сяо Туна «Вэнь сюань».

В отличие от Лю Се, Сяо Тун помещает *юэ фу* в раздел поэзии *ши*. В главе 27, после гимна *цзяо мяо*, даются несколько песен *юэ фу*, при этом анонимные песни сменяются авторскими. Анонимность песен как раз определяется поставкой термина *гу цзы* вместо фамилии автора (Сяо Тун, 1935, с.378). В комментарии говорится, что термин *гу ши* (который комментатор, судя по всему, считает синонимом *гу цзы*) используется тогда, когда неизвестна фамилия автора. Сами песни обозначаются при помощи термина *гэ*, иногда *гэ ши* (Сяо Тун, с.397). После раздела *юэ фу* начинается раздел *цза гэ* («разные песни»).

Таким образом, ситуация с термином *юэ фу* несколько сложнее, чем ее стремится представить Аллан. Сохранившиеся свидетельства не дают оснований для однозначного вывода о том, был ли *юэ фу* жанровым термином до Шэнь Юэ, или нет. Судя по сборнику Сяо Туна, в этот период термин использовался ситуативно, при том, что за ним стояли какие-то представления о стилистических особенностях песен.

Представляется, однако, плодотворной гипотеза Аллана о том, что

именно в этот период происходит формирование представлений о юэ фу как полноправном жанре (а не подразделе ши). По неясным пока причинам (вероятно, ориентируясь на миф о «Палате Юэфу») некоторые поэты начинают писать подражания отдельным ханьским анонимным текстам, сохранившимся в династийных историях, и называют их юэ фу. Когда таких текстов накапливается достаточно много, возникает представление о жанре юэ фу, и ему начинает отводиться соответствующее место в антологиях и поэтиках. При этом «срабатывает» миф о «Палате Юэфу», и ханьские тексты, послужившие моделями для авторских подражаний, начинают включаться в титульные группы (Аллан называет их «интратекстами»), занимая в соответствии с хронологией, первое место, и также получают (уже жанровое) название юэ фу, в то время как до этого они назывались обычно ши, гэ, оу или яо.

Окончательное воплощение вся эта система получает в сунском сборнике Го Маоцяня «Юэ фу ши цзи». Го Маоцянь включает в этот сборник не только *синь юэ фу*, но и ритуальные гимны *цзяо мяо*, помещая их в начало сборника. Этого не делает даже автор более позднего и независимого сборника юэ фу Цзо Кэмина (XIV в.). Поэтому Аллан считает не совсем правомерным этот акт. Между тем, если рассмотреть ход эволюции китайских поэтических антологий, включающих анонимные тексты (начиная с «Трактата о музыке и ритуале» Бань Гу), то можно констатировать, что структура сборника Го Маоцяня является логическим завершением этой эволюции.

Выход сборника Го Маоцяня явился ключевым моментом в истории яо как жанра, так как в нем впервые появляется раздел яо — «Цза гэ яо» (как до этого в «Вэнь сюани» появился раздел юэ фу). Этот раздел делится на две части — гэ цы и яо цы, хотя, судя по тому, что деление приходится на середину главы, Го Маоцянь не придавал ему большого значения. В то же время, уже здесь песни гэ занимают в два раза больше места, чем яо. Го Маоцянь предпосылает разделу небольшое теоретическое введение, где определяет песни гэ как выражение эмоций цин, возникающих в сердце *синь* (Юэ фу ши цзи, 1955, с. 1899) [19]. Яо определяется традиционно как *ту гэ*.

Здесь возникает вопрос: насколько правомерно включение песен яо в антологию юэ фу (ведь именно с этих пор яо официально считаются поджанром юэ фу, так как положение их в классификации Лю Се амбивалентно). Ведь, если следовать ходу рассуждений Аллана, их присутствие в сборнике столь же мало обосновано, как и гимнов *цзяо*

мяо, до этого анонимные яо не включались в литературные сборники, а располагались в трактатах «У син чжи».

Если рассматривать юэ фу не как «нормальный» литературный жанр, а как специфический конгломерат различных жанров (как предлагал Лисевич — «группу жанров»), возникший в результате эволюции жанра литературных антологий в традиционном Китае, то такое включение представляется нам правомерным.

Выше мы говорили о том, что в Китае сложилась (особенно после канонизации) «Ши цзина» благоприятная обстановка для включения в литературу анонимных произведений даже после возникновения и утверждения авторского начала. При этом не было четких терминологических границ между ши, гэ, цы, оу или яо. Яо, в частности, вместе с гэ уже со времен создания песен «Ши цзина» включались в сферу ши. При этом даже в более поздний период Шэнь Юэ определяет анонимную поэзию — гу цы (*гу ши*), то есть, фактически, позднейшие гу юэ фу — через термин яо.

Этим не ограничиваются ранние связи между яо и юэ фу. Лю Се в «Вэнь синь дяо лун» цитирует в разделе юэ фу некоторые яо [20]. Шэнь Юэ, после перечисления гу юэ фу, называет некоторые яо, указывая, что они вошли в трактат «У син чжи» (Сун шу, 1974, 19.550). Поэтому вполне логично, что близкие к яо тексты следуют у Сюэ Туна в разделе *цза гэ*, сразу же за юэ фу. Впоследствии Го Маоцянь делает последний шаг, включая в юэ фу идущие у Сюэ Туна непосредственно перед юэ фу гимны *цзяо мяо*, а также идущие непосредственно за юэ фу песни *цза гэ*, добавляя к ним яо из династийных трактатов. В этом смысле структура «Юэ фу ши цзи» является логическим развитием структуры «Трактатов о музыке» из династийных историй, начиная с первого трактата, содержащего не только теоретические рассуждения, но и тексты песен — трактата Бань Гу в «Хань шу».

Концепцию жанра юэ фу, данную Го Маоцянем, можно было бы назвать юэ фу в широком смысле слова. Аллан формулирует концепцию юэ фу в узком смысле слова — это прежде лючаоские и танские авторские тексты, «подражающие» моделям, которые были включены в юэ фу позднее. Если бы феномен юэ фу как авторской поэзии не возник, то эти модели (*гу юэ фу*) так и остались бы текстами ши. То же самое произошло бы и с яо. Поэтому, в этом узком смысле термина (с точки зрения европейской литературной теории — совершенно правильном), яо не являются юэ фу. Но в широком смысле, сформулированном и закреплённом китайской традицией, они являются одним

из полноправных жанров *юэ фу*. И в любом случае — фактом китайской литературы.

Раздел *яо* в «Юэ фу ши цзи» является ядром и прообразом позднейших самостоятельных сборников *яо*. Здесь присутствуют все элементы, характерные для позднейших антологий: заголовок песни (содержащий имплицитно жанровую атрибуцию), фрагмент источника и текст песни. Если в приведении заголовка и текста Го Маоцяня ориентируется на сложившуюся традицию (восходящую к Бань Гу), то цитирование фрагментов нарратива характерно именно для *яо*, и свидетельствует о том, что стихотворный текст образует неразрывное единство с прозаическим. Все эти элементы структурно выделены в тексте ксилографа.

Кроме того, у Го Маоцяня получает оформление и деление жанра *яо* на *тун яо* и *минь яо*. *Минь яо* (у Го Маоцяня — просто *яо*) начинаются и кончаются в 87 главе, а *тун яо* занимают две последующие главы. Происходящее при этом нарушение хронологического принципа и доказывает то, что автор сборника считал *минь яо* и *тун яо* самостоятельными жанрами.

Однако даже в сунский период *минь яо* еще не были популярны как самостоятельный жанр. Об этом говорит количественный анализ сборника. Всего в разделе «Цза гэ яо» 312 текстов, датируемых самое позднее — концом танского периода [21]. Из них 185 *гэ* и 127 *яо* (в том числе и авторских). *Яо* делятся следующим образом: 18 *яо* (*минь яо*) и 109 *тун яо*. Последнее соотношение говорит о том, что даже к сунскому периоду *минь яо* еще не успели завоевать популярности у современников. Позднее, Ду Вэньлань среди 288 досунских *яо* дает 132 *минь яо* и 156 *тун яо*: прирост происходит в основном за счет *минь яо*, которые уже были записаны, но не вошли в антологию Го Маоцяня. В этом отношении Го Маоцянь еще очень близок Бань Гу.

После антологии Го Маоцяня начинается самостоятельная история *яо* как жанра. В XVI в. минский эрудит Ян Шэнь (Ян Юнсю, 1488–1559, см. биографию в «Мин ши» («Цы юань», 1982, с. 1605)) составил первый отдельный сборник *яо* «Гу цзинь фэн яо» («Древние и современные песни жанра *фэн яо*»). Использование ханьского термина *фэн яо* говорит о том, что Ян Шэнь рассматривал *яо* как продолжение шицзиновских песен жанра *фэн*. Он рассматривал этот термин достаточно расплывчато: кроме *яо*, в сборник попали различные *гэ*, *ши*, *ши* *яо* и т.д., в формальном отношении близкие *яо*. Собственно *яо* здесь

214 текстов из 261, то есть 82%, что и позволяет назвать эту коллекцию сборником *яо* [22].

Как и в других китайских антологиях, тексты расположены в хронологическом порядке [23], однако *тун яо* и *минь яо*, в отличие от сборника Го Маоцяня, даны вперемежку. Количество *минь яо* достигает здесь 100 (почти половина всех текстов *яо*), что говорит о росте их популярности.

Несмотря на то, что в заглавие сборника входит знак *гу* — «древний», он содержит не только *яо* предыдущей династии (Сун), но и современные составителю, что следует рассматривать как важный шаг вперед. Однако Ян Шэнь, в отличие от других составителей, не стремился включить все известные ему тексты и произвел очень жесткий отбор. В результате в антологию не попали многие популярные тексты.

К новациям Ян Шэня следует отнести и сокращение размера охватываемого текст *яо* нарратива: наиболее важная информация из него переносится в заголовок песни, становящийся своего рода ее «абстракт». Именно поэтому в заголовках все чаще появляется термин *минь яо* (см. напр. Ян Шэнь, 1958, с. 93, 112, 132 etc.). Таким образом, у Ян Шэня происходит окончательное закрепление термина в жанровом отношении (почти через 1500 лет после его появления).

Наконец, вершиной традиционной филологии в деле собирания и изучения песен *яо* явился сборник известного цинского ученого и политического деятеля Ду Вэньланя (1815–1881) [24] «Гу яо янь» («Древние песни *яо* и речения *янь*»). Он стал наиболее авторитетным источником вплоть до настоящего времени [25]. Сборник снабжен предисловием современника Ду Вэньланя — Лю Юйсуня (датируется осенью 1861 г.).

Сборник состоит из трех частей. Сначала идет предисловие Ду Вэньланя, в котором рассматривается жанровая специфика *яо*. Затем идут 99 цзюаней текста. И наконец, в 100 главе (это нумерологическое число глав наводит на ассоциации с «Юэ фу ши цзи», где также 100 цзюаней) собраны различные фрагменты из текстов, содержащих хотя бы мимолетное упоминание о *яо* (их список, разумеется, далеко не полон, хотя и вполне репрезентативен). В структурном отношении сборник отличается от своих предшественников. Ду Вэньлань рассматривает фрагменты с *яо* как цитаты, и поэтому располагает материал сначала в соответствии с принципами традиционной библиографической системы *сы бу* (сначала каноны *цзинь*, затем истории *ши*, затем философы

цзы, и наконец, беллетристика цзи), а уже затем в хронологическом порядке — сначала хронологии источников, а затем и самих песен.

Приведем некоторые количественные данные о сборнике Ду Вэньлани. Всего в сборнике содержится 3077 текстов (без учета вариантов) из 861 источника. Среди них 534 песен *яо* (с учетом важнейших вариантов). Среди *яо* насчитывается 220 *тун яо* и 304 *минь яо* (это 42% и 58% соответственно) (см. подробнее Зинин С.В. Количественный анализ корпуса *яо*). Кроме того, 524 текста Ду Вэньлани определяет как *гэ* (эти тексты рассматриваются нами только в сравнительном аспекте). Более подробные данные представлены в таблице 3.

Интересна динамика *минь яо* относительно *тун яо* в трех основных собраниях *яо*:

Источник	Процент минь яо:
«Юэ фу ши цзи»	14,2%
«Гу цзинь фэн яо»	44,4%
«Гу яо янь»	58,0%

Рассмотрим статистику досунского периода. Ду Вэньлани дает в 2,5 больше *яо*, чем Го Маоцянь, однако при этом у него *тун яо* всего в 1,56 раза больше, а *минь яо* — в 7,33. Таким образом, для Го Маоцяня, как и для Бань Гу, *яо* — это прежде всего *тун яо*, а для Ду Вэньлани более важны *минь яо*.

Таким образом, в «Гу яо янь» *минь яо* окончательно опережают *тун яо*, и это связано не столько с большей популярностью первых в более поздние периоды, сколько с отношением к ним составителей антологий, то есть, ростом их популярности в глазах элиты.

Несмотря на значительное увеличение *минь яо* в минский период, данные таблицы 3 (если изобразить их при помощи графика) позволяют говорить о хорошей корреляции между *минь яо* и *тун яо*, и сбалансированности и репрезентативности сборника Ду Вэньлани. Относительно большое число *яо* в лючаосский период объясняется, видимо, его бурным характером и большим количеством династий, сменившихся (и существовавших одновременно) в сравнительно небольшой период времени.

Нам удалось установить (см. Зинин С.В., 1988г) тесную связь между политической ситуацией и количеством зафиксированных текстов *яо*. С этой целью мы ввели специальный коэффициент интенсивнос-

ти: отношение количества текстов к длительности периода. Оказалось, что для «устойчивых» в политическом отношении период этот коэффициент не превышает 100, в то время как для недолговечных и «маргинальных» династий (Цинь, Юань, Суй и др.) он превышает 200 [26].

Кроме того, аналогичные аномалии наблюдаются и внутри династийных периодов. Если провести количественный анализ дат записи *яо*, которые у Ду Вэньлани часто даже вынесены в заголовки, то окажется, что большинство текстов связаны либо с концом (началом) правления династии, либо с границами девиза правления внутри династии. Так, для 196 *тун яо*, для которых возможна точная датировка, не менее 136 (или 69,3%) связаны с началом или концом исторических периодов [27].

Таким образом, «время» *яо* неоднородно: в моменты исторических перемен оно течет гораздо быстрее. Это непосредственное следствие связи *яо* с легитимационными представлениями в китайской культуре. Можно сказать, что *яо* отражают специфику исторического процесса в Китае.

У Ду Вэньлани бином *минь яо* окончательно вступает в права термина. Если в «Гу цзинь фэн яо» он входит в заголовки только 4% песен, то в «Гу яо янь» — 15,6% заголовков содержат этот термин. Автор предисловия к изданию «Гу яо янь», Лю Юйсун, использует *минь яо* как жанровый термин (Ду Вэньлани, 1958, с.2).

Кроме того, подтверждение этому мы находим в предисловии Ду Вэньлани к сборнику — практически первому обсуждению жанровой природы *яо*. Ду Вэньлани указывает, что и *яо*, и *янь*, восходят к одному источнику — речи *янь*, и объединены такими свойствами, как рифмованность и афористичность. Однако *янь* более прямые и краткие, а *яо* — более распространенные, так что эти жанры комплементарны.

Ду Вэньлани использует классическое определение *яо* как *ту гэ*, и считает *яо* синонимом *оу*. Однако (возможно, под влиянием Ван Чуна), подчеркивает роль спонтанности в возникновении *яо*, что отличает их от *гэ* как результата сознательного творческого процесса. Он даже считает *яо* противоположными (*сян дуи*, см. Ду Вэньлани, 1958, с.4-5) *гэ*, и именно по этой причине не включает последние в свой сборник (что не соответствует действительности, как мы видели ранее). *Яо* и *янь* — спонтанное выражение «голоса Неба» (*тянь лай цзы мин*) и поэтому обеспечивают коммуникацию между верхами и низами: выразить чувства низов и распространить добродетель (*дэ*) верхов.

Ду Вэньлань связывает *яо* с жанром *юэ фу*, который является для него одним из древнейших литературных жанров. Он подчеркивает родственность жанров *яо* и *янь* шицзиновским *фэн* и *я*, указывая, что постичь последние в настоящее время возможно только через *яо* и *янь*. В отличие от *фэн* и *я*, *яо* и *янь* «излагают *дао*» (*шу дао*) в устной форме и поэтому нуждаются в письменной фиксации. Поэтому стихотворные особенности *яо* отличают их от стихов *ши*: *яо* имеют устный и анонимный характер (Ду Вэньлань, 1958, с.5-8). Ду Вэньлань разрабатывает различные способы классификации *яо* — династийный, географический, социальный и антропологический (Ду Вэньлань, 1958, с.3-4). Значительное место в предисловии уделяется текстологическим проблемам, выбору основной версии текста (Ду Вэньлань, 1958, с.8-12).

Ду Вэньланю и Лю Юйсуну принадлежит последнее слово о *яо* в традиционной филологии. В этом отношении заглавие сборника — «Древние *яо* и *янь*» символично, так как отражает завершение определенного этапа в исследовании жанра. Анализируемые нами тексты в самом деле можно назвать *гу яо* — «древние *яо*», чтобы отличить их от постминских текстов. Лэй Цюньмин предлагает называть доминские (и частично минские) *тун яо* «политическими» (*чжэньи тунъяо*), чтобы отличить их от современного фольклора [28]. Термин *гу яо* представляется нам в этом смысле более основательным.

Следует отметить, что в цинский период в Китае выходят три сборника подлинных детских песенок. первый из них, составленный Чжэн Фуси (Чжэн Сюйдань) в начале правления династии, носит, как упоминалось ранее, символическое название «Тянь лай цзи» («Сборник небесных песен») и включающий 48 песен, собранных в Цзянчжэ. Термин *тянь лай* (заимствованный у Чжуан-цзы) является аналогом «голоса Неба», исходящего из его «сердца». В годы Гуаньсюй (1875-1908) выходит — в качестве продолжения первого — сборник «Гуан тянь лай цзи» У Чипэна, дополнительно даются 23 песни, собранные в том же районе. В середине XIX в. вышел еще сборник пекинских детских песенок «Бэйцзин эргэ». Примечательно, что все составители отказываются от термина *тун яо* [29].

В конце XIX в. на китайский детский фольклор обращают внимание и западные фольклористы: итальянский дипломат барон Гвидо Амедео Витале (1872-1918) издает сборник «Пекинские детские песни» (см. Vitale G., 1896), а Айзек Тэйлор Хедленд (1859-1942) «Китайские песни Матушки Гусыни» (см. Headland I., 1900), Э.Вернер — «Китайские песенки» (см. Wegner, 1922).

Дальнейшая разработка жанра происходила в Китае под влиянием западной фольклористики. Это сказалось, в частности, на выборе главного объекта интереса китайских фольклористов — народной песни (*миньцзянь гэяо*).

Выбор термина обусловил частично и последующую классификацию. Гу Цзеган в «Первом выпуске песен из У» (см. Гу Цзеган, 1926) следуя, видимо, западной классификации, делит песни на *миньгэ* (песни взрослых) и *эргэ* (песни детей). Выбор последнего термина свидетельствует и о стремлении отойти от традиции, заключенной в термине *тун яо*.

Ясно, что в понимании этих фольклористов *гу яо* слабо связаны с *эртун вэньсюэ* («детским фольклором»). Тянь Дасян приводит точку зрения Чжоу Цзожэня, предлагавшего уже тогда обозначить *тун яо* при помощи предиката *гу* (древние) (Тянь Дасян, 1982, с.2), а Цянь Гужун указывал на специфический политический характер последних (см. там же, а также Чжоу Цзожэнь, 1923). Однако развернувшаяся дискуссия не привела к определенному мнению, и решили только пользоваться термином *эргэ* вместо *тун яо*. В тридцатые годы, кроме различия между *тун яо* и *эргэ*, начинают различать также *минь яо* и *миньгэ* (см. напр., Чжэн Чжэньдо, 1957, с.7).

Затем в исследованиях *яо* наступает перерыв, вплоть до 50-х годов. В этот период снова начинается издание сборников фольклора. Однако теоретический анализ отстает от издательской деятельности: как отмечает Лисевич, в этот период не появилось специальных работ не только по *тун яо*, но и по *минь яо* (Лисевич И.С., 1969б) и следует отметить только сборник статей Тянь Ина (Тянь Ин, 1957).

Тянь Ин, выделяя *гудай миньяо* («древние минь яо») в особую жанровую категорию, отмечает их политическое содержание, значительное число фальсификаций, невозможность атрибуции всех текстов как фольклорных. Он обращает внимание на концепции «сердца народа» и «небесного помысла» (*тянь и*), обусловивших запись *яо*, и прослеживает историю их от трактатов «У син чжи» до «Гу яо янь». Тянь Ин проводит также различие между жанрами *гэ* и *яо*, сближая *яо* с речениями *янь*.

Тянь Ин делит *гудай миньяо* на *минь яо* и *яо*, однако, в отличие от нашей концепции, полагает в качестве жанра-источника не *яо*, а *минь яо* (в этом смысле его концепция зеркальна к делению *яо* на *тун яо* и *яо*). И хотя Тянь Ин не отрицает близости *тун яо* к пророчествам *чэнь* и загадкам *и ми*, все же он считает их частью детского фольклора.

В «Истории китайской литературы» (Чжунго вэньсюэ, 1959), изданной коллективом авторов, сотрудников Пекинского университета, указывается, что *гэ* — это лирические произведения, в то время как *яо* — эпические, критические, «антифеодалные» тексты (см. *idem*, т.3, с.146). Так как дети были искренни в критике феодализма, то некоторые *минь яо* получили название *тун яо* (*idem*, т.2, с.501). Вообще *минь яо* занимают основное место в изложении [30]. Считая «Палату Юэфу» действительным источником *яо*, авторы связывают их с «сердцем народа» [31].

Возвращаясь к дискуссии о различении жанров *эргэ* и *тун яо*, видный фольклорист Тань Дасян не видит, в отличие от Чжоу Цзожэня, возможности такого деления (см. Тань Дасян, 1959, с.4).

В вышедшей в 1963 году очередной коллективной работе (под редакцией Юй Гозня) по истории китайской литературы (см. Чжунго вэньсюэ, 1963), авторы вообще все внимание уделяют *минь яо*, практически игнорируя *тун яо* (и даже цитируя как *минь яо* известные тексты *тун яо* (см. *idem*, т.1, с.176 *pass.*). Отмечается их острый политический характер и близость к речениям *янь*.

В целом, работы этого периода можно охарактеризовать как шаг назад даже по сравнению с прошлым столетием. Единственной заслугой авторов можно признать выделение *яо* из раздела *юэ фу* (в основном, вероятно, в результате копирования западной методологии).

Кроме исследовательских работ, представляет интерес интерпретация термина *яо* в современных литературоведческих словарях. Например, в изданном в Гонконге словаре литературных терминов *миньгэ* определяется как «баллада», а *минь яо* — как «народная песня», характерными признаками которой являются отсутствие музыкального сопровождения, анонимность и устный характер (Вэньсюэ шукой, б.г., с.30).

В «Кратком словаре по литературоведению» авторы восстанавливают (не совсем отчетливо) традицию выделения *гу яо*, *деля гэ яо* на *миньгэ*, *минь яо*, *эргэ* и *тун яо* (Цзянмин вэньсюэ, 1985, с.50). В «Словаре терминов древней китайской литературы» *тун яо* сначала сливается с *эргэ*, но затем все-таки оговаривается существование «древних *тун яо*» как самостоятельного жанра (Чжунго гудай, 1985, с.689, с.700). Та же схема наблюдается и в «Кратком словаре литературных терминов», где встречаем лишь немного более глубокую разработку статьи о древних *тун яо* как народных песнях политического характера (Цзянмин вэньсюэ, 1985, с.29, с.36).

Как отмечает Лэй Цюньмин, сложившаяся ситуация объясняется тем, что с 20-х годов XX века исследование *тун яо* является «холодными воротами», то есть они представляют собой целинную область исследования (см. Лэй Цюньмин, 1988). Лэй Цюньмин является автором первой в Китае специальной книги о *тун яо* (вышедшей в 1988 году) и он поставил своей целью превращение этой области в «горячие ворота». Однако его книга представляет в основном перевод (с комментариями) на современный китайский язык избранных текстов *тун яо*. Представления автора о жанре очень кратко изложены в предисловии (как у Ду Вэньлэня) и весьма схематичны (выше мы говорили о них).

Его пророчество начинает сбываться. В 1990 году выходит вторая монография, посвященная *тун яо* принадлежащая Гао Дяньши (см. Гао Дяньши, 1990), структурно совпадающая с книгой Лэй Цюньмина, отличаясь лишь полнотой и включением цинских текстов. В монографии даны не только все тексты из сборника Ду Вэньлэня, но и некоторые вновь найденные тексты (хотя для доцинского периода число их незначительно). Теоретический анализ также сосредоточен в предисловии, весьма схематичен и практически не содержит нового.

Оживляется и ситуация на Западе, хотя за исключением статьи Ригела и кратких, но ценных упоминаний в работах Стрикмана и Шонесси, Хуан Чжандая, здесь нет работ, посвященных *яо*. Даже в специальной монографии Аллана, посвященной *юэ фу*, не упоминается о *яо*. Исключением является монография Лисевича (см. Лисевич И.С., 1969б), где *яо* уделено значительное место, и которая не утратила своей ценности до сих пор. Это оживление вызвано, в основном, интересом к китайской религии и религиозным корням феномена *тун яо*. В результате все внимание исследователей концентрируется на последнем жанре, *минь яо* же выпадают из их поля зрения. Поэтому в нашей работе, отдавая должное феномену *тун яо*, мы стремились к гармоничному и по возможности полному освещению жанра древних *яо*.

ГЛАВА 4.

ТЕМАТИКА ПЕСЕН ЯО

Стройная тематическая классификация для песен яо столь же невозможна, как и для частушек (см. Лазутин С.Г., 1990, с.72 и далее). Идеальной классификации не существует. Можно, однако, выдвинуть два функциональных основания для классификации: профетическое и оценочное. Подчеркнем, что это именно функциональные, а не содержательные основания: последние в систематическом отношении в случае яо вообще, по-видимому, невозможны. Профетические и оценочные песни составляют не менее 60% корпуса яо. Тематика остальных 40% чрезвычайно пестра.

Профетические яо

Среди профетических яо можно выделить два вида: собственно профетические и функционально профетические. В первых в самом тексте песни содержится какое-либо предсказание, вторые становятся предсказанием благодаря нарративу (который мы рассматриваем в единстве с текстом песни, так как без него яо фактически не существует (ср. напр. Лисевич И.С., 19696, с.72)).

Соотношение между содержательной классификацией и традиционным делением на *тун яо* и *минь яо* довольно сложное, учитывая невыраженность жанрового характера последних. Анализ сборника Ду Вэньлани показывает, что функция пророчества не закреплена жестко за *тун яо* — среди *минь яо* тоже немало пророчеств. Данные о динамике пророчеств среди яо сведены в таблицу 4.

Эта статистика подтверждает высказанные ранее предположения об эволюции жанра яо и слабости содержательного критерия классификации текстов. Больше всего пророчеств среди *тун яо* — толь-

ко в ханьский и минский периоды процент пророческих текстов опускается ниже 75% [1]. Таким образом, эти периоды «мутации» жанра «помечены» снижением профетических текстов. Среди *минь яо* также много пророческих текстов (в период Лючао они дают даже 66% всех текстов). Лидирует в смысле профетизма лючаосский период — наряду с ханьским, самый магический в китайской истории [2]. Классическими периодами развития жанра являются, с этой точки зрения, лючаосский и танский.

Практически все ранние пророчества связаны с легитимацией власти при помощи концепции «небесного повеления». Таковы *тун яо* из «Ши цзи», «Го юя», «Цзо чжуани» и других источников. Классическим примером может служить *тун яо* о «тутовых луках» периода правления чжоуского Сюань-вана (827-782 гг. до н.э.), где предвещается гибель Западного Чжоу:

«Луки из дикого тута янь, колчаны из плетенки цзи,
[Вот что] на самом деле погубит царство Чжоу!»

(Ду Вэньлань, 1958, с.310) [3].

В тексте содержится аллюзия (впрочем, хорошо понятная современникам) на происхождение Бао-сы. «Колчаны и луки» представляют собой ее синекдоху, так что можно перефразировать текст как «Бао-сы погубит Западное Чжоу» — что и произошло в действительности. Сопровождающий песенку нарратив показателен с точки зрения работы культурного механизма яо: здесь и «небесное повеление», и знамения в виде драконов и «детской песенки», и гадание на черепахе бу, и зачатая от демонической черепахи (которую пытались выгнать из дворца с помощью обнаженных женщин) девочка-монстр, своего рода «ребенок Розмари», ставшая орудием небесного промысла. В «Го юе» немало и других указаний на легитимацию через «уста народа» [4].

Не менее интересен с этой точки зрения текст *тун яо* из «Ши цзи» [5], связанный с перезахоронением наследника Гун-цзюня и легитимацией власти в царстве Цзинь во второй половине VII в. до н.э.:

«Наследник Гун перезахоронен!
Но даже через 14 лет
Цзинь все равно не процветет.
Процветание наступит лишь при старшем брате!»

(Ду Вэньлань, 1958, с.42).

Здесь приведен точный срок, который, разумеется, соответствует исторической правде. С этой песней также связана легенда: дух перезахороненного Гун-цзюня встретил *боши* Ху Ту и, пожаловавшись на то, что его погубили, пригрозил тем, что попросит небесного императора (*тянь ди*) передать царство Цзинь царству Хань. Через 10 дней дух (через шамана *у!*) сообщил, что *ди* разрешил покарать виновного и тот погибнет в царстве Хань. По этому поводу дети распевали приведенную выше *яо* (см. Ду Вэньлань, 1958, с.13, а также ср. Го юй, 1987, с. 143). Здесь нарратив предшествует песне, однако это может быть результатом простой инверсии.

Точный срок (причем при помощи астрологических знамений) дается и в синхронной (достаточно точно датируется 655 г. до н.э.) *Тун яо*, которую приводит цзиньский гадатель Янь (здесь *тун яо* также связана с гаданием) в ответ (и вместо гадания!) цзиньскому правителю, осадившему столицу царства Го (одного из первых полностью уничтоженных в процессе консолидации Китая, приведшем к воцарению династии Цинь) Шаньян:

«[В день] биц цзы, [сочетание солнца и луны] чэнь,
[Звезда] Лун-ни спрячется за чэнь
Форма [наших солдат] внушительна и внушает трепет.
Отберем знамена Го!
[Звезда] Чунь ярка-ярка,
[Звезда] Тянь-хэ туманна-туманна.
[Когда] окажется в [созвездии] Чунь-хэ — готовность!
Госский гун побежит!»

(Ду Вэньлань, 1958, с.13).

Мы согласны с Шонесси (см. Shaughnessy, 1983) в том, что механизм функционирования жанра в этот период был связан с фиксированием знамений: текст песни передавался вместе с описанием знамения.

Выше мы говорили о том, что, вероятно, существовало нечто вроде «истории в знамениях», куда входили и тексты *яо*. «Субъектом» этой истории выступали сначала «Небо», а потом «народ». Фактически, такой историей является основной текст «Чунь цю», в котором записи о деяниях исторических персонажей перемежаются со знамениями, выражающими «небесное повеление». В этом смысле, трактаты «У син чжи» являются наследниками этих древнейших историй и, таким образом, одним из наиболее архаичных слоев династических историй. Впос-

ледствии эти знамения, как ядра, «обрастали» нарративами (возможно, передававшимися устно). Еще позднее центр внимания смещался со знамения на нарратив и возникал новый жанр историографии (хотя интерес к собственно знамениям в Китае никогда не угасал). Позднее мы обсудим подробнее, какова была уже художественная роль *яо* в историческом нарративе (ср. Чжао Шули, 1979, с.172).

Одним из таких знамений (часто упоминающимся в песнях) было появление необычных птиц, например, *цюй-юй*. В качестве примера приведем *тун яо* (одну из самых длинных в жанре), связанную с легитимацией правления Дин-гуна и изгнанием его старшего брата Чжао-гуна в 517 г. до н.э.:

«Цюй-юй!
Гун уезжает — позорно это.
Цюй-юй [бьет] крылами.
Гун уже в поле,
Удаляется на гоской лошади.
Цюй-юй — прыг-скок!
Гун селится в Цянь-хоу,
Требуется одежда [у местного правителя].
Цюй-юй гнездится.
[Гун] уедет далеко-далеко.
[Предок Чжао-гуна] Отец Дао потеряет жертвоприношение,
[Предок Дин-гуна] Отец Сун возвысится.
Цюй-юй, цюй-юй!
Уходит — поет, приходит — плачет»

(Ду Вэньлань, 1958, с.20) [6].

Когда чиновники, оказавшиеся не в состоянии определить птицу, обратились к некоему «учителю Цзи», тот сразу заявил, что это знамение и, и еще за сто лет до описываемых событий имела соответствующая *тун яо* (приведенная выше). Теперь, появление этой птицы означает исполнение пророчества. Примечателен механизм интерпретации: он предполагает существование знатоков, имеющих «каталоги» как пророчеств (ту самую «историю в пророчествах»), так и типичных знамений, и в случае необходимости связывающих эти каталоги. Согласно китайской традиции, одним из главных таких знатоков, специалистом по *яо*, был сам Конфуций [7].

Образ птицы встречается в песнях неоднократно (см. Ду Вэньлань, 1958, с.56, 98-99, 473, etc.), но распространены также образы собаки, лошади и др. Использование их в профетических песнях мы связыва-

ем не только с художественной традицией, но и распространением в доханьском Китае иллюстрированных гадательных справочников. Майкл Леве описывает мавандуйские справочники II в. до н.э., связанный с предсказаниями по форме облаков «Тяньвэнь цисян цза чжань» (Loewe M., 1988). Каждая статья в нем имеет следующую структуру: название царства (региона) к которому относится пророчество в соответствии со схемой «распределения областей», рисунок облачной формы (образ), предсказание (обычно военного характера). Например: «собака на стене города — город взят не будет» (Loewe, 1988, с.502). Здесь имеется в виду не животное, а облако в форме собаки, как оно видится с уровня городской стены.

Влияние образности гадательных справочников на песни *яо* было велико. Среди *яо* мы встречаем песни, зачины которых в точности соответствуют указанной формуле, хотя связаны с птицами (и поэтому более реалистичны). Например, песня, где критикуется за алчность сама императрица, мать будущего императора Лин-ди (под именем хэцзяньской девицы):

*У сидящей на стене вороны
Не видно [кончика] хвоста —
А в один год выводит 9 птенцов!
Отец поступит в офицеры,
Сын поступит в солдаты.
Один солдат погибнет,
А сотня едет на колесницах.
Бань-бань — гремят они,
Въезжают в Хэцзянь [встречать Лин-ди].
Хэцзяньская девица накопила кучу денег,
Денег — палаты, золота — залы,
[А она еще и] трет зерно на терке!
Под мостом подвешен гонг:
Ударил бы в него, да министры и канцлеры разгневаются.*

(Ду Вэньлань, 1958, с.98-99).

Зачин о вороне на стене (имеющей 9 птенцов — благоприятный символ плодородия) часто встречается и в юэ *фу*, с которыми *яо* тесно связаны. Однако сюжет песни (предсказание по образу птицы военных действий) заставляет нас предположить, что обычный образ нагружен и профетической, понятной читателям гадательных справочников символикой. В интерпретации песни в трактате «У син чжи» из «Сюй хань шу», однако, птица с девятью птенцами определяется как

аллегория эгоистичных людей, делающих запасы продовольствия. Таким образом, в *тун яо* критика распространяется и на императорскую семью, причем не только «опальных» для конфуцианцев императоров Цинь Шихуана и Ван Мана. Не случайно в *тун яо* того же периода рекомендуется «о правителях говорить шепотом» (Ду Вэньлань, 1958, с.98) — критика такого рода существовала, но не была «транслирована» конфуцианскими источниками.

Мы привели лишь наиболее яркие и показательные примеры профетических *яо*, преимущественно чжоуского и ханьского периода. Тема книги и недостаток места не позволяют нам здесь (и далее) углубиться в подробный анализ образности песен и обильное цитирование. Заметим, что профетичность *яо* до сих пор используется в китайской культуре, хотя, конечно, в меньшем объеме.

Оценочные *яо*

Оценочными мы называем *яо*, в которых оценивается (позитивно или негативно) исторический персонаж или событие [8]. Поэтому, помимо деления текстов на инвективы и панегирики, полезно выделить и два основных объекта оценки — правитель и чиновники (что естественно в силу политизированности жанра). Таким образом, оценочные *яо* можно делить на панегирики правителю, панегирики чиновникам, инвективы правителю, инвективы чиновникам. Статистические сведения об их динамике сведены в таблицы 5, 6 и 7 (для *тун яо* и *минь яо*, и *яо* в целом).

Начнем анализ с инвектив правителям. Лисевич высказал мнение, что в народных песнях редко осмеливались критиковать правителя, и во всей народной лирике можно найти только два двустипия, где бы затрагивалась особа императора: о Цинь Шихуане и Ван Мане, самой традицией считавшимися «дурными» правителями (Лисевич И.С., 1969б, с.49-50). Если говорить о песнях, где непосредственно упоминается имя императора, то это мнение (если добавить сюда ненавистную конфуцианцам танскую императрицу У) справедливо.

В действительности же уровень критики в отношении высших представителей власти был гораздо выше. Для такой инвективы не обязательно прямое указание имени. Немало правителей описываются в песнях иносказательно (например, ханьские У-ди и Лин-ди, как в профетических песнях, о которых говорилось выше). Таких *яо* среди ин-

вектив насчитывается почти треть (30,2%). Это превышает уровень критики (или хвалы) в отношении чиновников.

Например, уже в «Чжаньго цэ» циский гун, не послушавший совета Конфуция (предрекшего, как это было ему свойственно, поражение в войне в варварами ди), осуждается в *тун яо*:

*«Большой головной убор [правителя] словно совок,
Длинный меч упирается в подбородок:
Напал на ди, да не смог [одолеть] —
Нагромоздили [лишь] курган из костей!»*

(Цит. по Ду Вэньлань, 1958, с.312).

Чжаоский правитель, попавшийся на удочку «двойного агента» из Цинь и казнивший преданного ему полководца, высмеивается в следующей *тун яо*:

*«Чжао рыдает,
Цинь смеется:
[Казнили патриота,] посчитав изменником,
Глянь, а из земли полезли белые волосы!»*

(Ду Вэньлань, 1958, с.599).

Последнее явление — несомненно, знамение, предвещающее дальнейшее падение царства Чжао. Однако данную песню мы отнесли все же к инвективам, а не пророчествам. Знамения встречаются в инвективах не менее часто, чем в пророчествах.

Можно даже говорить о единстве в рамках культуры знамений профетических и оценочных *яо* (то есть, фактически всего жанра). Приведем очень важный пример, относящийся к правлению Цинь Шихуана:

«Слишком рано радовался: порвались веревки у сосудов!»

(Ду Вэньлань, 1958, с.434-435).

Здесь имеется в виду находка в реке чжоуских бронзовых сосудов, символизирующих легитимную власть над Китаем. Скорее всего, мы имеем дело с легендой: Сыма Цянь указывает только, что Цинь Шихуан искал эти сосуды, но не нашел (см. Powers, 1991, с.200-201). Однако вскоре начинает функционировать легенда о потере сосудов, которые, по одной версии, оборвались, а по другой версии, упали в воду в результате того, что внезапно появившийся дракон перекусил веревки. В любом случае это воспринималось как знамение, которым

Небо отказывало Цинь Шихуану в легитимности (а так как представление о нелегитимности династии Цинь формируется только в конце Хань, то и легенду естественно отнести к этому периоду).

Изображение момента обрыва веревки становится одним из клише в наборах знамений, изображаемых в усыпальницах «классического стиля» Поздней Хань. Как показывает Пауэрс, этот сюжет был одним из стандартных риторических аргументов, при помощи которых новый слой чиновников-ученых отстаивал свое право на выражение политических воззрений. Так как эти изображения сопровождалась краткими пояснительными надписями (часто рифмованными), то легко представить, что мы имеем дело с такого рода надписью, сопровождающей изображение. В этом случае устанавливается жанровая связь между иллюстрированными сборниками знамений с рифмованными пророчествами, и аналогичными настенными «сборниками» знамений мозаичного стиля (см. Wu Hung, 1989) с сопровождающими их рифмованными пояснениями. Эти функциональные структуры и объединяют профетические и оценочные *яо* в рамках культуры знамений. И те, и другие были частью политической риторики, эмулирующей «общественное мнение».

Точно так же и Ван Ман предстает в аллегорической форме чижа, «оседлавшего» дерево династии Хань в одной из *тун яо*:

*«Кривые тропки испортили тучные поля,
Клевета смущает честных людей.
Хоть коричневое дерево цело, да плодов нет,
На верхушке угнездился чиж:
Раньше его люди хвалили,
А теперь презирают!»*

(Ду Вэньлань, 1958, с.56) [9]

Кроме критики в адрес «нелегитимных» правителей, мы находим много критических отзывов о предводителях мятежников (в династийных историях иногда приравниваемым к императорам). Они будут рассмотрены в «военном» разделе.

В целом можно констатировать (см. таблицу 7), что уровень критичности в отношении правителей постепенно снижается. Это свойственно даже *тун яо*. Таким образом, вопреки мнению Лисевича, критика в адрес носителей высшей власти — пусть и в косвенной форме — была характерна для *яо*, и ее уровень достаточно высок.

Перейдем к рассмотрению инвектив чиновникам. В статистичес-

ком отношении ситуация здесь обратная: количество инвектив чиновникам довольно незначительно в чжоуский и ханьский периоды, затем начинает расти и к минскому периоду догоняет инвективы правителям: 33,3% и 34,4% соответственно. Это явление частично можно объяснить «десакрализацией истории», в которой все большее место начинают занимать лица низших рангов.

Критика в адрес чиновников более разнообразна и сатирически заострена, чем инвективы правителям, эти песни более откровенны. Здесь не редкость прямой протест и призыв к насильственным действиям против недостойных чиновников, как в следующей *минь яо* IV века, в которой предсказывается гибель недостойного генерала:

*«Простой чиновник — не по чину генерал!
В жару, в мехах и на циновке,
Не разобравшись, только головы срубал!
Но храбрый муж «Полевые травы» отомстит —
Срубив злодею голову, получит благодарность двух провинций»*

(Ду Вэньлань, 1958, с.367)

Инвективы чиновникам практически всегда дидактичны, в них (прямо или косвенно) делается упор на конфуцианские ценности, близкие популярной морали: министр должен быть неподкупным, собирать для управления страной достойных конфуцианцев, военачальник не должен быть слишком жестоким и так далее. Если при жизни жестокий сановник и не встретит отпора общественного мнения, то оно покарает его после смерти, как, например, Гоу Кэ из рода Пан:

*«В переулке, где дом семьи Пан,
Раньше стучали-громыхали повозки,
А на панисиду не явился никто.
В чем причина неваки?
У Гоу Кэ по природе нет близких».*

(Ду Вэньлань, 1958, с.369-370).

Знаменитый поэт Се Линъюнь обвиняется в любви к роскоши (одновременно эта *минь яо* из трактата «У син чжи» в «Сун шу» является предвестием его гибели):

*«Четверо поддерживают полы [платья],
Трое подсаживают в носилки!»*

(Ду Вэньлань, 1958, с.151).

Иногда, отбросив прямую дидактику, инвективы становятся сатирическими, как в *тун яо*, высмеивающей похождения знаменитого полководца и политического деятеля эпохи Саньго Чжугэ Ляна, которому однажды пришлось скрываться у кладбища Чэн-цзы Гэ, на могиле Гоу Ло, прикрывшись циновкой из тростника и обвязавшись бамбуковым лыком:

*«Чжугэ Кэ,
Что за вид?
Платье на подкладке тростникового пуха,
Перевязан поясом Гоу Ло,
Зачем ищешь могилу Чэн-цзы Гэ?»*

(Ду Вэньлань, 1958, с.106).

Часто встречаются своего рода критические клише, основанные на контрасте, где в первой строчке критикуется один чиновник, а во второй — восхваляется другой:

*«Если не придет Лу Цзинь, у Неба не достанет глаза,
Если опять будет Цао Лянь, у земли слезет кожа».*

(Ду Вэньлань, 1958, с.798).

или

*«Если Тао вернется, у Неба прибавится глаз,
Если Сюэ останется, у земли слезет кожа».*

(Ду Вэньлань, 1958, с.753).

Такого рода контрастные противопоставления балансируют на грани инвективы и панегирика. К рассмотрению последних мы и перейдем.

Общий критический настрой *яо* приводит к тому, что панегирики правителям встречаются значительно реже, чем инвективы (см. таблицу 7), за исключением ханьского и минского периодов. Причем в последнем случае превышение количества панегириков справедливо и для панегириков чиновникам. Кроме того, выделяются эпохи династий Чжоу и Юань — здесь вообще нет панегириков (что можно в последнем случае объяснить чужеземным правлением). Сравнительная малочисленность панегириков правителям тем более удивительна, что, как показал Векслер, в ритуал восшествия на престол нового императора входило и поднесение свитой знамений, символизирующих легитимность правителя, а среди них — стихотворных знамений

(предположительно, панегириков в форме пророчеств, часто сфабрикованных самими чиновниками, см. Wechsler H., 1985).

Как и инвективам, панегирикам присуща конфуцианская риторика. Например, в *минь яо* конца II века н.э. восхваляется кадровая политика Сянь-ди, издавшего указ об отправке на пенсию большой группы пожилых чиновников и принятии на их должности молодежи (не-что вроде современного сокращения штатов):

*«Головы белым-белым,
Да не хватает [для всех на жалование] зерна.
Подобрали полы нижней одежды —
Следует вернуть их в родные уезды.
Совершенномудрый правитель опечален,
Что не в полной мере использует [молодых] ланов:
Отбрасывает их [бедные] холщовые одежды,
Чтобы одеть в [придворные] темно-желтые.»*

(Ду Вэньлань, 1958, с.35).

Аналогично в *тун яо* конца VI в.:

*«[Законы] фа и люй еще существуют!
[Мораль] дао и дэ сохранилась!
Сын Неба выходит из Дунхай под белым стягом!»*

(Ду Вэньлань, 1958, с. 279).

Панегирики чиновникам значительно менее формальны и разнообразны, чем панегирики правителям, хотя и в них довлеет конфуцианская риторика. Идеал гражданского чиновника — обеспечение социальной гармонии, и распространение ее благодаря своему *дэ* на возможно больший регион (аналогично императору). В одной из *тун яо* в «Хоу хань шу» так восхваляется деятельность некоего чиновника:

*«Отбросим алебарды,
Отринем щиты:
Бандиты и разбойники перевелись,
А все чиновники отдыхают»*

(Ду Вэньлань, 1958, с.79).

Это в миниатюре модель поведения императора: установив социальную гармонию, благодаря чему асоциальные элементы исчезают сами собой, следует предаться «недеянию» *уэй*. Гражданский чинов-

ник руководствуется конфуцианскими принципами *ли* и *жан* («куступчивость»), как это описано в одной *тун яо*:

*«Начальник Янь прекрасно управлял,
Был просветленным и спокойным.
Жестокости и казни устранял,
В движении приводя [людей] посредством ли и жан.»*

(Ду Вэньлань, 1958, с.365-366)

Для военного чиновника главное — храбрость, благодаря чему он побеждает врагов и защищает страну. Например, в одной из *минь яо* говорится:

*«В войсках есть такой — Цао:
Стоит разбойникам слышать его имя, храбрость покидает их»*

(Ду Вэньлань, 1958, с.271)

Примечательным явлением среди панегириков чиновникам является обилие лючаосских моностихов (часто с внутренней рифмой), в которых какому-либо конкретному лицу приписывается одна (изредка две) добродетель:

«Во владении собой не имеет изъянов — [таков] Тан Чжундянь»

(Ду Вэньлань, 1958, с.297-298).

Иногда моностих заменяется дистихом:

*«Если нужно совершить невозможное —
Тут годен Гуан Лумао»*

(Ду Вэньлань, 1958, с.82).

Моностихи могут также (не меняя своей сути) объединяться в конгломераты типа:

*«Прямо говорит с девятью цинами — Ю Чэньян.
Един с Поднебесной — Сюнь Босю.
«Сосулька» Поднебесной — Ван Сюмин.
Предан и гармоничен — Вэй Шаоин.
Исследует мудрость — Лю Боцзу.
Помогает Поднебесной — Ду Юнфу.
Герой и талант — Чао Чжунцзин»*

(Ду Вэньлань, 1958, с.299).

Эти монокоримы характерны только для эпохи Лючао. Их источник — зародившееся в конце Хань движение так называемых «чистых бесед» *цзин тань*, участники которых значительное внимание уделяли обсуждению свойств личности в целом, градации качеств личности, и в особенности — конкретных личностей (см., напр., Малявин В.В., 1983, с.198).

Такого рода тексты представляли собой форму пропаганды. Участники этих «бесед», влиятельные интеллектуалы, формировали при помощи таких стихов репутацию чиновников, от которой зависело получение должности. При помощи запоминающихся кратких поэтических формул они внедряли свои суждения в общественное сознание.

Очевидно, что такого рода стихи не имеют ничего общего с подлинным фольклором (хотя их можно определить как особую форму фольклора — *эпиталор* (см. Lockey D.W., 1987)). Эта форма панегириков особенно показательна для процесса формирования корпуса *яо* — столь разнородны были его истоки. Панегирики-монокоримы, сочиненные интеллектуалами, распространяются ими как пропаганда, вкладываются в «уста народа», а гораздо позже извлекаются из этих «уст» составителями антологий в качестве полноправного фольклора. Пауэрс видит источник этой практики в университетском студенчестве [10]. Впрочем, сами источники часто указывают, что та или иная *яо* появилась среди придворных или чиновников (*ли жэнь*), что не мешает позднейшим составителям антологий включать их в раздел «народных» *яо*.

Этот пример еще раз показывает, сколь сложным было формирование корпуса текстов *яо*, и сколь отличается традиционное китайское понятие «народного творчества» от европейского романтического понимания «фольклора». В этих условиях невозможно говорить о жанре *яо* как жанре в европейском смысле термина (сколь бы расплывчатым он ни был).

Различные *яо*

Тематика остальных 40% текстов слишком разнообразна: можно назвать лишь исторические, религиозные, социальные, утопические, лирические и патристические *яо*, детский фольклор.

В исторических *яо* фиксируются памятные для народной памяти события. Чаще всего это войны, восстания, голод и другие бедствия, увиденные глазами простых людей. Например, для конца минского периода характерны такие жалобы на разбойников и солдат местных

войск, призванных с ними бороться, но от которых доставалось и крестьянам:

«Бандиты приходят подбавить огня,
Солдаты приходят сожрать меня»

(Ду Вэньлань, 1958, с.493-494).

«Разбойники — гребешок,
Солдаты — расческа,
А местная милиция обривает наголо!»

(Ду Вэньлань, 1958, с.267-268).

«Разбойники — это что,
А вот солдаты — верный конец!»

(Ду Вэньлань, 1958, с.269).

Это, в отличие от панегириков чиновникам, скорее всего, подлинный фольклор. То, что столь разнородные тексты входят в один и тот же «жанр», еще раз подчеркивает его культурный, а не литературный характер.

Появление столь откровенных песен протеста, часто рисующих карателей и руководящих ими сановников более черными красками, чем самих разбойников, в династийных историях (откуда они попали в корпус Ду Вэньланя) объясняется спецификой составления этих историй и общей историософской концепцией «мандата Неба», о чем говорилось ранее. Подробно механизм фиксации таких явлений исследует (на материалах главы «Бродячие разбойники» в минской истории) Борис Г.Доронин (Доронин Б.Г., 1988).

Он приходит к выводу, что в «китайской истории была выработана своя собственная, во многом отличная от того, что знала средневековая Европа, методика освещения крупных социальных конфликтов» (Доронин Б.Г., 1988, с.105). В династийных историях освещаются все народные восстания и их вождям посвящаются (начиная с Сыма Цяня, включившего в «Ши цзи» жизнеописание Чэнь Шэ) отдельные биографии. Историки тем самым способствовали пропаганде и популяризации подобной информации — явление уникальное само по себе. Его следует рассматривать как часть доктрины «мандата Неба» — народные восстания рассматривались как признак утраты правящей династией мандата и они расчищали путь следующей династии (Доронин Б.Г., 1988, с.138-140).

Тонкость тут заключалась в разработке официальной версии событий, изображавшей не реальность, а то, что должно было быть, в

соответствии с конфуцианскими представлениями. Поэтому «центр тяжести переносился на фальсификацию народного движения, но фальсификацию очень тонкую, правдоподобную, построенную на подлинных фактах — как положительных, так и отрицательных» (Доронин Б.Г., 1988, с.141). При этом не только отмечаются отдельные положительные черты восставших, но и подаются в черном цвете чиновники, занявшие неправильную позицию в борьбе с восставшими [11]. Для этого используется, в частности, «мнение народа» в виде *яо*. Разумеется, это были специально отобранные тексты, а, так как составители династийных историй сами чаще всего имели дело со вторичными источниками, следует предположить, что сохранившиеся песни протеста — лишь незначительное количество от функционировавших в тот период, всего лишь «верхушка айсберга».

В социальных текстах чаще всего описываются теневые стороны жизни китайского общества. Например, в знаменитой *тун яо* ханьского периода (с прямой аллюзией к «Лунь юю») говорится:

*«Прямой как струна
Умирает на обочине,
Кривой как крючок
Пожалован рангом хоу»*

(Ду Вэньлань, 1988, с.97-98).

В некоторых текстах отражается мечта о социальной утопии, выражаемой понятием *тай пин* («великим равновесием»):

*«Небесная вода возвратилась в реку. Бянь:
Да увидим мы снова тай пин!»*

(Ду Вэньлань, 1988, с.636).

Во многих текстах отражаются патриотические настроения народа, связанные, в основном, с борьбой против варваров и иноземных завоевателей. В особенности это свойственно текстам периода господства монгольской династии Юань:

*«Дождь из ниток —
[Значит], народ недоволен.
Но и в Китае дела
Еще переменятся!»*

(Ду Вэньлань, 1988, с.259).

Хотя *яо* в целом имею политический характер, в корпус попали (в результате сложного процесса формирования жанра) и лирические стихи. В основном, это авторская (или приписываемая авторам) лирика (что нехарактерно для *яо*): таковы песни, которыми обмениваются Мутяньцзы и Сиванму (Ду Вэньлань, 1958, с.277), или элегия усюго вана (Ду Вэньлань, 1958, с.783). Иногда исходно лирическое стихотворение интерпретируется как пророчество, например, песня, связанная с переездом Люй Гуана из «Цзинь шу»:

*«Северная лошадь, отчего печальна?
Вспоминает прошлое, и на сердце грусть.
Отчего так ласточка носится отчаянно?
Все мечтает: «В старое я гнездо вернусь»*

(Ду Вэньлань, 1958, с.146-147).

Наконец, следует отметить и настоящие образцы (весьма немногочисленные) подлинного детского фольклора, попавшие в «детские песенки». Самая ранняя из них относится к началу IX в. и представляет собой игровую песню (нечто вроде русских «ладушек»):

*«Молоти пшеницу!
Молоти пшеницу!
Три, три, три!
Скачи!»*

(Ду Вэньлань, 1958, с.214).

Тем не менее, и она интерпретируется как пророчество о нападении разбойников: «молотить» является синонимом «сражаться», а три тройки — дата сражения. Следующие детские песни записаны уже в минский период (Ду Вэньлань, 1958, с.917).

ГЛАВА 5

ФАЛЬСИФИКАЦИЯ ЯО И ПРЕСЛЕДОВАНИЯ ЗА КРИТИКУ

Фальсифицировалась (или «препарировалась») не только история, но и сами *яо*. Это естественно, учитывая то, что они рассматривались как знамения и, следовательно, удобная безличная форма пропаганды.

Фальсификация *яо* включает три аспекта. Во-первых, как говорилось ранее, что ритуал восшествия на престол каждого императора, по крайней мере в танский период, включал в себя подношение чиновниками списка знамений, легитимирующих его право на трон, а в их числе — и *яо*. Разумеется, определенную часть этих *яо* чиновникам приходилось фальсифицировать, и большинство включенных в династийные истории пророчеств о появлении новых императоров представляет собой такие фальсификации. Во-вторых, фальсифицировать *яо* могли и частные лица — прежде всего чиновники — для увеличения своей репутации. Значительное число панегириков, вероятно, представляет собой такие фальсификации. В-третьих, пророчества о появлении нового императора могли фальсифицировать и заговорщики с целью пропаганды и придания легитимности своей партии.

В сопровождающих *яо* нарративах в нескольких случаях прямо говорится о том, что данный текст — фальсификация (то есть, не представляет собой выражение народного мнения, а сфабрикован определенным лицом). В основном, эти случаи являются фальсификациями третьего типа. Один из наиболее ранних случаев описан в «Сань го чжи» в «У шу» в биографии Сунь Чо. Перед началом эры Фэнхуан (около 271 г.) некий Шао Сюань, сговорившись с несколькими астрологами, «с целью введения в заблуждение государственных деятелей» фальсифицировал знамения: распустил слухи о появлении в небе на юго-востоке некоего «желтого знамени» (атмосферного явления в виде полотнища),

а также о появлении в Шоу-чунь тун *яо*: «Уский Сын Неба должен взойти», что Сунь Чо (Мо-ди) интерпретировал как знамение в свою пользу (Ду Вэньлань, 1958, с.110). В конце V в. некий Ка Бинь решил опорочить «четверых драгоценных» — группу из четырех сановников, находившихся в фаворе у императора Южной Ци Тай-цзу. Он сообщил ему, что «снаружи» (то есть, за пределами дворца) есть тун *яо*:

*«Жаль вспоминать выставленный для обозрения труп!
Почтительный сын при сем не присутствует,
оплакивая покойного день за днем.
Флейты вдруг запели — род уничтожен!»*

(Ду Вэньлань, 1958, с.947).

Затем он сам проинтерпретировал эту песню, путем комбинирования иероглифов получив фамилии противников. Император только рассмеялся и сказал Ка Биню: «Ты сам это придумал» (Ду Вэньлань, 1958, с.947).

Однако этот трюк удался первому фальсификатору *минь яо*, некоему Пань Юэ, который «тайно сочинил *яо*» где говорилось:

*«К востоку от храма большой бык.
Ван Цзиян,
Пэй Кайцю,
Хэ Цзяо тревожатся, нет им покоя»*

(Ду Вэньлань, 1958, с.983) [1].

Ему удалось при помощи этой песенки опорочить названных в ней сановников. Так что не зря одно из значений *яо* — «клевета».

В некоторых случаях подробно излагается механизм трансляции фальсифицированной песни. Так, один из императоров эпохи Лючао, Чжан Цзиньэр, не осмеливаясь прямо заявить о том, что увидел себя во сне императором. Тогда он послал своих сподвижников в сельскую местность распустить о себе благоприятные слухи (*яо янь*) и поставить маленьких детей петь такую песенку:

*«Где Сын Неба?
В долине Цигу.
Кто Сын Неба?
Не свинья, а собака!»*

(Ду Вэньлань, 1958, с. 946).

«Собака» и «свинья» — детские (табуированные) имена самого Чжан Цзиньэра и его брата. Таким образом, предположение императора Яо в «Ле-цзы» о том, что ребенка непременно кто-то научил его песенке, имеет достаточно веские основания.

То, что яо рассматривались как опасное политическое оружие, подтверждают и факты преследования за сочинение таких песен. В «Цзю тан шу» сообщается, что перед усмирением танским Тай-цзуном мятежного вассала Вэнь Тая, в войске последнего появилась *тун яо*, главившая:

«Армия Гаочан — иней и снег,
Армия Хань — солнце и луна.
Солнце и луна распяты иней и снег,
Повернув руку — сам себя истощишь»

(Ду Вэньлань, 1958, с.226).

Вэнь Тай послал людей на поиски того, кто первый начал петь эту песню, однако его не нашли. Так как *тун яо* приводится в танской истории, то это может быть косвенным признаком того, что эта яо рассматривалась как знамение, и в самом деле была послана Небом, покровительствующим Тай-цзуну.

В связи с темой фальсификации яо и преследований за критику важное значение имеют данные позднейших династийных историй и исторических сочинений, дающих более отчетливое представление о том, как формировались нарративы, связанные с яо. Этот материал был исследован Чань Хок-ламом (Chan Hok-Lam, 1995) на примере «преследований за критику» в официальных документах периода правления минского императора Тай-цзу (1368-1398).

Согласно существовавшей традиции, в первый день Нового года, в день зимнего солнцестояния, в дни рождения императора и по некоторым другим поводам, все военные и гражданские чиновники должны были представлять трону поздравительные меморандумы *бяо* (для императора) и *цзянь* (наследнику). Разумеется, эти меморандумы составлялись учеными-литераторами, членами академии Ханьлинь, в соответствии с образцовыми сочинениями танского и сунского периода. При этом следовало соблюдать разнообразные табу — избегать упоминания личного имени императора и имен его предков, то есть, сочетания двух иероглифов, входящих в имя императора. Однако ряд

чиновников, прежде всего военных соратников Тай-цзу, помогавших ему взойти на престол, были недовольны фавором литераторов, и решились бороться с ними, указывая императору на присущее ученым коварство.

В качестве примера они приводили случай с одним из основных противников императора, Чжан Шичэном (1321-1367). Настоящее имя последнего — Цзюсы. Он попросил ученых дать ему новое имя, и они предложили *шичэн* («совершенный аристократ»). Тай-цзу это имя казалось вполне достойным, однако его соратники возражали, утверждая, что это аллюзия к фразе из Мэнь-цзы: «*ши чэн сяожэнь е*» («я, действительно низкий человек»), и, таким образом, эту фразу следовало понимать следующим образом: «Шичэн — низкий человек (*сяожэнь*)». Военные утверждали, что литераторам присущи коварство и злоба, и они готовы высмеять и унижить кого угодно, в том числе и императора. По их указанию в 1384 году было проведено расследование, якобы вскрывшее многочисленные факты нарушения табу, за чем последовали, согласно некоторым историческим источникам (например, сочинениях эпохи Чжэн-дэ (1506-1522), Цзя-цин (1522-1567) и так далее), многочисленные казни.

Тщательно исследовав эти источники, и приведенные в них примеры нарушения табу, Чань показал, что назвать соответствующие места в текстах нарушением табу можно было только при довольно изощренной интерпретации, с привлечением методов реконструкции образов, характерных именно для образности яо (см. ниже главу 10). Далее он показал, что «исторические данные» о массовых казнях ученых в связи с нарушением табу на имя представляют собой «научно переработанные» популярные слухи и легенды той эпохи, превратившиеся в исторические факты» благодаря характерной для китайской историографии «беллетризации» исторической действительности (о роли яо в беллетризации исторических нарративов см. ниже главу 7), также представляющей своего рода фальсификацию истории и исторических текстов.

ГЛАВА 6.

ПЕСНИ ЯО В ДАЛЬНЕВОСТОЧНОМ АРЕАЛЕ

Ведущая роль китайской литературы в образовании китайско-дальневосточной зональной литературной общности [1] определила пространство в этих литературах жанра *яо*. Однако иные механизмы легитимации власти [2] обусловили специфику историографической традиции в этой зональной общности [3], в частности, чисто эпизодическое фиксирование (а чаще фальсификацию по китайскому образцу) *яо*.

В Корее наибольший интерес вызывает сочинение Ким Ирена «Самгук юса» («События, оставшиеся от времен трех государств»). В этом памятнике не менее двух раз цитируются *тун яо* (корейские *тонье*). В легенде о Муване-Содоне повествуется, как он, с целью оклеветать принцессу, сочинил и распространил среди детей песенку (предварительно угостив их ямсом):

*«Принцесса Сонхва
Тайком замуж вышла.
Содона
Ночью обняв, уходит»*

и, таким образом, проникнув к принцессе, реализовал высказанное в песенке пророчество, так как она, «узнав, что зовут [его] Содон, и убедилась, что детская песня сбылась» (Никитина Н.И., Троцевич А.Ф., 1969, с.97). Точно так же фальсифицируется пророчество в случае убийства Намиоран в «Повествовании о Майтрее»: один человек сочинил песню, «научил детей и они распевали ее на улицах. Свита услышала это, сразу нашла тело в Северной реке» и убийца был казнен (Никитина, Троцевич, 1969, с.100).

В разделе «Позднее Пэкче: Кенхван» осуждается сын Кенхвана, сославший правителя в буддийский монастырь. Никитина и Троцевич

пишут по этому поводу: «но-видимому, в этих случаях используется какой-то устойчивый мотив, в котором сообщение ... необходимой тайны связано с детской песней» (Никитина, Троцевич, 1969, с.100). Этот «мотив» и был подробно описан выше.

Вьетнамская летопись «Вьет ши дыок» [4] изобилует различными знаменами — их больше, чем в обычных китайских летописях, послуживших образцом для этого текста. Этим она отличается от корейских и японских летописей. Не менее четырех раз упоминаются стихотворные пророчества и инвективы, некоторые из которых являются иероглифическими загадками (см. «Краткая история Вьета», 1980, с.139-140). Например, около 184 г., «в первом году эры Чжун-пин правления Лин-ди, жители провинции и войска, расположенные там, схватили *цзиши*. Император назначил (Цзя) Цуна *цзиши*. Цун прибыл на место, чтобы умиротворить их, но в провинции уже все было спокойно. Народ пел:

*Папаша Цзя прибыл поздно,
Вынудив нас взбунтоваться не дожидаясь.
Теперь же увидел, что все тихо,
А чиновники боятся припронуться к пище»*

(Краткая история Вьета, 1980, с.114-115).

Эта инвектива чиновнику вполне соответствует китайской жанровой парадигме. Функции ее совершенно идентичны китайским. Хотя в китайском тексте она атрибутируется как бай син гз, ее можно считать образцом *яо*.

Привлекает интерес также пророчество буддийского монаха Ван Ханя, связанное с переходом власти от династии Ле к династии Нгуен (Ли). На дереве, сожженном молнией, он якобы увидел пророческие (гадательные) письма (*чэнь вэнь чжи и*), то есть стихотворное знамение, в котором предсказывался переход власти, и которые фактически легитимировали этот переход:

*«Корни дерева темны,
Снаружи дерево зеленое.
Жатвенный нож — и дерево падает.
Восемнадцать семян созревают.
Во дворце молний показывается солнце,
Во дворце Радости скрыта звезда»*

*Пройдет шесть-семь дней,
И в Поднебесной наступит
Великое благоденствие»*

(Краткая история Вьета, 1980, с.139-140) [5].

Риторика этого текста: «дворцы», «великое благоденствие», иероглифическая загадка — хорошо знакомы нам по китайским аналогам.

Наконец, в связи с казнью вдовствующей императрицы трех честных чиновников в 1211 г., мы встречаем настоящую *тун яо*: «прошло немного времени после того, как Као Тонг скончался, а дети пели (*тун ю яо*):

*Похороны Као Тонга еще не окончились,
А три труна уже стали одним»*

(Краткая история Вьета, 1980, с.216 Юэ ши люэ, 1936, с.67) [6].

Яо зафиксированы в некоторых японских текстах, также построенных по китайскому образцу историографии. Прежде всего, это «Нихонги». В этом тексте удалось обнаружить не менее пяти образцов *тун яо* (яп. *вадза ута*). Все они относятся ко второй половине VII в. (правления Когеку (642-645), Саймэй (655-661), Тэйти (661-671)). Самая ранняя из них связана с политическими интригами периода Когеку. Когда в конце правления, Оми Ирука из рода Сога решил вместо принцев «верхнего дома» сделать наследниками принцев «нижнего дома», по этому поводу появилась *вадза-ута*:

*«На вершине холма маленькая обезьянка
Жарит рис.
Этот рис, старец-горный баран, уносит.*

(Nihongi, 1972, с.49).

Далее в тексте «вершина холма» интерпретируется как «верхний дворец», «маленькая обезьянка» как Ируки, а «старец» — Ямасиро, волосы которого были похожи на баранью шерсть. Толкование вполне соответствует китайским образцам.

Остальные песни связаны: одна со знамением (пожаром пагоды в 670 г.), одна со смертью Тэйти в 671 г., и две (661 г. и 671 г.) — с войной с Кореей (японцы поддерживали Пэкче против Силла). Все это хорошо соответствует китайской тематике *тун яо*. Японские *вадза ута*, как и *тун яо*, связаны обычно с концом правления и, таким образом, с леги-

тимацией власти. В случае Японии, речь идет не столько о подлинной легитимации, сколько об имитации китайского образца.

Хотя известных текстов *яо* в сохранившихся текстах не китайских литератур этой зональной общности немного, можно отметить следующее явление. Свойства *яо* как орудия политической борьбы и пропаганды, а также их религиозные коннотации, в этих литературах становятся более выпуклыми, подчас карикатурными, по сравнению с китайской литературой. Это явление следует рассматривать как имманентную характеристику процесса заимствования. Прделанный анализ позволяет более глубоко проникнуть в механизмы возникновения и поддержания китайско-дальневосточной зональной общности и осмыслить роль ее культурных предпосылок.

ГЛАВА 7.

РОЛЬ ПЕСЕН ЯО В ИСТОРИЧЕСКИХ НАРРАТИВАХ

Вне нарративов, как мы установили выше, *яо* практически не встречаются или теряют смысл: поэтому столь важен вопрос об их композиционной нагрузке. Для определения композиционной функции *яо* важно не столько деление содержащих эти песни нарративов на художественные и исторические, сколько деление их на развернутые и неразвернутые.

Неразвернутые нарративы с *яо* — это хроникальные исторические заметки. Таковы сообщения в хрониках *бэнь цзи* или в «У син чжи». Они могут иметь структуру «пророчество (*яо*) — событие (исполнение пророчества)» или «событие — обоснование (оценка) (*яо*)». На повествовательном уровне это реализуется при помощи выражений *сян ши ю тун яо* («прежде была тун *яо*») или же «исполнилось».

Нарративы с *яо* выполняют в исторических текстах роль историософского обоснования происходящего. Исторически такие нарративы являются более ранними, нежели развернутые. Они составляют основное количество нарративов с *яо*.

Существует важная проблема хронологической соотнесенности *яо* и нарратива. Можно предположить, что, по крайней мере в начале, *яо* фиксировались в связи со знаменами (и сами рассматривались как знамения) и формировали своеобразный фонд социальной памяти (начиная от столичного и кончая локальными уровнями). В ходе письменной фиксации (или интерпретации, когда событие начало забываться) *яо* «обрастали» краткими нарративами. В этом случае, пользуясь определением Т. ван Дейка, они выполняли в нарративе роль «ядерной истории». Эту функцию они сохраняют и в случае развер-

тывание такого нарратива (таковы некоторые из развернутых нарративов с *яо*).

Возможен другой вариант — *яо* подбирались для нарратива из существующего фонда. Это, как правило, развернутые нарративы и именно они представляют наибольший художественный интерес. Проблема появления *яо* в таких нарративах является частью более общей проблемы — как вообще появляются стихи в прозаических нарративах, какова функция чередования стихов и прозы в нарративах (что особенно характерно для китайской классической литературы). В настоящей работе мы можем изложить лишь предварительные замечания относительно решения этой проблемы относительно *яо*.

В последнем случае, к эстетической нагрузке смены проза/поэзия добавляется смена сюжетности/бессюжетности (так как *яо* в большинстве своем, в отличие от песен *гэ* или баллад, бессюжетны). Бессюжетная и рифмованная *яо* представляет собой резкий уход в сторону, как бы «скачок», «выброс» из сюжетного и прозаического (исторического) нарратива.

В историческом нарративе такой скачок глубоко осмыслен. Как писал Лотман, для летописца «истинным считается то, что не принадлежит его личной позиции, отсюда стремление к использованию легенды, народной молвы, «не своих» рассказов» (Лотман, 1970, с.323). *Яо* в высшей степени обладают свойствами для подтверждения «истинности» исторического нарратива — ведь это не просто «народная молва», но и непосредственно «глас Неба». Пользуясь метафорой Лотмана, *яо* можно сравнить с появлением в художественной ленте закадрового голоса режиссера, дающего «объективную оценку» происходящему.

В качестве иллюстрации приведем историю из «Чжао е цзянь цзай и зянь», относящуюся к концу VII в. В то время «танский Пэй Янь служил в должности чжуншулина. Тут Сюй Цзинье решил поднять мятеж. Он приказал Ло Биньвану подумать, как бы привлечь к делу Пэй Яня. Ло Биньван целиком погрузился в раздумья, перестал даже есть. И вот сочинил *яо*, в которой говорилось:

Один огонь,
Второй огонь,
Мальчи в красной одежде восседает во дворце!

Затем подучил (*цзяо*) детей из родной деревни Пэй Яня петь эту песенку. Скоро ее распевали мальчишки в обеих столицах. Тогда Пэй

Янь обратился к специалисту с целью разрешения этой загадки. Призвали Ло Биньвана <который находит историческую параллель Пэй Яню в лице Сыма Сюаньвана>. Пэй Янь возрадовался. Ло Биньван сказал: «Вот только не знаю, как объяснить эту пророческую *яо* (*яо чэнь*)». Но Пэй Янь легко объяснил ее при помощи соединения знаков «огонь», «одежда» и «*ие*» [1]. Ло Биньван опустился на колени лицом к северу [2] и начал кланяться, твердя: «Вот истинный человек!» Затем посвятил его в планы Сюй Цзинье. Когда Янчжоу восстала, Пэй Янь откликнулся изнутри. Спился с Сюй Цзинье и другими. Написли люди, сообщившие об этом. Императрица Цзэ-тянь покарала Пэй Яня. Сюй Цзинье и другие были разбиты» (Ду Вэньлань, 1958, с. 983).

Если сравнить композицию этой истории с нарративом из «Ле цзы» и повестью Чжао Шули, то нельзя не заметить, что *яо* находится здесь в центре повествования. Они не образуют ядерной истории, как в хроникальных заметках, однако связаны с кульминацией сюжета. Действие нарастает до момента появления *яо*, после чего происходит резкий поворот («перипетия» в аристотелевском понимании слова): в «Ле цзы» император Яо возводит на трон Шуня, товарищ Ян узнает о кознях местной элиты и возвращает Ли Юцяя, Пэй Янь присоединяется к мятежникам и гибнет.

Именно риторическая выделенность *яо* из всего нарратива (по принципу стихи/проза, бессюжетность/сюжетность) позволяет им претендовать на роль такого поворотного пункта. Кроме того, в китайской культуре за *яо* зарезервирована функция «гласа Неба». В этом и заключается интерес как историка, так и писателя к *яо* — они представляют собой удобное средство для организации нарратива, в особенности — биографии (*чжуань*).

При помощи *яо* исторический нарратив приобретал функции художественного. Даже самые лапидарные китайские исторические хроники (например, «Чунь цю») не являются чисто фактографическими нарративами, и то же самое можно сказать о сборниках знамений. Это видно хотя бы по показанной выше неоднородности их исторического времени, связанной с субъективной оценкой историком исторического процесса. Представляясь «историей» (рассказом-свидетельством, в соответствии с греческой этимологией), он оказывается «историей» (в художественном смысле). По этому поводу У Пэй-и пишет (ссылаясь на Ф. Бэсона и Б. Шэйкевича), что при тяготении любого нарратива к одному из двух полюсов — «пословице и современной художественной прозе» — «китайский исторический нарратив ближе

к пословице, нежели к современному реалистическому короткому рассказу ... потому, что его основная задача заключается в отрицании правды» (Wu Pei-yi, 1990, с. 12-13). Не случайно наиболее эффективные в художественном отношении нарративы, содержащие *яо*, повествуют об их фальсификации (как это было, например, с близкими к *яо* по характеру образности примерами «нарушения табу» в случае с «цензурными преследованиями» минского Тай-цзу (см. Chan, 1995, и анализ этой работы в главе 5 данной книги).

Тем более это характерно для биографий. То, как в биографическом нарративе «скрывается» истинная историческая подоплека, можно показать на примере повествования Федора Бурлацкого о падении Александра Шелепина. В изложении Бурлацкого, причиной его стала песня. «Во время поездки Шелепина в Монголию его ближайший друг, бывший секретарь ЦК ВЛКСМ Н.Я. Месяцев, в присутствии Ю. Цеденбала стал хвастливо говорить о том, что настоящий Первый — это именно он, Шелепин. И в хорошем «поддатии» распевал песню «Готовься к великой цели». Цеденбал не замедлил сообщить об этом в Москву» (Бурлацкий Ф. 1988). И как ни оправдывался Шелепин, он был свят. Здесь кульминационный поворот также происходит после песни. Очевидно, что истинной причиной снятия «железного Шурика» не могла быть какая-то песня, но в художественной обработке она ею является, и одновременно служит указанием на то, что нарратив представляет собой художественную версию («домысливание») исторического события. Таковы большинство биографий *чжуань* в китайских династийных историях.

Осталось заметить, что не только беллетризирующийся исторический нарратив как бы «притягивает» к себе *яо*, но и *яо* стремится «нарастить» вокруг себя нарратив (тем самым резко отличаясь от привычного фольклорного текста в сборнике себе подобных). Таковы, скорее всего, связанные с *яо* нарративы в «Цзо чжуани» и «Го юе»: они как бы написаны «под *яо*», представляющие собой их кульминацию. Эта же тенденция нашла выражение в прозаических жанрах, складывающихся «вокруг» стихов и песен, и достигла своей кульминации, но не в Китае, а в Японии, породив жанр моногатари (См. Ямато-моногатари, 1982).

ГЛАВА 8.

ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА ЯО

В этой главе мы попытаемся разрешить сложившееся в работе противоречие между атрибуцией *яо* как жанра китайской словесности и интерпретацией их (в главе 2) как культурного жанра китайской литературы.

Интерпретация *яо* как чисто литературного жанра осложнена не только необходимостью использовать сложившиеся в европейской культуре жанровые категории к китайской реальности, но и неопределенностью самого термина жанр, который (особенно в последнее время) подвергается серьезной критике в западном литературоведении. Практика показывает, что большинство известных категорий подвергаются критике как жанровые единства с западной точки зрения [1].

Вероятно, неудача применения восходящего к Аристотелю понятия жанра связана с тем, что, как указывает Сергей С. Аверинцев, в европейской поэтике это понятие тесно ассоциировалось в представлении о подлежащей ему сущности, своего рода биологическом виде (Аверинцев С.С., 1989).

Но даже если предположить, что «Вэнь синь дяо лун» выполнял в китайской традиции роль аристотелевской «Поэтики», то и в этом случае вряд ли можно было бы ожидать развернутого определения *яо* в этом памятнике, ведь в «в кругозоре теории — (только то, что) стабильно, но что нестабильно, в ее кругозор не попадает. Заново являющихся «младших жанров», жанровых «гибридов» и прочих нарушений однажды освоенной жанровой панорамы ни поэтика, ни риторика, как правило, в упор не видят» (Аверинцев С.С., 1989, с.18). Для таких жанров Аверинцев предлагает использовать для них слово «термин» — «твердые критерии для идентификации жанра даются внелитературной обстановкой, остальные же критерии не работают» (Аверинцев С.С., 1989, с.19).

Именно поэтому мы предложили для «термина» *яо* концепцию «культурного жанра». С собственно литературной точки зрения для *яо* характерна жанровая аморфность — то есть, отсутствие какого-либо устойчивого жанрового признака, соблюдающегося на протяжении всей эволюции *яо* и могущего быть приложенным к подавляющему большинству текстов, объединяя их в «единый текст» [2]. В четвертой главе мы стремились показать отсутствие жанрового единства на примере тематики *яо*, в следующих главах мы покажем отсутствие у них и стилистического единства.

Можно было бы пойти по пути селекции корпуса *яо* и таким образом выделить жанровое единство. Например, известно, что 73% *яо* связаны с тем или иным политическим деятелем, и подавляющее большинство *яо* — двустипий или четверостипий. Исходя из этого, можно было бы определить *яо* как двустипий или четверостипий (песенки), в которых описываются действия или судьба, дается оценка того или иного политического (исторического) деятеля, причем его имя чаще всего служит основой образности песни. С этим определением согласуются примерно 70% всех *яо*, остальные же можно было бы называть случайно попавшими в корпус *яо*.

В компаративном аспекте *яо* можно было бы определить как «политические частушки». Здесь мы расходимся с Лисевичем, полагавшим, что «несерьезно ставить знак равенства между двумя, столь отдаленными друг от друга по времени и месту явлениями» (Лисевич И.С., 1969, с.56). Именно поэтому он предложил определять *яо* как «афористические песни», и этот термин мы также считаем правомерным.

Однако, как показал Г.Л. Пермяков, «точного ... терминологического значения у слова «афоризм» нет» (Пермяков, 1970, с.12). Соответственно, нет единства и в определении афористического жанра. Например, Николай Т. Федоренко и Л.И. Сокольская отказывают афоризму в анонимности и стихотворности (Федоренко Н.Т., 1990, с.31), что делает определение «анонимная афористическая песня» двойным оксюмороном. Г.Л. Пермяков же утверждает, что афоризмы вполне могут быть народными, и при этом рифмованными (Пермяков, 1988).

В любом случае, определение *яо* как афористических песен достаточно условно, так как среди них мало текстов, которые могли бы претендовать на роль записи «обобщенных мыслей, выраженных в лаконичной, художественно заостренной форме», что Михаил Л. Гаспаров считает неотъемлемым свойством афоризма (Гаспаров, 1987).

Называть их афористическими мы можем лишь опираясь на синологическую традицию определения как «афористических» самых разнообразных текстов [3].

Неверно было бы определять *яо* как «народные», то есть, фольклорные тексты, что было показано ранее. Скорее можно было бы назвать «элитаторными», так как именно «теория элитатора занимается проблемами произведений о правителях и тем, как правители используют эти произведения о себе и своих последователях» (Lockey, 1987, с.4). Более точное определение — анонимные песни. Тем более в самой китайской традиции не делается различия между анонимным и народным творчеством (эта традиция была воспринята и в Японии (Маньесю, 1987, с.13).

Таким образом, ближайшим аналогом *яо* оказываются именно частушки, о которых, как о жанре, немало разногласий у фольклористов, и которые также могут быть определены как анонимные афористические песенки. Причем частушки и метрически близки к *яо*. И хотя содержание частушек в основном лирическое, все же не редкость и политические частушки [4]. И все же определение *яо* как «китайских политических частушек» не соответствует культурной интуиции, заложенной в этом жанре, и не способно объяснить его эволюцию. Жанр *яо* следует воспринимать в целостности, как культурный жанр литературы.

ГЛАВА 9.

МЕТРИКА ЯО

Предварительные замечания и терминология

Приступая к анализу метрики *яо*, необходимо отметить неразработанность проблемы в целом. До сих пор нет единого мнения, к какой системе стихосложения следует относить китайский стих, в особенности вне урегулированной системы *галюйши* [1]. Действительно, в эпоху «Ши цзина» китайский язык был практически моносиллабическим, поэтому для него не существовало того принципиального различия между словом и слогом, на основании которого происходит определение той или иной системы стихосложения на Западе (см. Гаспаров М.Л., 1987а, 1989). В этой связи, нам представляется наиболее естественным принять гипотезу о силлабическом характере китайского стихосложения.

Проблема осложняется, однако, предположительно песенным характером «Ши цзина» (да и почти всей дотанской поэзии). Песенная поэзия всюду оказывается как бы между различными системами стихосложения [2].

Необычно и наличие рифмы в «Ши цзине» — это также аномалия, еще ждущая исследования. А.А. Штукин отмечал, что «вряд ли существует в мире какая-либо другая поэзия, отводящая рифме столь существенное место, как китайская» (Шуцзин, 1987, с.312). Парадокс заключается в том, что для европейской поэзии в целом рифма как раз несвойственна, и долгое время рассматривалась как стилистическая вульгарность. Лишь сравнительно поздно проникает она (из прозы или аллитерационного стиха) в поэзию. И лишь потому, что большинство современных исследователей выросли в культуре, где рифма считалась естественной, ранее присутствие рифмы в китайской поэзии рассматривалось как ее достижение. Между тем, даже японская

поэтическая традиция отвергла рифму (в отличие от вьетнамской, которая близка китайской по языку).

Эта вторая (после неопределенности системы стихосложения) специфическая черта китайского стиха существенно осложняет компаративный анализ. Собственно, при использовании критериев западной поэтики, отсутствует ясность в вопросе различения китайского стиха и китайской рифмованной прозы. Гаспаров дает такое определение: «стихотворная речь отличается от прозаической речи тем, что в ней текст членится на относительно короткие отрезки, соотносимые и соизмеримые между собой. Проза также естественно делится на речевые такты (колоны), но там это членение зыбко (одни и те же слова могут быть объединены в два коротких колона или в один длинный и всегда совпадает с синтаксическим членением текста. В стихах же это членение на отрезки твердо задано (в устной поэзии мелодией, в письменной — чаще всего графикой, то есть, записью отдельными строками) и может не совпадать с синтаксическим членением текста (несовпадение называется *enjambement* — перенос). Заданное членение на стихи — необходимый и достаточный признак стихотворного текста тексты, никакой иной организации не имеющие, уже воспринимаются как стихи (т.н. свободный стих) и приобретают характерную стиховую интонацию» (Гаспаров М.Л.б 1987а).

Каким образом, согласно этому определению, отличить китайскую рифмованную прозу от стихов «Ши цзина»? И те, и другие членятся на заданные соизмеримые рифмованные отрезки, законченные в синтаксическом отношении. На письме они записываются одинаково. Теоретически, если согласится с Лотманом в том, что между напевом и рифмой было «отношение дополнительности. Рифма встречалась лишь в говорных жанрах и не могла соединяться с пением» (Лотман Ю.М. 1972, с.60), то для «напевного» «Ши цзина» рифма избыточна (и тем не менее присутствовала). Снова противоречие между теорией и практикой, разрешение которого мы не видим [3].

Реально остается только один — остенсивный — метод различения китайских стихов и прозы. Исходя из того, что термин *ши* некогда был переведен как «стихи» (вопрос о правомерности такой ассоциации даже не ставился), мы, следуя китайской традиции отделения «прозы» от «стихов», можем сказать: вот это — стихи (так как данный текст или жанр причислены традицией к *ши*), а вот это — проза. С этой точки зрения, создание системы классического стихосложения — *гэлюйши* (которую Гаспаров определяет как силлабо-мелодическую (Гаспаров

М.Л., 1987а)) — следует рассматривать не как результат эволюции китайского стиха, а как стремление самих китайских поэтов провести дифференциацию между «настоящей поэзией» и «песенной стихией», создать нечто «твердое», искусственное, что, в общем, по мнению Лотмана, и отличает поэзию от обыденного языка. За пределами *гэлюйши* оказалось множество стихотворных жанров, в том числе и *яо*.

Поэтому естественно нежелание большинства авторов четко определяться относительно западных систем стихосложения, а, в соответствии с традиционной системой, измерять китайские стихи в иероглифах. Мы также прибегнем к этому методу. При этом мы будем принимать в расчет все знаки (в том числе и так называемые «пустые») [4].

Так как *яо* относится к стихам с неурегулированной метрикой, перед нами возникает проблема компактного представления сложных стиховых размеров. Недостаточно просто записывать в строку стихотворную формулу, как это делает, например, Глен Бакстер для стихотворения Бао Чжао: 5.5.5.7.5.7.7.7 (см. Baxter G., 1953, с.113-114). Эта форма записи не предоставляет возможности для сравнения.

Мы использовали более сжатую форму записи: в формулу каждый размер строки входит только единожды, причем эти размеры выстраиваются в порядке возрастания. В этом случае приведенная выше формула Бакстера сжимается в формулу 5.7. В такой форме представления метрики стихотворения нет ничего нового: ей пользуется в своих характеристиках, например, Шэнь Юэ в «Сун шу». Так, мы встречаем у него такие формулы: в таком-то стихотворении (жанра *цзюй*) «всего десять строк (*цзюй*), три строки по три знака (*цзы*), три строки по четыре знака, три строки по пять знаков, одна строка в шесть знаков» (Сун шу, т.2, 22.646). Иначе, формула Шэнь Юэ такова: 3х3.3х4.3х5.1х6. По Бакстеру, формула этого стихотворения: 3.3.4.3.4.6.4.5.5.5. Это соответствует нашей формуле: 3.4.5.6. При этом теряется информация о порядке следования строк с разными размерами, однако эта информация в нашем исследовании практически не нужна. Информация же о количестве строк в стихотворении и его общей длине будет подсчитываться нами отдельно.

Теперь введем некоторые необходимые нам понятия. Метрическим репертуаром группы (сборника) стихотворений мы называем совокупность уникальных метрических формул входящих в нее стихотворений (то есть, одинаковые формулы не повторяются). Размеры в метрическом спектре приводятся в порядке их длины, а внутри группы одинаковой длины, в порядке возрастания первых значений.

В некоторых группах (сборниках) может быть очень обширный метрический репертуар, однако 90% текстов в них описывается только одним размером (например, в «Ши цина» наиболее популярен четырехсловный размер). Поэтому мы будем выделять наиболее значимую часть метрического репертуара, в которую, как правило, входят размеры, на долю которых приходится не менее 10% текстов группы. Эту часть мы называем ядром метрического репертуара. Понятие ядра репертуара позволяет отсеять малозначимые для группы размеры.

Кроме того, нас будет интересовать информация о количестве строк того или иного размера в группе: трехзначных, четырехзначных и так далее. Такие данные мы называем метрическим спектром группы.

Метрический анализ классических текстов

Рассмотрим метрический репертуар «Ши цина», «Чу цы» и «Дао дэ цина», с целью анализа метрики чжоуских и раннеханьских яо [6]. Метрический репертуар «Ши цина» приведен в таблице 8. Мы видим, что репертуар «Ши цина» содержит 24 размера, из них три регулярных (то есть, содержит строки только одной длины), девять двойных, восемь тройных, три четверных и один пятерный. Сразу видно, что большинство размеров встречается однократно и являются экзотическими.

Ядро метрического репертуара «Ши цина» (включая в него размеры, присутствующие не менее чем в пяти стихотворениях) имеет вид:

4
2.4
3.4
4.5
4.6
3.4.5
4.5.6
4.5.7.

Распределение регулярных и нерегулярных размеров по различным главам памятника способствует выявлению региональных различий в «напевах» разных царств. Например, в разделе «Го фэн» в части «Чжоу нань» восемь регулярных и три нерегулярных, а в «Вэй фэн» — всего один регулярный.

В таблице 9 приведены данные о метрическом спектре «Ши цина».

Рассмотрим теперь метрический репертуар и метрический спектр «Чу цы». Это неоднородный памятник, состоящий из 36 текстов в десяти разделах, относящихся к периоду с IV в. до н.э. по I в. до н.э. Метрика у него настолько неоднородна, что приходится выделять две группы текстов: «Ли сао» и «Цзю гэ» образуют одну группу (состоящую из 12 текстов), все остальные входят во вторую группу.

Однако некоторые тексты так велики, и при этом их строфы так разнородны, что мы, в виде исключения, использовали не только метрические формулы песен, но и отдельных строф (противном случае картина метрики была бы смазана). Так как размер строф в основном соответствует размерам яо, то такой анализ вполне удобен для наших целей. В таблице 10 дан метрический репертуар для первой группы текстов, в таблице 11 дан метрический репертуар для второй группы текстов, в таблице 12 дан метрический репертуар для «Чу цы» в целом. Из-за небольшого числа текстов, ядро метрического репертуара мы не выделяем.

По таблицам можно видеть, что метрический репертуар второй группы текстов поглощает метрический репертуар первой группы (за исключением размеров 6 и 7.9), что, вероятно, объясняется подражанием текстам первой группы авторов текстов более поздней второй группы. Заметим, что регулярные шестисложные строфы встречаются только в первой группе текстов, а строфы с формулой 7.9 — только в десятой песне «Цзю гэ». Сразу бросается в глаза — по сравнению с «Ши цин» — отсутствие двусложных строк, и увеличение максимального размера строки до 10 знаков, а также обилие нерегулярных строф.

В таблице 13 приведен метрический спектр «Чу цы». Прежде всего бросается в глаза различие метрики поэм, приписываемых самому Цюй Юаню («Ли сао» и «Тянь взнь») — первую можно назвать (условно) «чуской», а вторую — «шициноподобной». Этот критерий может быть использован и для других текстов (впрочем, некоторые являются «смешанными»).

В таблице 14 сведены данные о числе текстов, в которых содержится хотя бы одна строка с данным количеством слогов. Заметим, что нет такого типа строки, которая бы содержалась во всех текстах «Чу цы».

Для анализа ханьской метрики мы привлекли еще так называемые «Семнадцать гимнов» (См. Юэ фу ши цзи, 1955). Их метрический репертуар очень прост и поэтому приводится ниже:

Размер:	Число текстов:
3	2
4	13
3.4	1
3.7	1

Метрический спектр «Семнадцати гимнов» имеет вид:

Слогов в строке:	Количество строк: %
3	66 12.9
4	432 84,4
7	14 2.7

Всего в «Семнадцати гимнах» 512 строк.

Всего 4 метрических размера.

Средний размер текста 30,1 строка.

Минимальный размер — 18 строк,

Максимальный — 48 строк.

Примечательно появление регулярного трехсложного размера и размера 3.7.

Следующий важный в метрическом отношении памятник — «Дао дэ цзин» (часто определяемый то как «поэма» (см. напр. Конрад Н.И., 1983, с.161), то как рифмованная проза). В любом случае, согласно реконструкции в нашем издании текста, практически во всех главах есть рифмованные части («отрезки»). Только пять глав не имеют рифмованных «отрезков» (все они находятся во второй части трактата: 42, 76, 77, 80, 81). Часто отрезки внутри одной главы имеют принципиально различные метрические схемы, так что нам пришлось снова прибегнуть к «микроанализу», оперируя с метрикой «отрезков», а не глав в целом (в одной главе может быть до четырех отрезков). Рассмотрим, например, главу (*чжан*) 63. Ниже дана его метрическая структура: в первой строке идут числа, соответствующие длине строк в слогах, а под ними даны рифмы (отсутствие рифмы показано буквой «х»):

3 3 3 4 4 4 4 4 4 4 8 5 6 5 7 4
a b a x x c c b c b c c c d e e e

В этой главе выделяются размеры 3, 4, 4.5.8 и 4.5.6.7. Если бы мы попытались оперировать размером всей главы — 3.4.5.6.7.8 (или, сокращенно, 3-8) — это сделало бы невозможным сравнительный анализ памятника. В таблице 15 приведены данные об общем метрическом

ком репертуаре «Дао дэ цзина». Данные о метрическом ядре мы опускаем. В таблице 16 приведен метрический спектр «Дао дэ цзина».

У «Дао дэ цзина» самый широкий метрический репертуар из рассмотренных нами текстов (51 размер). Можно сказать, что «Дао дэ цзин» метрически охватывает все эти тексты. Нижеследующие данные позволяют говорить о различии в метрике двух чатей «Дао дэ цзина». При том, что во второй части больше всего нерегулярных размеров, в ней больше всего и нерифмованных строк — то есть, эта часть (некогда бывшая первой) ближе всего к прозе. Дальнейшее обсуждение этой проблемы находится за пределами рамок настоящей работы.

Данные по «Дао дэ цзину»:

Всего размеров — 51.

	Первая часть	Вторая часть	В целом
Среднее число строк:	13,3	13,7	13,6
Среднее нерифм. строк:	1,1	3,9	2,6
% нерифм. строк:	8,1	28,5	19,4

Обилие четырехсложных размеров и строк сближает текст с «Ши цзином» (как и «Тянь вонь»). Всего в четырех главах (также второй части) нет ни одной четырехсложной строки. Четырехсложные строк дают 43,8 % всех рифмованных — почти половину. Таким образом, «Дао дэ цзин» в метрическом отношении ближе всего к «Ши цзину» [6]. В отношении метрического спектра «Дао дэ цзин» отличается от «Ши цзина» (если пренебречь не релевантными в процентном отношении размерами) в наличии сравнительно большого количества трехсложных строк [7].

Теперь мы готовы к сравнительному анализу метрики чжоуских и ханьских *яо*. Ниже приведены метрические репертуары сначала *минь яо*, затем *тун яо*, и наконец, *яо* в целом:

Метрический репертуар *минь яо*:

3	3.7	3.4.7
4	4.7	5.6.7
5		
7		

Метрический репертуар *тун яо*:

3	2.3	3.4.5
4	3.4	
5	3.7	
	4.6	

Метрический репертуар *яо* в целом:

3	2.3	3.4.5
4	3.4	3.4.7
5	3.7	5.6.7
7	4.6	
	4.7	

Итого в *тун яо* и *минь яо* — по 8 размеров, а в *яо* в целом — 12 размеров.

Метрический спектр приведен в таблице 17. Она позволяет установить, что в области метрического спектра среди *минь яо* преобладают пятисложные и семисложные строки, а среди *тун яо* преобладают четырехсложные. Очевидно, что эти типы строк составляют большинство среди всех *яо*. Поэтому метрическое ядро *яо* (если обозначить аббревиатурой НСТ все «нестандартные», то есть, не попавшие в метрическое ядро непосредственно, размеры) имеет вид:

3
4
7
3.4
НСТ

В таблице 18 приведены данные о метрических спектрах рассмотренных выше текстов. Если представить ее в графической форме, то выявились бы два основных «пика» — это четырехсложные и семисложные строки.

Эти «пики» можно было бы назвать двумя ведущими метрическими стилями эпохи. С определенной долей условности можно было бы, следуя китайской традиции, назвать четырехсложный стиль «шпициновским» или «северным», а семисложный — «чуским» или «южным». Четырехсложные строки релевантны для всех текстов, за исключением «Ли сао» и «Цзю гэ». Для последних, и также *яо*

(особенно ханьских *минь яо*) более характерны семисложные строки.

Особенно хорошо это видно по таблице 19. В ней сведены данные о метрическом репертуаре всех указанных выше текстов, а также репертуар песен *гэ*, относящихся к данному периоду и входящих в сборник Ду Вэньляня. По этой таблице легко видеть, что в «Ши цзине», например, избегаются размеры, содержащие пятисложные и семисложные строки, популярные в «Чу цы». Этим же, видимо, объясняется избегание семисложных строк в «Дао дэ цзине». Последний текст из «шпициновских» размеров не содержит только 2.3.4 и 2.3.4.5 — размеры с рифмованными парами строк, свойственными песням.

По таблице 19 можно выделить наиболее популярные размеры периода (те размеры, которые присутствуют во всех шести разделах таблицы) — это 4 и 3.4. В пяти разделах присутствуют 5, 4.7 и 3.4.5. Наконец, в четырех разделах присутствуют еще:

3	3.5	4.5.7	4.5.6.7
7	5.6	5.6.7	
	6.7		

Таким образом, размеры «Ши цзина» в целом могут считаться более универсальными для периода, чем размеры «Чу цы».

Яо же обнаруживают принадлежность обеим стилистическим традициям. Вначале «шпициновская» традиция доминирует, а затем делит первое место с «чуской» — то есть, эволюция метрики *яо* (в свете доступных нам материалов) соответствует общему развитию китайского стиха эпохи. В таблице 20 показано присутствие каждого из 12 размеров *яо* в остальных памятниках.

Представляется естественным то, что десять из двенадцати размеров *яо* встречаются и в песнях *гэ*, а также полное вхождение репертуара «17 гимнов» в репертуар *яо*. Естественно также и пересечение с обеими ведущими метрическими традициями эпохи — «Ши цзина» и «Чу цы». Учитывая широту репертуара «Дао дэ цзина», естественно включение в него репертуара *яо*.

Вероятно, размеры 3, 3.7 и 3.4.7, которые не попали ни в одну из этих традиций, и представляют собой подлинные ритмы народной поэзии (насколько об этом можно говорить). Размер 3.7 вообще играет колоссальную роль (в качестве зачина) в китайской песенной поэзии с чжоуского периода и вплоть до наших дней (несмотря на все изменения языка). Не случайно он присутствует в «17 гимнах». Поразительно его отсутствие в «Ши цзине» и — в чистом виде — в «Чу цы» [8].

В таблице 21 приведены данные не только о *яо*, но и о *гэ*. Их анализ показывает, что репертуар *гэ* не слишком отличается от чжоуско-ханьского репертуара в целом, но гораздо богаче репертуара *яо* (при этом и общее количество *гэ*, и их длина превышают аналогичные параметры *яо* почти в два раза). Однако, если обратить внимание на ядра репертуаров, то легко видеть, что большинство размеров *гэ* экзотические — количество песен с такими метрами не превышает 10%. Лидируют те же простые размеры, что и у *яо* (с тем отличием, что у *гэ* присутствует форма НСТ). Наиболее устойчивыми для обоих жанров следует признать размеры 4 и 7 (то есть, «шициновский» и «чуский»). Дифференциация размеров между жанрами пролегает вне этих лидеров: для *яо* более характерны трехсложные размеры, а для *гэ* — пятисложные и 3.7.

Важным представляется вопрос о пятисложных строках — размеру, считающемуся ханьским открытием (и впервые появляющемуся именно в *яо*). Насколько значимы незначительные вкрапления пятисложных стихов в «Ши цзин»? Роль прецедента в китайской культуре хорошо известна. Мы полагаем, что даже единичные случаи вхождения тех или иных размеров в ранних текстах очень важны. Вполне возможно, что такие размеры были распространены в народной поэзии, но были практически полностью отсечены в момент составления памятника. Их можно назвать «дремлющими» формами.

Такой дремлющей формой представляется размер 3.7 (3.3.7). Если бы не *яо*, нам очень мало было бы известно о его функционировании в ханьский период, несмотря на его популярность. На этом мы закончим обзор формативного периода развития метрики *яо* и приступим к описанию общей ее эволюции.

Эволюция метрических форм *яо* и *гэ*

Данные о метрической эволюции *тун яо*, *минь яо*, *яо* в целом и *гэ* представлены в таблице 21. В таблице 22 приведены сводные метрические репертуары *яо* и *гэ*, а в таблице 23 — ядра метрических репертуаров. По этим таблицам можно установить наиболее устойчивые размеры песен. Они приведены ниже:

	яо	гэ
Во всех периодах есть размеры:	3, 7	4, 5, 7, 3.7
Размеры, присутствующие во всех периодах, за исключением одного	4, 5, 3.7	3.5
Размеры, присутствующие во всех периодах, за исключением двух:	6, 3.4, 5.7	3, 8

Таким образом, наиболее устойчивые синхронные размеры у *яо* и *гэ* — это четырехсложный и семисложный (то есть, именно те размеры, которые были наиболее популярны уже в ханьский период). Можно усмотреть различие между *яо* и *гэ* в том, что помимо этих размеров, для *яо* более устойчив трехсложный, а для *гэ* — пятисложный.

Эволюция метрики происходила следующим образом. В чжоуский период наиболее значимы шициновские (4, 3.4, 4.5) и чуские (6.7, 7) размеры (хотя семисложник правильнее было бы отнести к ханьскому периоду). В ханьский период (если опираться на традиционные датировки) среди *яо* наиболее популярными остаются чжоуские метры (в чем усматривается их архаический, письменный характер), а среди *гэ* все популярнее пятисложник (свойственный *юэ фу*). В эпоху Лючао эти размеры все более распространяются среди *яо*, а танский и сунский периоды начинают доминировать.

В целом, *яо* и *гэ* в метрическом отношении следуют наиболее популярным метрическим формам китайской поэзии (сначала чжоуские *фэн*, затем ханьские *юэ фу* и так далее). Вполне возможно, что эти песни, наоборот, предвосхищают (как это было с пятисложными стихами) наиболее популярные метры, так как ранее возникают из того резервуара поэтического творчества, откуда, в конечном счете, черпала формы и классическая поэзия.

Ниже приведены данные об эволюции ширины метрического репертуара, то есть, об изменении количества метрических форм в нем:

	яо	гэ
Чжоу	7	19
Хань	9	25
Лючао	14	18
Тан	10	27
Сун	9	16
Юань	7	5
Мин	14	14

Ширина репертуара увеличивается, достигает максимума (для *яо* в лючаосский период, для *гэ* в танский), а затем спадает, несколько увеличиваясь в минский период. Здесь ширина репертуара *яо* становится равной ширине репертуара *гэ* (причем для *яо* это максимум, а для *гэ*

практически минимум). Иную картину мы наблюдаем при анализе эволюции ядер репертуаров. У *яо* ядро, как правило, шире и разнообразнее, чем у *гэ*.

Можно сделать вывод: песни *гэ* в целом метрически более разнообразны, чем *яо*, однако среди них преобладают тексты со стандартной метрикой. У *яо* количество таких стандартных размеров больше, чем у *гэ*. Однако в целом *яо* гораздо менее разнообразны — после ханьского периода из ядра исчезает формула НСТ, что говорит о том, что количество текстов с нестандартными размерами не превышает 10 процентов. Более того, после Хань только в двух периодах в ядро репертуара попадает нерегулярный размер (3.7). Кроме этого, ядро репертуара *яо* вообще обнаруживает тенденцию к сужению (в минский период в него фактически входят только трехсложные и пятисложные размеры, четырехсложные и семисложные можно включить только условно, так как они немного не дотягивают до десяти процентов).

Таким образом, эволюция *яо* сводится к постепенной стандартизации основных метрических размеров (чего в целом не наблюдается у *гэ*, постоянно сохраняющих формулу НСТ в ядре). В этом смысле *яо* (но не *гэ*) хорошо соответствуют предложенной Ж.Маргулесом схеме эволюции классических китайских жанров поэзии: они возникают из музыкальной стихии, регулируются и застывают (кристаллизируются) как литературный жанр [9]. В таблице 24 приведены данные по статистике наиболее важных размеров *тун яо* и *минь яо*. Она позволяет произвести более детальный анализ эволюции метрики для каждого периода.

Строфика *яо* и *гэ*

Различия в метрике *яо* и *гэ* до некоторой степени можно объяснить различием размеров песен. Чем меньше строк в тексте, тем труднее использовать в нем достаточно сложную форму, например, 2.9. В таблице 25 приведена статистика по количеству строк для *яо* и *гэ*.

Можно констатировать, что со временем все тексты укорачиваются. Однако при этом длиннее всего, в среднем, *гэ*, затем *тун яо* и *минь яо*. *Яо* в среднем на полторы строки (то есть, учитывая средний размер, в полтора раза) короче *гэ*. Любопытна статистика максимальных и минимальных длин *яо* и *гэ*. Минимальная длина — это моностихи. Максимальные длины по периодам приведены ниже:

	тун яо	минь яо	яо	гэ
Чжоу	14	9	14	24
Хань	13	10	13	26
Лючао	10	16	16	34
Тан	6	14	14	36
Сун	5	7	7	8
Юань	6	4	6	6
Мин	8	6	8	11

Можно видеть, что уменьшаются не только средние размеры, но и максимальные длины песен в строках. Максимальные размеры (как и максимальное разнообразие метрического репертуара) приходятся на лючаоский и танский периоды. Это — следствие кристаллизации жанра. В таблице 26 приведены статистические данные о размерах песен в иероглифах. Она говорит о том, что и длина текстов в знаках также сокращается, о чем свидетельствует и сокращение максимальных длин:

	тун яо	минь яо	яо	гэ
Чжоу	56	46	56	106
Хань	57	50	57	164
Лючао	50	48	50	170
Тан	28	56	56	240
Сун	23	33	33	46
Юань	28	20	28	29
Мин	38	30	38	54

Итак, максимальной по длине является *тун яо* из 13 строк и 57 иероглифов, а максимальной *гэ* — песня из 36 строк и 240 знаков.

В целом в эволюции длины текстов в знаках наблюдается та же закономерность, что и для остальных параметров: после Лючао происходит стандартизация и уменьшение размеров.

Очевидно, необходимо ввести параметр, связывающий длину текста в иероглифах и строках. Определим такой параметр как отношение среднего количества знаков текста в среднему числу его строк, и назовем его емкостью строки. Значение этого параметра — средняя длина средней строки текста. В таблице 27 приведены данные о емкости строк *тун яо*, *минь яо*, *яо* и *гэ* для каждого периода.

Данные таблицы 27 свидетельствуют об устойчивости ядер репертуаров *яо* и *гэ*, а также об их близости. Емкость строки связана с характером репертуара. Чем шире репертуар, чем больше длинных строк в метрических формулах, тем больше емкость строки. Этим объясняется (хотя и незначительное) превышение емкостью строк *гэ* емкости строк *яо*. Для строк *яо* отклонение емкостей строк от среднего по периодам колеблется от +8% до -11,8%, то есть оно может быть и случайным.

Анализ строфики *яо* и *гэ*

Средняя длина *яо* в строках приближается к трем (3.3), *гэ* к пяти (5.24). Однако *яо* в своем большинстве — не трехстишия, а *гэ* — не пятистишия. Это вынуждает провести отдельный анализ строфики *яо* и *гэ*. В таблице 28 приведены данные о распределении текстов *тун яо* и *минь яо* по количеству строк. В таблице 29 приведены аналогичные данные для *гэ*.

Очевидно преобладание текстов с четным числом строк (что вообще отличает китайскую поэзию от японской). Среди *яо* — 69,2% текстов от общего числа. Однострочных (вероятно, фрагментов) и трехстрочных (чаще всего формулы 3.3.7) всего 23,7%. Более всего двустиший, затем четверостиший, и лишь затем — трехстиший. Соответственно, среди *гэ* преобладают четверостишия, однако много шестистиший и восьмистиший. Данные о строфических формах для регулярных размеров собраны в таблице 30. Количество таких форм неуклонно растет от Чжоу (35,3%) к Мин (57,5%).

Итак, процесс кристаллизации для *яо* заключается в том, что от некоторого метрического разнообразия в начальном периоде жанровой эволюции (от Чжоу до Тан) мы приходим к единообразию регулярных двустиший и четверостиший в минский период [10]. Причем двустишие доминирует [11]. Среди них более всего пятисловных стихов, то есть, в конце эволюции среди *яо* преобладают пятисловное двустишие (десять процентов всех текстов). Так и в этот раз «борьба между музыкой и поэзией», как определил сущность литературного процесса в Китае Жорж Маргулис (Margulies, 1951, с.13), окончилась победой письменной поэзии.

Если проанализировать схемы рифмовки, то мы увидим, что среди двустиший, очевидно, преобладают моnorимы. Среди трехстиший так-

же много моnorимов и схем «х а а» (особенно среди текстов размера 3.3.7). Среди четверостиший популярнее всего схемы «х а х а» и особенно «а а х а» (свойственная *цзюэ цзюэ*). Формы «а х а а» и перекрестная «а в а в» редки. Иногда встречаются парная рифмовка «а а в в» и моnorимы.

Формальные различия *яо* и *гэ*

Хотя между *тун яо* и *минь яо* существуют некоторые метрические различия, они менее существенны, чем различия между *яо* и *гэ* (если, конечно, брать статистический аспект проблемы, отвлекаясь от проблем атрибуции отдельных текстов). Проводя различие между этими двумя жанрами, важно выделить два периода: дотанский (включая Тан) и послетанский. В первом периоде резко различаются максимальные длины текстов (в строках) — самые длинные *яо* в два-три раза короче самых длинных *гэ*. Средние значения различаются примерно на 50%. Краткость *яо* является причиной их афористичности — в двух строках невозможно развить сюжет. В то же время некоторые *гэ* имеют даже рефрен. В послетанский период начинается сближение длин текстов, и к цинскому периоду они выравниваются. Так как емкость строк меняется незначительно, то аналогичная ситуация складывается и с длинами текстов в знаках. Здесь разрыв еще больше, так как максимум метрического спектра *гэ* смещен в сторону более длинных строк. В области строфики уже отмечалось тяготение *гэ* к четверостишиям и шестистишиям, в то время как *яо* в основном двустишия и четверостишия.

В отношении различий метрического репертуара следует выделить досунский и послесунский периоды. В первом периоде ядро репертуара *яо* еще нестабильно, а во втором стабилизируется. У *гэ*, наоборот, во второй период ядро репертуара несколько расширяется и сближается с *яо*.

Можно говорить о наличии оппозиции *яо/гэ*, основными формальными признаками которой являются следующие:

	ЯО:	ГЭ:
Длина в знаках:	короткие	длинные
Длина в строках:	короткие	длинные
Репертуар:	узкий	широкий
Ядро репертуара:	широкое	узкое

В то же время между *яо* и *гэ* существует устойчивая положительная корреляция: при увеличении одного из параметров одного жанра (например, длины строки) в каком-либо периоде, увеличивается и другой параметр.

Однако об оппозиции между *яо* и *гэ* можно говорить, только рассматривая корпуса текстов в целом. Определить же формальные различия для конкретных текстов (то есть, осуществить жанровую атрибуцию по формальным признакам), практически невозможно. (Хотя и можно «отсеять» все тексты, превышающие по длине 60 знаков или 20 строк как не соответствующие критериям *яо*.) Для жанровой атрибуции конкретного текста важнее всего (культурный) контекст его фиксирования.

В послесунский период происходит формальное сближение жанров. Возможно, это сближение обусловлено некоторым ослаблением действия культурного контекста, близостью второй мутации жанра *яо*. Использование древнего бинама *гэ яо* для обозначения народных песен вряд ли случайно. И теперь его использование становится полностью оправданным.

Сравнительный анализ

Рассмотрим метрические особенности *яо* на фоне близких к ним песенных форм: ханьских и вэйских *юэ фу* (взятых из раздела *сян хэ и цзя цюй* ханьских и вэйских *фэн* сборника «Юэ фу ши цзи» (см. издание (Хань Вэй юэ фу, 1958)), пекинских детских песенок XIX в. (по сборнику G. Vitale, 1896) и народных песен первой половины XX в. (Чжунго гэю цзяляо, вып. 2, ч. 1, 1959).

Метрический репертуар 162 ханьских и вэйских *юэ фу* приведен в таблице 31. Очевидна его большая близость к метрическому репертуару *гэ*, чем к репертуару *яо* (хотя по ширине он скорее близки именно им, так как у *яо* на 523 текста 27 размеров). Но метрическое разнообразие *юэ фу* лишь кажущееся: большинство из 23 размеров встречается лишь в единичных случаях (в разделе *сян хэ* — 20 форм на 55 текстов). Метрическое ядро репертуара имеет вид:

Ханьск. сян хэ	Вэйск. сян хэ	Ханьск. цзя цюй	Вэйск. цзя цюй
5	4	5	5
3.7	5		
3.4.5.7	7		
4.5			

Причем в качестве порога пришлось взять не десять, а пять процентов текстов. В противном случае, в ядро попал бы только пятисложник. Это также сближает *юэ фу* с *гэ*.

В строфическом отношении, можно говорить о том, что *яо* и *гэ* близки к самым коротким *юэ фу*. Данные о средних длинах *юэ фу* в строках приведены в таблице 32. Очевидно, что средняя длина современных им *яо* и *гэ* в четыре-пять раз меньше, чем у *юэ фу*. Даже самые длинные *яо* короче средних *юэ фу*, а *гэ* незначительно превышают их. В то же время, почти десять процентов (семь текстов) ханьских *сян хэ* составляют четверостишия. 25 текстов по длине не превышает девяти строк. Таким образом, *яо* можно было бы рассматривать как выборку наиболее коротких текстов из *юэ фу*.

Можно констатировать, что сборник *юэ фу* генетически близок в формальном отношении к *яо* и *гэ* соответствующего периода, однако *юэ фу* имеют тенденцию к использованию единственного популярного размера — пятисложного — в отличие от более разнообразных *яо* и *гэ*. Последние же в строфическом отношении тяготеют к минимальным (или неупотребительным — двустихие) для *юэ фу* формам. Однако, это пока не позволяет подтвердить или опровергнуть гипотезу Лисевича о *яо* как фрагментах *юэ фу*.

Перейдем теперь на другой конец рассматриваемого периода. Собранные Гвидо Витали детские песенки конца XIX в. благодаря устойчивости фольклорных форм, можно считать близкими к минским, и мы имеем основания сравнивать минские *яо* и цинские детские песенки.

Ширина метрического репертуара настоящих детских песен еще больше, чем у *гэ* (к цинскому периоду, кстати, сужающемуся). В метрическом отношении песни столь разнообразны (хотя их всего 170), что мы приводим в таблице 33 только усеченный метрический репертуар (39 размеров для 76 песен). Так как размеры редко повторяются, о выделении ядра репертуара не может быть и речи. Однако возможно распределение цинских детских песен по рангам (длине формулы размера). Эти данные приведены в таблице 34. Очевидно, что наибольшее число песен обладают размером четвертого ранга (например, 3.4.8.9).

Количество регулярных размеров незначительно, что также отличает эти тексты от минских *яо* и *гэ*. Причем в основном это трехсложные и семисложные стихи (пятисложные и четырехсложные отсутству-

ют!). Пятисложные строки вообще редкость, что видно по приводимому ниже метрическому спектру цинских детских песен:

количество знаков в строке:	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
число строк:	2	94	88	62	67	103	109	67	24	20	3	2	1

Пятисложных строк здесь даже меньше, чем шестисложных, что невозможно для *яо* и *гэ*. Максимум приходится на восьмисложные строки (средняя длина — 5,83).

Возможно, обилие длинных строк связано с языковыми изменениями. Мы полагаем, что размеры с преимуществом трехсложных и семи-восьмисложных строк на самом деле являются подлинно песенными. Другую ветвь песенных размеров представляют регулярные пятисложники. Однако здесь уже трудно разделить устную и литературную традицию. К последней ближе поздние *яо* и *гэ*.

В строфическом отношении цинские детские песни ближе к *гэ*. В отличие от *юэ фу*, среди цинских детских песен преобладают короткие тексты. Таблица 35 позволяет определить, что на тексты с длиной до 8 строк приходится 59% всех текстов (при этом самая длинная песня состоит из 40 строк и 341 иероглифа, что меньше самой длинной *юэ фу*, в то время как самая длинная танская *гэ* насчитывает 36 строк и 240 знаков). От *яо* цинские песни отличает отсутствие двуступиш (как и в *юэ фу*).

Для получения релевантных данных о средних длинах цинских детских песенок в строках и знаках необходимо произвести (как и в случае с *юэ фу*) селекцию текстов, выделив 17 самых длинных (и нехарактерных) песен. Ниже данные о средних значениях даются сначала для всех 170 песен, затем отдельно для 17 самых длинных и 153 обычных:

Число текстов	Число строк	Среднее строк	Длина	Сред. длина
170	1481	8,7	8623	50,7
17	381	22,4	2517	148,1
153	900	5,9	6106	39,9

Таким образом, средние параметры цинских детских песен близки к аналогичным параметрам *гэ*. Однако у цинских песен выше емкость строки (6,8), что является следствием различия метрических репертуаров.

Цинские детские песни тяготеют к четным строфическим формам — в них преобладают четверостишия, хотя немало и шестистиший, восьмистиший, и десятистиший, что не характерно для *гэ* и *юэ фу*.

Итак, по метрическому составу и строфике цинские детские песни

радикально отличаются от *пун яо*. В то же время существуют пересечения по метрике и строфике — так что некоторые тексты могли бы принадлежать обоим жанрам. Различие между жанрами выявляется только статистически.

Перейдем к рассмотрению китайских народных песен *гэ яо* первой половины XX века. Метрический репертуар 380 песен приведен в таблице 36. Он включает 82 размера с максимальным рангом 9. Максимальная длина строки — 14, минимальная — 2 знака.

Метрический репертуар этих песен по ширине близок к репертуару цинских детских песен. Хотя метрическое ядро не выявлялось, можно констатировать наличие большого числа регулярных строфических форм (157 текстов, то есть, почти половина). На нерегулярные стихи (223 текста) приходится 75 метрических форм. Это также сближает *гэ яо* и *гэ*.

Регулярные формы в основном пятисложные или семисложные, что также сближает эти два жанра. Это также аргумент в пользу песенности пятисложных стихов. Однако семисложные стихи лидируют (насчитывается 121 семисложный текст, что составляет 31,8% от всех текстов и 77,1% от регулярных форм. Аналогичные числа для пятисложных стихов: 19 текстов, 5% и 12,1% соответственно).

Максимальная длина текста *гэ яо* в строках — 78, знаках — 577. Минимальный размер — пятисложное двуступиш. Среднее количество строк: 7,3, среднее количество иероглифов на текст: 47,5. Соответственно, емкость строки составляет 6,5. Это, как и метрический спектр и репертуар, сближает *гэ яо* с цинскими детскими песнями.

Однако, как видно по таблице 37, у *гэ яо* ослаблено различие между четными и нечетными строфическими формами, за исключением четверостиший и восьмистиший. Четверостиший больше половины, причем это, как правило, регулярные пятисложники или семисложники. Это также сближает *гэ яо* с *гэ* и *яо*.

Итак, можно говорить о формальной близости народных песен XX века к анонимным песням *гэ* доцинского периода, а также, частично, к *яо*. Это позволяет говорить о непрерывности поэтической традиции от ханьского периода и вплоть до наших дней. В то же время, некоторые формальные особенности позволяют говорить о литературном характере *яо* и *гэ*, их нетипичности для народного творчества.

ГЛАВА 10.

СПЕЦИФИКА ОБРАЗНОСТИ ЯО

Образность песен *яо* определяется двумя факторами: во-первых, афористичностью, определившей краткость строфической формы *яо* (как правило, двустихий и четверостиший), что позволяет ввести в стихотворение всего один-два персонажа, и во-вторых, функцией «политических частушек». Большинство *яо* связаны с личностями конкретных исторических деятелей. Лишь в 141 тексте из 524 (это 16,9%) не упоминается, прямо или косвенно, тот или иной политический деятель. Соответственно, в остальных 73,1% текстов речь идет о действиях или судьбе конкретных лиц, становящихся главными персонажами *яо*. Это естественно, если принять во внимание точку зрения Лотмана, согласно которой «насмешка всегда, прямо или косвенно, имеет в виду конкретную единичность, то есть, связана с собственным именем» (Лотман, 1992, с.60).

Возможны три главных способа указания на то или иное лицо (или, что одно и то же, имя этого лица), от которых зависит образность текста *яо*: прямое указание, косвенное указание и кодировка имени. Кодировка имени бывает трех типов. В таблицах 38-44 приведены статистические данные о частоте использования того или иного метода. Сами методы описаны ниже.

Прямое указание имени

Прямое указание возможно тремя способами: по имени или фамилии, по титулу, и по должности. Например, мы встречаем такое указание: «Кто испортил пруд? Си-цзы мощь!» (Ду Вэньлань, 1958, с.66) или «Начальник Янь прекрасно управлял...» (Ду Вэньлань, 1958, с.365-366). Если указан только титул или должность деятеля, то его имя

восстанавливается по историческому контексту, например, когда говорится «почтенный наследник снова перезахоронен», то ясно, что речь идет о цзиньском Гун-цзюне (Ду Вэньлань, 1958, с.42). Точно так же ясно, кто именно скрывается под титулом чуского вана, обретшего плод пин ши (Ду Вэньлань, 1958, с.473).

Почти треть всех *яо* содержит прямое указание на деятеля (и могут рассматриваться как лиро-эпические произведения, исторические песни или, по определению Емельянова, «единицы историзма» в фольклоре (см. «Русский фольклор», вып. 19, 1974, с.120)). По таблицам 41-43 видно, что среди *тун яо* количество таких прямых указаний составляет 20,9% от общего числа песен, для тех же песен, что связаны с конкретными лицами — 28,2%, то есть, почти треть [1]. Среди *минь яо* процент таких текстов составляет 37,5% (соответственно, для текстов с указанием деятеля — 52,8%. Здесь и далее число в скобках следует интерпретировать именно таким образом), то есть, больше половины. Для *яо* в целом соответствующие цифры равны 30,5 (39,0)%.

Сравнивая в этом отношении *тун яо* и *минь яо*, мы видим, что среди *минь яо* песен с прямым указанием гораздо больше, особенно в ханьский и минский периоды, что соответствует изначальной жанровой интуиции, где *тун яо* рассматриваются как пророчества, а *минь яо* — критика в адрес властей. Пророчеству свойственна загадочность, и имя персонажа естественней скрывать (кодировать) — и для усиления аутентичности, и для большей амбивалентности. Для критики (которая должна достичь адресата) важнее открытость.

Косвенное указание имени

Во многих текстах мы встречаем косвенное (без имени, титула или должности) указание на деятеля. Например, только исторический контекст подсказывает нам (современники же понимали это сразу), что в строках «Слишком рано радовался — порвались веревки у сосудов» (Ду Вэньлань, 1958, с.434-435) имеется в виду Цинь Ши-хуан, а в строках «Передвинул русла рек, изменяя границы Ци и Люй // Завалил восемь потоков, расширяя свои земли» (Ду Вэньлань, 1958, 1025) имеется в виду циский Сюань-гун. Однако уникальность события однозначно определяет деятеля в историческом контексте (и такие песни также могут быть названы историческими).

В таблицах 38-40 статистические данные о песнях с косвенным указанием имени приведены отдельно, однако их проще рассматривать вместе с текстами, содержащими прямое указание имени. В таблицах 41-43 эти данные собраны в колонке «П+К». Для удобства они приводятся ниже:

тун яо	33,6	(45,4) %
минь яо	48,4	(68,1) %
яо (в целом)	42,2	(57,7) %

Таким образом, практически две трети песен *яо* содержат прямое или косвенное указание на имя исторического лица и повествуют о его действиях или судьбе. По указанным выше причинам, таких текстов больше среди *минь яо*, что еще раз свидетельствует о необходимости использовать культурный контекст для выделения этих поджанров.

Кодирование имени

Прямое или косвенное указание имени лица в критическом контексте, особенно в пророчестве, было небезопасно в традиционном Китае. Поэтому имя в *яо* иногда скрывалось (кодировалось) при помощи аллюзии или загадки. Кроме того, пророчество уже по своему жанровому характеру тяготеет к загадке. Процедура разгадывания пророчества способствует подтверждению его аутентичности (небесного происхождения). Предполагалось, что выступающий в качестве орудия Неба «народ» или «ребенок» неграмотны и сами не могут понять (а тем более, сочинить) переданный ими текст. Это способен сделать только «благородный муж», вроде Конфуция. Загадка делает пророчество амбивалентным, и позволяет утверждать его истинность, даже если одна из интерпретаций оказалась неправильной.

В Китае загадка довольно рано обладала политическими функциями. Так, еще в 610 г. до н.э., согласно «Ши цзи» (Чу ши цзя) некий придворный, по имени У, желая вывести чужого Чжуан-вана из опасного состояния, когда он отказался от управления государством, использовал загадку (*инь юй*) о большой птице (см. Цю Цзинхэн, 1988). В «Го юй // Цзинь юй» приводится история (относящаяся к 592 г. до н.э.) о юноше, который опередил всех в разгадывании загадок (*соу цы*) послов и был осужден за это отцом. Несколько загадок содержатся в «Цзо чжуани» (в том числе, числовой ребус). Таким образом, уже

в чжоуский период загадки (*инь юй* или *соу цы*) активно использовались в политических дискуссиях, а также при аккредитации послов (см. Цю Цзинхэн, 1988, Mark L.L., 1979 Bauer W., 1979; Nguyen, 1933, с.133), причем от успешной разгадки зависел авторитет государства. Загадки использовал в своих сочинениях основоположник жанра (в то время политизированного) *фу* Сюнь-цзы. В ханьский период загадки широко используются в апокрифических и эзотерических текстах (см. Harper D., 1987, с.563), а также в *юэ фу*. В содержащейся в «Хань шу» биографии известного политического деятеля и литератора Дунфан Шо (одного из отцов жанра) сообщается, что он сочинял иероглифические загадки, используя метод рассечения иероглифа (*чай цзы ли хэ*), загадывал их детям, и они распространяли их в народе (см. Цю Цзинхэн, 1988, с.33). В эпоху Лючао они получают в «Вэньсинь дяолун» статус литературного жанра *инь юй* (в главе «Инь юй»).

Образность текстов *яо*, где используется прием кодировки имени, сложнее, чем в текстах с прямым или косвенным указанием. Кодировка сама по себе продуцирует образ и этим определяется специфика образности в таких *яо*.

Существует три основных способа кодирования имени персонажа в *яо*. Первый способ кодирования — использование полисемии иероглифического знака (имени, фамилии, детского или табуированного имени). Например, цзиньская *тун яо* годов Тайши (264-275) гласит:

«Во дворце большая лошадь станет ослом,
Придавленная большим камнем, не распрямится»

(Ду Вэньлань, 1958, с.945).

Эта песня предназначалась для оговора фаворита цзиньского императора У-ди, Ши Бао. Родовая фамилия членов династии Цзинь — Сыма, где знак *ма* означает «лошадь». Знак *ши* — фамилия Ши Бао — означает «камень» [2]. Появление в песне лошади, которая придавлена камнем, да еще превращается в осла (что само по себе рассматривалось как неблагоприятное знамение), очевидно, следует интерпретировать как предсказание военного переворота, совершенного Ши Бао, который полностью держит под контролем императора Сыма. Пророчество было прислано ко двору военачальником Ваном, обвинившем Ши Бао в связи с царством У. Император устроил расследование появления песни, и она оказалась фальшивкой. Ши Бао вел себя лояльно и У-ди вернул ему свой фавор [3].

Итак, мы видим, что в странном стихотворении, описывающем не-

благоприятное знамение, в действительности, посредством использования полисемии фамильных знаков, закодировано иное сообщение: «Семья Сыма будет унижена, и подавлена Ши Бао». Образность в нем создается благодаря способу кодировки этого исходного сообщения.

Кодировка первого типа является совершенной формой каламбура, возможной только в изолирующем китайском языке [4]. Часто такой каламбур превращается в развернутую метафору. Например, в ханьском пророчестве о возвышении Чжао Фэйянь, у которой было прозвище «Ласточка», говорится:

*«Ласточка, ласточка,
Сверкающий хвост!
Чжангун-цзы
Часто виделся с ней.
Деревянные ерата,
Скобы, кольцо из нефрита.
Ласточка прилетит,
Клюнет наследника,
Наследник умрет —
Клевоек ласточки — как стрелы!»*

(Ду Вэньлань, 1958, с.56).

В таблицах 41-43 приведены данные о распространенности этого типа кодирования:

тун яо	13,2	17,8 %
минь яо	13,8	19,4 %
яо в целом	13,5	18,6 %

Этот тип кодировки практически не используется в чжоуский и ханьский периоды, зато расцветает в эпоху Лючао (19,2%) и затем стабилизируется примерно на 12%.

Песни с кодировкой первого типа легко превращаются в песни с прямым указанием имени, однако, не могут относиться к ним, так как в них используются свойства того образа, который возникает в результате использования полисемии фамильного знака (например, способность ласточки клевать или лошади — становится ослом (китайцы верили, что такое превращение возможно)).

Если воспользоваться терминологией О. Реббюля, можно назвать такие яо формами «идеологической речи», маскирующейся под поэзию. Идеологическая речь склонна к иносказанию (каламбур и дру-

гим тропам), однако, в отличие от поэзии, стремится к политической эффективности, а не к прекрасному. Реббюль приводит аналогичный пример рифмованной агитки в пользу Д. Эйзенхауэра: «I like Ike» (Rebbyl O., 1980, с.138). Можно привести и советские примеры: «Борис — борись», «Нас не объЕГОРишь» и так далее.

Второй способ кодировки — это своего рода перифраз, то есть, указание на деятеля посредством описания его характерных особенностей. Для кодировки второго типа чаще всего используется прием синекдохи или аллегория. Например, в ханьской тун яо конца правления Ван Мана так осмеивается один из претендентов на ханьский престол, отличавшийся хромотой:

*«Выйду из врат У,
Взгляну на гору Тицунь,
Увижу хромого,
Стремящегося влезть на небо.
Если и влезет на небо,
Чем привлечет народ на земле?»*

(Ду Вэньлань, 1958, с.97) [5].

Пристрастие самого Ван Мана к желтому цвету стало причиной того, что в одной из тун яо он называется «желтым быком». Его соперник, предводитель одного из восстаний, Гун Суньшу, получил кличку «белое брюхо». В результате появился текст:

*«Желтый бык, белое брюхо!
Пусть вернуться [ханьские деньги] у шу!»*

(Ду Вэньлань, 1958, с.74-75) [6].

Хотя нам значение этих стихов ясно только благодаря комментариям, для современников их образность была достаточно прозрачна [7].

Приведем общие данные по кодировке этого типа из таблиц 41-43:

тун яо	22,3	(30,1) %
минь яо	3,6	(5,1) %
яо в целом	11,4	(14,3) %

Разрыв между тун яо и минь яо впечатляет. Возможно, здесь также сказывается наклонность минь яо к прямоте. В этом случае способ формирования образности мог бы использоваться как средство диф-

ференциации этих поджанров (однако количество текстов не так велико).

Рассмотрим, наконец, наиболее сложный (и реже встречающийся), однако наиболее интересный тип кодирования. Кодировка третьего типа — это своеобразный метаплазм (рассечение слова) не имеющий прямого аналога в иероглифической риторике. Речь идет о рассечении иероглифа, обозначающего имя лица на значимые составные части. Ближе всего он к шараде [8]. В Китае этот прием получил название (правда, значительно позже появления) *дэн ми* («загадки на фонаре») [9]. В современной китайской филологии этот прием называется *жэньмин ми* («именные загадки»). Он заключается в рассечении «тела» иероглифа на части, которые служат элементами построения образа. Таким образом, иероглиф становится «телом метафоры».

Так как в советской литературе описание этого способа создания образности практически отсутствует (за исключением работы И.С. Лисевича, 19696), а число текстов с использованием этого приема невелико (не более 30), то мы уделим его описанию больше места, чем у других методов.

Впервые прием создания образа за счет рассечения иероглифа встречается в ханьской *тун яо* конца II в. — начала III в., где предсказывалась гибель узурпатора Дун Чжо:

*«Трава на тысячу ли
Отчего зелена?
Гадая на десять дней вперед,
Жизни не обретишь»*

(Ду Вэньлань, 1958, с.101).

Фраза «трава на тысячу ли» (*цзянь ли цзяо*) при объединении иероглифов дает знак *дун* — фамильный знак Дун Чжо. Соединение знаков третьей фразы — «гадаю о десяти днях» (*ши жи бу*) дает именной знак — *чжо*. Таким образом, текст следует читать следующим образом: «Дун — почему зелен (то есть, полон жизни)? Чжо — погибнет!» Как и полагается пророчеству, эта песня, как сообщается в комментирующем нарративе в ханьском «У син чжи», порождена «небесным помыслом» *тянь и*.

Следующая *жэньмин ми* также относится к началу III в. Некий чиновник по фамилии Чан выехал наводить порядок в провинции. Однако его добродетель была так велика, что беспорядки прекратились еще до его приезда. В связи с этим появилась *тун яо*, гласившая:

*«Взошли два солнца:
Войска успокоились»*

(Ду Вэньлань, 1958, с.297).

Здесь фамильный знак *чан* появляется в результате переосмысления выражения «два солнца» (*лян жи*) — если интерпретировать ее как «два иероглифа жи», то из них можно сложить знак *чан*. Итак, *тун яо* следует интерпретировать следующим образом: «Чиновник Чан выехал — войска успокоились». Однако нельзя механически рассматривать этот текст как загадку. Ведь появление двух солнц («сложное солнце») рассматривалось в Китае как знамение, с которым логично связывать *тун яо* — итак, образ получает самостоятельное значение, как и в предыдущем тексте.

Аналогичный прием связан с табуированным именем Ухуан-ди в *тун яо* конца III в.:

*«Двойному огню нет места,
Горе осенней орхидеи!»*

(Ду Вэньлань, 1958, с.330-331).

Иероглиф *янь* получается путем сложения (помещения друг над другом) двух знаков огонь — *хо*. Но в этом тексте соединяются кодировка третьего типа и кодировка первого типа, так как «осенняя орхидея» — это каламбур к табуированному имени императрицы, которая после смерти Ухуан-ди оказалась в немилости. Так что текст следует читать следующим образом: «Горе императрице, когда умрет император!».

В отличие от предыдущих текстов, в *тун яо* конца III — начала IV в. прямо говорится, что этот текст — загадка (и ответом является не имя, а топоним):

*«Древность справа, месяц слева,
Уступчивость теряет речь,
[Так как] нечто входит в рот»*

(Ду Вэньлань, 1958, с.148).

«Древность» *гу* слева, «месяц» *юэ* справа образуют знак *ху* «глупый». «Уступчивость» *жан* без ключа «речь» *янь* дает знак *сян*. «Нечто» *хо*, попадая внутрь знака «рот» *коу*, дает знак *го* (государство). Итак, загадка гласит — *ху* Сянго «[жители] уезда Сянго глупы»

В конце IV в. появляется первая *минь яо* с *жэньмин ми*, пророчество о мятеже Ван Гуна и его гибели:

*«Рыжий младенец хочет стать разбойником
Его поймут связанного под стеной!»*

(Ду Вэньлань, 1958, с.121).

«Рыжий младенец» (*хуан тоу сяо эр*) здесь предлагается понимать как «голова» (*тоу*) иероглифа *хуан*, а «низ» (*эр*) иероглифа *сяо*. Верх иероглифа *хуан* — это фонетик именного знака *гун*, а иероглиф *сяо* похож на его ключ. В результате получаем следующее пророчество: «[Ван] Гун хочет поднять мятеж и погибнет». На то, что пророчество было широко распространено, указывает наличие варианта (Ду Вэньлань, 1958, с.121).

Более ребусный характер у *минь яо* второй половины IV в., где предсказывается падение под ударами *сяньби* династии Цзинь (самоназвание — Цинь). Тем более, что здесь загадывается не имя, а этноним:

«Рыбы, бараны и полевые звери уничтожат Цинь!»

(Ду Вэньлань, 1958, с.123).

«Рыбы и бараны» (*юй ян*) вместе дают знак *сянь*, а «полевая живность» при наложении образует знак, близкий *би*.

Интересна следующая загадка эпохи Саньго, «мимикрирующая» под настоящую детскую песенку-считалку. В ней предсказывается победа Мужун Юня над своим противником Янем:

*«У пучка соломы
Сгорят оба конца,
Лысый ребенок убьет ласточку»*

(Ду Вэньлань, 1958, с.147).

Отца Юня в детстве звали «лысый» (*ту тоу*), так что в третьей строчке мы имеем каламбур «сын лысого убьет Яня» (*янь* — ласточка). Если у знака *гао* (солома) убрать (-сжечь) верхнюю и нижнюю части, то останется знак *гао*, фамильный знак, принятый Мужун Юнем. Итак, все пророчество читается так: «Гао, сын «лысого», убьет Яня» [10]. О том, что этот прием кодировки фамилии Гао был достаточно распространен, говорит появление аналогичной *тун яо* почти через двести лет (в эпоху Северной Ци) (Ду Вэньлань, 1958, с.171).

Цю Цзинхэн перечисляет 12 приемов «рассечения иероглифа» (*чай цзы*) на составляющие части и их последующей сборки. В *яо*, по нашим подсчетам, используются не более половины из них, причем не самые сложные. Это говорит о приближенности текстов к фольклорным. В случае, когда песня заведомо сочинена хорошо образованным человеком для специалистов в этой области, сложность кодирования возрастает. Такова, например, *тун яо* конца V в., когда некий Ка Бинь решил опорочить «четверых драгоценных» — группу из четырех сановников, находившихся в фаворе у императора Южной Ци Тай-цзу. Он сообщил ему, что «снаружи» (то есть, за пределами дворца) есть *тун яо*:

*«Жаль вспоминать выставленный для обозрения труп!
Почтительный сын при сем не присутствует,
оплакивая покойного день за днем.
Флейты вдруг запели — род уничтожен!»*

(Ду Вэньлань, 1958, с.947).

Затем он сам проинтерпретировал эту песню, путем комбинирования иероглифов получив фамилии противников. Например, фраза «почтительный сын при сем не присутствует» (*сяо цзы бу цзай*), должна быть интерпретирована как «в иероглифе *сяо* («почтительный») знак *цзы* (сын) не присутствует, его заменяет знак *жи*». Получаем знак *чжэ*, и если добавить к нему ключ одежда (так как труп выставлен в одежде), то в результате получим фамилию одного из сановников — *чу*. Флейта *сяо* дает фамильный знак другого сановника. В целом, стих интерпретируется так: «Жалко вспоминать Чу и Сяо — эти роды истреблены». Однако император только рассмеялся и сказал Ка Биню: «Ты сам это придумал» (Ду Вэньлань, 1958, с.947) [11].

Существовали образные клише, по которым осуществлялось кодирование на протяжении веков. Например, аналогом приведенной выше *минь яо* о «полевых зверях», которые уничтожат Цинь, является появляющаяся более чем через сто лет *минь яо*, в которой говорится:

«Сын полей уничтожит Сун»

(Ду Вэньлань, 1958, с.173-174)

Это пророчество об уничтожении династии Сун генералом Сыма Чжаном, по имени Е (именной иероглиф комбинируется из знаков *тянь* (поле), *ту* (почва) и *цзы* (сын)).

Фамилия Дун (мятежника Дун Чана) в конце IX в. кодируется гоч-

но так же, как и за семьсот лет до этого (см. выше пророчество о гибели Дун Чжо) (Ду Вэньлань, 1958, с.951-952). То же самое верно относительно имени Чан — как и у ханьского Чана, оно составлено из двух солнц (*жи*) (хотя синтаксис фразы изменился). Но самый, пожалуй, знаменитый случай кодировки третьего типа — это фамилия Ли. В *вэйской тун яо* середины IV в. говорится, что

«У северных ворот Чэнду — 18 сыновей»

(Ду Вэньлань, 1958, с.172-173).

«Восемнадцать сыновей» (*ши ба цзы*) легко складываются в иероглифический знак *ли*. С тем же образом «восемнадцать сыновей» мы встречаемся и в пророчестве о восстановлении династии Тан незадолго до династии Сун в начале X в. (Ду Вэньлань, 1958, с.704-705).

Очевидно, здесь мы сталкиваемся с выражением мессианической идеи о Ли Хуне (инкарнации Лао-цзы, также имевшего фамилию Ли), возникающей в период Лючао. Будущий танский Тай-цзун, Ли Шимин (я не только он), воспользовался ситуацией, и уговорил своего отца поднять восстание, завершившееся успехом (именно поэтому восстановление танской династии связывалось с фамилией Ли) (см. Seidel A., 1984 Bokenkamp, 1983 Woodridge B., 1941) [12]. Связанное с ней клише «восемнадцать сыновей» функционировало не менее 600 лет.

Причем такие клише могли распространяться за пределы китайской культуры, в рамках зональной общности, где функционировала иероглифическая письменность. Например, в Корее и во Вьетнаме правила династии, чей фамильный знак также иероглифически обозначался знаком *ли*. Мы пока не имеем данных по Корее, но во Вьетнаме указанное выше клише функционировало, например, в пророчестве об установлении династии, сделанном буддийским монахом Ван Ханем. На дереве, сожженном молнией, он якобы увидел пророческие (гадательные) письма (*чэнь вэнь чжи и*), то есть стихотворное знамение, в котором предсказывался переход власти от Ле к Ли, и которые фактически легитимировали этот переход:

*«Корни дерева темны,
Снаружи дерево зеленое.
Жатвенный нож — и дерево падает.
Восемнадцать семян созревают.
Во дворце молний показывается солнце,
Во дворце Радости скрыта звезда.*

*Пройдет шесть-семь дней,
И в Поднебесной наступит
Великое благоденствие»*

(Краткая история Вьета, 1980, с.139-140).

Здесь при помощи кодирования третьего типа зашифрована фамилия Ле, которой предстоит падение («дерево падает») и фамилия Ли («восемнадцать сыновей»), которая придет ей на смену («созревают»).

Хотя кодирование третьего типа довольно редкое явление, оно используется на протяжении всего описываемого отрезка времени — от ханьского периода и до XVI в., когда фамилия чиновника Линь кодируется как «пара деревьев» (Ду Вэньлань, 1958, с.796). Она встречается как среди *минь яо*, так и среди *тун яо*. Примечательно постоянство в использовании клише, которые, однажды появившись, не исчезают веками.

Сравнительная простота методов кодирования свидетельствует о распространенности иероглифических загадок даже среди неграмотных людей. Причина этого — глубокое укорененность иероглифической культуры в сознании китайцев. Линди Л. Марк приводит материалы полевых исследований, подтверждающих понимание неграмотными крестьянами иероглифических загадок (автор пользуется термином «орфографические загадки») (Mark L.L., 1979). В составленном Чжу Юйцзунем (в 1932 г.) сборнике народных загадок (*миньцзянь минюй*) есть специальный раздел «иероглифические загадки» (*цзы ми*), содержащий 311 загадок [13]. Несмотря на сложность многих загадок, они не столь сложны, как литературные *дэн ми*, и вполне были доступны большинству неграмотных китайцев.

Другой фактор, способствовавший популярности использовавшихся в пропагандистских целях *яо* с кодировкой третьего типа — использование иероглифических загадок в области популярной религии. Марк связывает иероглифические загадки с глифомантикой — процветающему и сейчас способу гадания по иероглифам имени и фамилии клиента. Существует обширная профессиональная литература по методам рассечения иероглифов (*чай цзы*) в глифомантике (Mark L.L., 1979, с.59). Вероятно, глифомантика была одним из источников появления *яо* с кодировкой третьего типа, так как в них также в основном предсказывается будущее по иероглифам имени или фамилии [14].

Кроме того, в китайской прозе, в особенности в новелле, часто используются стихотворные загадки, либо близкие *яо*, либо тождественные им. Это также связано с восприятием иероглифических загадок в религиозно-магическом контексте. Наиболее популярен здесь мотив про-

роческого сна (основной темы новеллы *чжигуай* или эпизода в новелле *чжуньцзи*), играющего ключевую роль в развитии сюжета. Существовала специальный метод онейромантики (называемый *сицзы цземэн* («разгадывание сна при помощи анализа иероглифа»)) или, проще, *цзэцзы*, что Роберт Он переводит как «видеографический анализ» (см. Zeitlin J, 1993, с.146). В таких пророческих снах появляются образы, на первый взгляд, совершенно бессмысленные, например, не имеющая никакого смысла фраза. «Однако, составленные в правильном порядке, отдельные знаки этой фразы образуют китайский иероглиф, который определяет скрытое значение сна» (Zeitlin J, 1993, с.146). Например, у Пу Сунлина в новелле «Ши янь» («Решение на основании стихов») человек, ложно обвиненный в убийстве, узнает от явившегося ему во сне имя чиновника, который спасет его. Аналогично, в новелле «Лаолун сяньху» («Лаолунские лодочники») следователь видит во сне божество-покровителя города, которое произносит стих из четырех, на первый взгляд, бессмысленных фраз, которые после реконструкции складываются в одну: «перевозчики Лаолуна», которые и являются преступниками. Зайтлин указывает, что «разгадывание загадки из сна представляет собой столь эффективное средство для расследования убийства, что оно становится нечто вроде клише в китайской детективной литературе» (Zeitlin J, 1993, с.150). Как показывает анализ Игорем А. Алимовым гораздо более раннего сборника Лю Фу «Высокие суждения у дворцовых врат», этот метод был распространен задолго до Пу Сунлина (Лю Фу, 1992, с.174, 197).

Приведем в заключение статистические данные о кодировке третьего типа (см. таблицы 41-43):

тун яо	6,4	(8,5) %
минь яо	5,3	(7,4) %
яо в целом	5,7	(7,3) %

В диахроническом аспекте следует отметить постоянное уменьшение среди *тун яо* текстов с прямым или косвенным указанием имени. Если в чжоуский и циньский периоды такие тексты составляют 81,8%, что не может быть случайностью даже при сравнительно малом числе текстов, то в юаньский период их число падает до 22,2% (несколько увеличиваясь в минский период).

Зато число текстов, не связанных с историческими персонажами, постоянно растет (от 8,3% в чжоуский период до почти половины в сунский и минский периоды). Эта эволюция характерна и для *минь яо*.

Представляет интерес эволюция «метафоричности», то есть количества песен, где образность создается при помощи кодирования (таблица 44). Для *тун яо* уровень метафоричности вначале был низким, но в эпоху Хань происходит резкий скачок, после которого уровень метафоричности остается высоким вплоть до танского периода. При этом можно заметить, что кодировки первого и третьего типа характерны только для ханьского, лючаосского и танского периода (эпохе расцвета жанра), а затем практически исчезают. Зато уровень кодировки второго типа стабилен, и после танского периода этот тип выходит на первый план.

Аналогично протекает эволюция метафоричности в *минь яо*, но при этом происходит как бы сдвиг на один династийный период (ханьский). Таким образом, выше всего уровень метафоричности у *минь яо* в лючаосский период.

Говоря о кодировках имени, нельзя не упомянуть также, что аналогичные методы использовались не только в *яо*, но и при интерпретации так называемых нарушений «табу на имя», якобы имевших место в период правления минского Тай-цзу (см. Chan, 1995).

Мы не случайно уделили столько внимания образности *яо* с иероглифическими загадками. Дело не только в слабой изученности этого феномена на Западе. В западной культуре китайская поэзия (в переводах) часто пользуется популярностью благодаря своей «простоте» — выражения чувств, пейзажных зарисовок, наконец, самой поэтической формы. Между тем, оригинальные иероглифические тексты неизмеримо сложнее, и эта сложность, доступная китайскому читателю, теряется при переводе.

Однако постепенно эта специфика китайской поэзии начинает осознаваться в западной культуре. Так, Эзра Паунд, вдохновлялся работами Эрнеста Фелланозы (см. Малявин В.В., 1985). Например, иероглиф *дун* (восток) Фелланоза рассматривал как игру образов, комплекс пиктограмм, не имеющий единого центра — это и солнце (*жи*), и восток, как запутавшееся в ветвях деревьев солнце (наложение знака *жи* на «дерево» *му* дает *дун*). Это, недоступное неиероглифической культуре, совершенство графической поэзии восхищало Паунда. Оно привлекает внимание и современных деконструктивистов, видящих в «децентрированных» образных комплексах, лишенных постоянной внутренней сущности, идеал постмодернистской поэтики, проповедуемой Ж. Деррида (см. Odin St., 1990) [15].

Среди образов в тех *яо*, где нет аллюзии к имени того или иного лица, можно отметить популярность образов, хорошо известных по *юэ фу*, например, образ птицы (в немалой степени потому, что необычные птицы считались знамениями). Популярны также некоторые зачины *юэ фу*.

Использование других поэтических тропов в *яо*. Система тропов *яо* в целом, если исключить аллюзии к именам, также не слишком отличается от описанной Лисевичем (Лисевич И.С., 1969б) стилистики *юэ фу*. По сравнению с последними можно говорить только о художественной бедности жанра. В 524 текстах *яо* мы нашли, что всего 168 раз используются эпитеты, причем в основном это повторы основных 55 эпитетов. Средний коэффициент повторяемости составляет 3,1. На самом деле, большинство эпитетов встречается лишь единожды — лишь 14 эпитетов встречаются более двух раз. Вместе они дают 50% случаев использования эпитетов. Ниже приводится их список с указанием частоты использования:

цин зеленый, черный	12
да большой, великий	12
хуан желтый	11
цин цин (отдельно от цин)	7
бай белый	6
хао хороший, любимый	6
чан длинный	4
шэнь чудесный	4
ши каменный	4
хэй черный	4
хун красный	4
кэ лян бедный, жалкий	4
мин светлый	3
чи красный	3

Так как в некоторых текстах встречается более одного эпитета, то данные по количеству песен с использованием эпитетов таковы: *тун яо* — 34,1%, *минь яо* — 26,6%, *яо* в целом — 29,9%. Для сравнения мы проделали анализ первых 36 песен ханьских *юэ фу* (см. Хань Вэй юэ

фу, 1958). Из них только в пяти не оказалось эпитетов. То же верно и для других *юэ фу*. Таким образом, *юэ фу* в среднем в три раза насыщеннее эпитетами, чем *яо*. Правда, большинство эпитетов у *яо* и *юэ фу* совпадают.

Другая важная характеристика песенных фольклорных текстов — использование повторов. Среди указанных выше *юэ фу* в 22 текстах мы встречаемся с повтором или дубликацией эпитета (то есть, в 61,1%).

Но *яо* бедны и повторами (которые Норман Жирардо справедливо называет «душой китайской поэзии»). Только в 10,4% *тун яо* и 5,6% *минь яо* (в целом среди *яо* — 7,6%) встречаются повторы — чуть ли не в десять раз меньше, чем среди *юэ фу*. Однако и здесь можно констатировать совпадение наиболее распространенных повторов.

Следующий характерный признак фольклорности — использование сравнений. Среди *тун яо* мы находим восемь случаев, все они относятся к дотанскому периоду. Среди *минь яо* сравнения используются четыре раза, и тоже только в лючаосский период. Всего в 2,3% текстов *яо* используются сравнения.

Наконец, если обратиться к анализу параллелизма, то среди *тун яо* он используется в 83 случаях, среди *минь яо* — в 116 случаях. В целом, 38,2% текстов *яо* содержат параллелизмы. Таким образом, прием параллелизма можно считать наиболее характерным для *яо*.

Таким образом, считаясь традиционно фольклорным жанром, *яо* не обладают в необходимой степени фольклорной стилистикой. Более всего они напоминают художественно обедненный вариант *юэ фу*. Вероятно, это связано как с небольшим объемом текстов, так и с их политической направленностью.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ корпуса произведений ранних *яо* (VII в. до н.э. — XVII в. н.э.) и связанных с ними текстов прояснил культурную парадигму жанра, сложный конгломерат представлений, где ведущими были конфуцианские представления о легитимации власти правителя в рамках концепции «небесного повеления» *тянь мин*. Даже деперсонализованное Небо конфуцианцев обладало, вследствие организмических представлений, «сердцем Неба» *тянь синь* («небесным помыслом» *тянь и*), определявшим наиболее достойного претендента на трон и вручавшего ему мандат на правление. Эта концепция выступала в качестве конфуцианской историософской модели, объясняя причины смены династий, и одновременно легитимационного принципа, сочетааясь с принципом наследственной передачи власти [1].

С «сердцем Неба» тесно связано «сердце народа» *минь синь*, и народ — представлявшийся в виде коллективного тела, «сверхличности» — был одним из органов выражения воли Неба, которое само, по словам Конфуция, «не говорило». Волю Неба выражали «уста народа» *минь коу*. Поэтому для конфуцианцев народные настроения выполняли роль своеобразного барометра политической ситуации, своеобразного «общественного мнения» (в современной форме в древнем Китае, разумеется, отсутствовавшем) — роль, которую не следует переоценивать, но нельзя и преуменьшать.

Благодаря этим представлениям, в конфуцианстве вплоть до XX в. существовала традиция сбора образцов народной словесности (получившая метафорическое институциональное выражение в виде «музыкальной палаты» Юэфу). Эту традицию можно назвать своеобразной «конфуцианской фольклористикой», которая, хотя и столь же далека от современной науки фольклористики, как конфуцианский популизм от западной демократии, все же представляет собой оригинальное, автохтонное явление, практически не имеющее аналогов в других традиционных культурах.

Благодаря этому, в находившейся под сильным конфуцианским влиянием китайской литературной традиции было позитивно воспринято народное творчество. Многие западные исследователи, благодаря трансформации западной культуры романтической традицией, считали такое позитивное отношение к фольклору естественным, а предлагавшиеся китайской традицией причины фиксации фольклорных и анонимных текстов считали мистифицирующими. Это привело к искажению перспективы развития китайской литературы. Только деконструкция сложившихся установок в отношении фольклора может устранить это искажение.

Мы стремились, опираясь на «эмические», в рамках концепции Клиффорда Герца (Geertz C. 1960), свидетельства самой традиции, понять причины объединения множества совершенно разнородных произведений под одним жанровым термином. Это привело нас к понятию «культурного жанра», в котором образование единого текста жанра происходит по внелитературным критериям.

Примером такого жанра и являются *яо*. Весьма условным может служить типологическое определение их как «политических частушек» (или генерическое, как «афористические песни»). Такого рода определения в западной традиции всегда предполагают отбор из множества образцов тех, которые подпадают под теоретические критерии определения (например, определение «политические» исключает тексты лирического характера). Сами же исходные жанровые термины (например, частушка) возникают в результате функционирования жанра с достаточно четко выявленным канонем. В случае *яо* мы имеем обратную ситуацию. При определенных условиях (наличии легитимационного контекста) практически любой анонимный или сфальсифицированный текст мог интерпретироваться и записываться, как *яо* [2]. Это стало причиной жанровой аморфности *яо* в литературном отношении.

Культурная парадигма жанра обусловила большой процент профетических и оценочных текстов. Оценочные тексты (инвективы и парадигмы) ассоциировались прежде всего с метафорой выражения «сердца Неба» в «сердце народа» (и далее — в «устах народа»). Однако истоки жанра лежат в представлении о способности Неба (первоначально духов астральных божеств) выражать свою волю через отдельных людей — мальчиков-пророков. Это представление постепенно «пропало» в китайскую идеологию, заполняя все социальные уровни и ниши — от возвышенных конфуцианцев (верящих в «небесное пове-

ление» *тянь мин*) и мистически настроенных даосов (приписывающих «детские» пророчества действию природной спонтанности *цзы жань*), до неграмотных крестьян (верящих в одержимость людей духами, прежде всего духом планеты Марс, Ин-хо).

Понятие культурного жанра представляется удобным средством анализа явлений китайской словесности, с трудом интерпретируемых обычными литературоведческими методами. Необходимость в такого рода средствах становится более ясной в ходе развертывающегося анализа таких жанров, как, например, *юэ фу*, который объявлен Биррелл (см. Birrell A., 1989) «литературным мифом» [3]. Они позволяют сохранить традиционную систему жанровых категорий при лучшим понимании ее функционирования западными исследователями.

Жанр *яо* уникален даже для китайской традиции, в которой характерна жанровая стабильность: он возник на заре китайской словесности и существует до сих пор, претерпев, разумеется, немало изменений, среди которых мы выделяем две основные жанровые мутации. Первоначально *яо* воспринимались почти исключительно как стихотворные пророчества, выражаемые прежде всего через детей (мальчиков). Поэтому практически все дошедшие до нас *чжоуские яо* — это «детские песенки» *тун яо*. Ситуация сохраняется вплоть до ханьского периода, когда, при возрастающем давлении конфуцианской идеологии (прежде всего на фиксировавших песни историков), начинают все больше записываться и оценочные тексты, которые впоследствии определяются как «народные *яо*» (*минь яо*). Это и есть первая мутация жанра.

С формальной стороны, между *тун яо* и *минь яо* не было существенных различий, и функционирование двух жанровых терминов поддерживалось лишь культурной традицией — представлениями о двух способах выражения воли Неба. Атрибуция той или иной *яо* в источнике как *тун яо* или *минь яо* зависела в основном от контекста, типа нарратива.

В конце V — начале VI вв. начинается формирование представлений о жанре *юэ фу* (его выделения из поэзии *ши* в самостоятельную форму). В силу того, что в *юэ фу* инкорпорируются тексты, атрибутированные в источниках как *яо*, *яо* осмысливается как поджанр *юэ фу*. В то же время, анализ «Вэнь синь дяо лун» Лю Се показывает, что ясного представления о том, что же собой представляют *яо* как жанр, в то время еще не было. В то же время, историческая традиция продолжает фиксацию (и фальсификацию) *яо*.

Со временем начинают издаваться сборники *яо* — и именно этим путем, через осмысление в качестве материала для антологий, происходит развитие представлений о *яо*. Постепенно формируется основа для такой итоговой антологии, как «Гу яо янь» Ду Вэньляня, составленной только в XIX в.

В конце эпохи Мин в Китае начинается постепенное формирование собственной фольклористики (не отражающей западное влияние). Начинается активный и целенаправленный сбор фольклора. В это время происходит очередное переосмысление понятия *яо*: реинтерпретация термина «оживила» его древние коннотации как «народные песни» и «детские песни». Эти значения воспринимаются теперь буквально (ранее упор делался не на собственно «народность», а на «анонимность»), в особенности в начале XX века, когда китайская фольклористика оказалась под западным влиянием. Шинзинский термин *гэ яо* оказывается окончательно зафиксированным за подлинно народными песнями. Поэтому конец минской эпохи можно рассматривать как период второй мутации жанра древних *яо*, растворившихся в фольклоре [4].

Не случайно в современной китайской фольклористике дебатировалась проблема дифференциации древних и «современных» *яо*. Только первые стали объектом нашего исследования в настоящей работе, закладывающейся поэтому XVII в.

Выше говорилось о том, что *яо* не могут быть полностью отождествлены с фольклором в силу наличия литературных подделок (которые, в соответствии со сложившейся терминологией в отношении *юэ фу*, можно было бы назвать подражаниями). Источники не позволяют атрибутировать большое количество *яо* как фальсификации (хотя даже небольшое их число показательно). Однако не менее важна в этом смысле нарративная функция *яо*. Во многих источниках эти небольшие тексты занимают центральное положение, находясь в кульминационной точке нарратива в качестве манифестации высшей силы или откровения. *Яо* не только специально подбирались или фальсифицировались для повествования — в некоторых случаях они очевидно выступали в качестве порождающего ядра нарратива, нарастающего вокруг *яо*. В любом случае *яо* выступает как фокус нарратива [5].

Анализ функционирования *яо* в рамках китайско-дальневосточной литературной общности показал, что здесь в рамках китайского культурного влияния заимствовались не только литературные но и культурные жанры вроде *яо* (вплоть до заимствования стилистических приемов).

ВВЕДЕНИЕ

¹ Не только потому, что традиционно одной из первых китайских песен считается «детская песенка» *тун яо* (иногда — просто *яо*) из «Ле-цзы» (ее атрибуция эпохой императора Яо относится к разряду мифов). Современные лингвистические методы позволяют достаточно надежно (по системе рифмовки) датировать по крайней мере одну *тун яо* из «Цзо чжуани» как относящуюся к рубежу VII-VI вв. до н.э. (мы признательны Сергею А. Старостину за указание на этот факт и консультацию).

² Приведем здесь в качестве примера тот факт, что первым надежно датированным образцом пятисловной поэзии в Китае является также (позднеханьская) *тун яо* (подробней об этом ниже, в главе 3).

³ В пятидесятые годы картина даже искажается благодаря вульгарно-социологическим интерпретациям *яо*. Кроме того, следует отметить разноречивость в жанровой атрибуции текстов (особенно в главах, принадлежащих различным авторам). Заслуга авторов этого периода заключается, пожалуй, только в проведении distinctions между *яо* и долгое время отождествлявшимися с ними *юэ фу*.

⁴ Пользуемся случаем для выражения признательности Борису Л. Рифину и Артему И. Кобзеву за предоставление в наше пользование этих книг, в противном случае оставшимся бы недоступными. Помимо этих работ, нам не удалось обнаружить в доступной нам китайской литературе и периодике сколько-нибудь значимых материалов по древним *яо*.

⁵ Гао Дяньши провел большую работу по сбору новых *яо* в исторических источниках, в отличие от Лэй Цюньмина, сделавшего выборку из существующего корпуса Ду Вэньляна. Кроме того, Гао Дяньши собрал цинские *тун яо*, отсутствующие у Ду Вэньляна (и тем более у Лэй Цюньмина).

⁶ Несколько забегаю вперед, можно сказать, что это следствие культурной (а не литературной) обусловленности жанра, то есть того, что *яо* является «культурным жанром» литературы. В этом и заключается, в частности, подробно описываемое ниже, отличие «культурного жанра» литературы от функционального жанра. Последний имеет канон или образец.

⁷ Подчеркнем, что при всей условности деления художественной словесности того времени на литературу и фольклор, *яо* несомненно воспринимались как литературный жанр, часть *юэ фу*, и, далее, поэзии *ини*.

⁸ Нами осуществлены переводы на русский язык практически всех 534 *тун яо* и *минь яо* из сборника Ду Вэньляна, которые легли в основу настоящего исследования, заканчивающегося минским периодом. В начале работы мы не располагали сборниками Лэй Цюньмина и Гао Дяньши, поэтому нам пришлось самостоятельно проделать всю текстологическую работу по датировке и расположению в хронологическом порядке текстов. Кроме того,

Длительность функционирования *яо*, сравнительная компактность жанра позволили провести комплексный анализ стилистики жанра, и прежде всего просодии. С этой целью были введены средства описания и анализа метрики и строфики неурегулированного стиха: метрический репертуар, его ядро, метрический спектр группы текстов (интратекста). С помощью этих средств удается не только проследить эволюцию просодии *яо*, но и сравнить ее с синхронными жанрами — «Шу цзином», «Чу цы», «Дао дэ цзином», песнями *фэн* и *иза гэ* (из сборника *юэ фу* периода Саньго) а также с подлинными записями цинских *тун яо* и республиканских *гэ яо*.

В результате оказалась подтвержденной жанровая аморфность *яо* с литературной точки зрения — не только содержательной, но и стилистической. В каждом периоде метрика *яо* в целом соответствует магистральным стилям эпохи. При этом наблюдается некоторая «авангардность» *яо* — они несколько опережают основные стили по времени. То же самое верно относительно системы эпитетов, гипербола и других тропов. В этом отношении *яо* оказываются ближе всего к *юэ фу*, однако отличаются бедностью изобразительных средств (что вероятно связано с краткостью *яо*).

Краткость текстов (преимущественно двустопный или четверостопный) связана с их афористичностью. В типологическом отношении мы стремились показать близость *яо* к политической частушке. Это (в русском фольклоре) достаточно маргинальный жанр (около 5% текстов). Или, как и *яо*, медирующий жанр, находящийся на грани литературы и фольклора и являющийся каналом объема образами и идеями.

Некоторые элементы стилистики *яо* говорят о близости породившей их парарелигиозной среде. Особый интерес здесь представляют некоторые виды кодировки имени персонажа *яо* — например, метод расщепления иероглифа имени и образования «тела метафоры. Этот прием чрезвычайно интересен и не совсем ограничивается иероглифической культурой (в европейской риторике ему соответствует анаграмма и шарада). Поэтому дальнейший анализ *яо* будет способствовать лучшему пониманию не только китайской, но и всемирной литературы.

23 мая 1993 — 1 марта 1997

Москва

была произведена жанровая атрибуция и во многих случаях нам пришлось принимать решение о включении или исключении текста из корпуса.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

¹ Иероглиф для обозначения человека — *жэнь* появляется примерно на пятьсот лет раньше в надписях на иньских гадательных костях.

² Социальные аспекты, как подчеркивают Го Можо (Го Можо, 1982) и Леон Вандермеерш (Vandermeersch L., 1987), здесь еще отсутствуют, или не играют определяющей роли.

³ Эта триада, в свою очередь, редуцируется к оппозиции правитель/народ, варианте оппозиции элита/народ.

⁴ Достаточно подробно анализирует эту категорию в ханьский период Пауэрс. Согласно его точке зрения, *минь* только в доханьский период имело значение «народ», в ханьский же период обозначала обычных граждан (*commoners*). В это время появилась более развитая терминология: например, *фучжэ/миньжэ/чжунжэ* (богатые/бедные/средние слои). Кроме того, *ши* — образованные люди (ученые-чиновники), *шминь* — получившие образование простые граждане, *чжун* — недифференцированная масса, «толпа» (Powers M., 1991, с.93). Все эти интерпретации Пауэрса вполне адекватны. Для понимания нижеследующего заметим, что, несмотря на естественные временные изменения в значении терминов, некоторые значения в идеологическом дискурсе сохранялись под давлением традиции. Это относится прежде всего к пониманию *минь* как народа в средневековых текстах.

Пауэрс предлагает также интерпретировать термин *ши* (поколение) в ханьский период как «общество» (*public*), формирующее общественное мнение, и отличающее от *су*. Примечательно здесь наличие у принадлежащих к категории *су* людей своей, «популярной», литературы: «но еще больше можно почерпнуть из легкой литературы и популярных (*су*) хроник, переписываемых на бамбуке и шелке» (см. Powers M., 1991, с.94-95). Ван Чун рассматривал свою аудиторию как *ши су* — «general public» (Powers, 1991, с.229).

Следует также серьезно учесть аргументацию Рубина относительно значимости в чжоуский период термина *го жэнь* («люди города», букв. «государственные люди», см. Рубин В.А., 1993б), как аналога «общества».

⁵ Эта точка зрения была высказана еще в эпоху Саньго, поддержана Шэнь Юэ, а затем и Чжу Си, который канонизировал ее (см. Ши цзи чжуань, 1958, с.2).

⁶ Многие китайские ученые заменяют в «Лунь юе» знак *жэнь* на знак *минь*, так что вместо знаменитой формулы о гуманности *ай жэнь* получается формула о любви к народу *ай минь*, которая позднее присутствует у Сюньцзы (см. ниже) (см. Wang D.D.-W., 1989). Трудно судить о правомерности такой замены, но во многих местах она вполне возможна.

⁷ В этот период *бай син* было уже не обозначением «ста родов» элиты, как

в раннежозуский период, а синонимом *минь*. Этот фрагмент, направленный против гуманности *жэнь*, определявшейся и как любовь к людям, свидетельствует о правомерности замены, предлагаемой выше (см. прим. 13).

⁸ Аналогичную позицию занимали по отношению к народу и многие западные идеологи, в период процветания того, что Карл Поппер назвал «закрытым обществом». Элитарную позицию хорошо выразил Гераклит, утверждая, что «большинство обижается как скоты... Они дуреют от песен деревенской черни и берут в учителя толпу, того не ведая, что многие дурны, немногие — хороши» (цит. по: Поппер К., 1992, т.1., с.43). Отметим здесь отрицательное отношение к фольклору («песням деревенской черни»). Согласно Аристотелю, клятва афинских олигархов гласила: «И я буду враждебно настроен к простому народу и замышлять против него самое что ни на есть худшее» (Там же, с.225). Невозможно представить себе аналогичное высказывание в устах какого-либо китайского идеолога или правителя.

⁹ Ср. аналогичную идею у Анны Зайдель (Seidel A., 1974, с.164), также Татьяна П. Григорьева плодотворно развивает идею о роли комплементарности в китайской культуре (Григорьева Т.П., 1979).

¹⁰ В советской литературе последний вопрос хорошо освещен, прежде всего Кимом В. Васильевым, затем Леонидом С. Васильевым, и Юрием Л. Кролем.

¹¹ Аналогичная «биологическая» концепция государства хорошо известна в западной политологии. R.Eisler указывает на ее восточное происхождение (см. Поппер К., 1992, т.1., с.300). Впервые, вероятно, использована Мением Агриппой, убедившим вернуться восставший плебс в Рим, апеллируя к этой теории (см. Тит Ливий, 1992, т.2., с.32). Высшее выражение находит у Гегеля, который, следуя Платону, утверждал, что «государство есть организм» (цит. по: Поппер К., 1992, т.2., с.41). Гегель также признавал существование духа народа: «таким образом действует дух народа. Определенный дух народа сам является лишь отдельным индивидуумом в ходе всемирной истории» (idem., с.77). Последователь Гегеля, «известный моралист Ф. Хайзер говорит: «Никакая ошибка невозможна там, где господствует душа расы»» (Поппер К., 1992, т.2., с.82). Концепция духа народа находит свое продолжение в понятии «коллективного сознания» или «общественного сознания», «коллективной души» (одним из первых этот термин ввел как научный термин в западную идеологию Густав Лебон, хотя понятие «общей души» использовал, например, еще Монтескье). Эмиль Дюркгейм определял «коллективное или общее сознание» как «совокупность верований и чувств, обших в среднем членам одного и того же общества, ... определенную систему, имеющую собственную жизнь» (Дюркгейм Э., 1990, с.80). О том, что эта концепция жива в настоящее время не только в бытовой (метафорической) форме, но и концептуальной, свидетельствует, например, работа Игоря Мардова (см. Мардов И.Б., 1993), согласно которому «общая душа не есть результат гипостазирования интерпсихических явлений. Общая душа столь же под-

линна, едина, целостна и личностна: как и душа отдельного человека» (Мардов, 1993, с.30). Она является субъектом истории (Мардов, 1993, с.35). Мардов определяет современное общедушевное сознание как «газетное сознание», родственное архаическому «магическому сознанию» (Мардов, 1993, с.174). Мардов принципиально отвергает концепцию Жан-Жака Руссо как противоречащую идее подлинной «Общей души»: «Признать сумму поданных голосов, составляющих большинство, волей народа можно только в мнимом душевном смысле» (Мардов, 1993, с.204).

Не случайно против этой концепции выступали позитивисты, сторонники психологизма. Например, Джон С. Милль утверждал, что «соединяясь в общество, люди не превращаются в нечто другое» (Поппер К., 1992, т.2, с.109). Впрочем, сам Поппер указывает, что «закрытое общество можно справедливо сравнивать с организмом. Так называемая органическая или биологическая теория государства достаточно успешно применима к нему» (Поппер К., 1992, т.1, с.218).

¹² Одним из первых (вслед за Лебоном) разработку проблемы народ/толпа и массовой психологии дал Зигмунд Фрейд (см. Фрейд З., 1991, т.1). У Карла Ясперса масса определяется как извечно существовавшая толпа «не связанных друг с другом людей, которые в своем сочетании составляют некоторое единство» (Ясперс К., 1990, с.55). Эту «массу следует отличать от народа. Народ структурирован, осознает себя в своих глубинных устоях, в своем мышлении и традициях. Народ — это нечто субстанциальное и качественное, в его сообществе есть некая атмосфера. Масса, напротив, не структурирована и не обладает самосознанием, аморфна и количественна» (Ясперс К., 1991, вып.1, с.196). Именно это позволяло Серену Киркегарду утверждать: «масса всегда не права», и Лебону, что толпа всегда жаждет лишь иллюзий, в то время как народ всегда прав и обладает истиной. В отдельном человеке народные и массовые свойства проявляются попеременно. Отметим эту «субстанциальность» народа — это только одно из проявлений метафоры «тела народа», функционировавшей еще две с половиной тысячи лет назад.

¹³ Первое надежно датированное упоминание о «небесном повелении» относится к 1000 г. до н.э., в надписи на бронзовом сосуде говорится о чжоуской династии: «пусть верхние и нижние боги (ди) никогда не прекратят свой мандат для Чжоу» (см. Вло Р., 1990, с.16). Разумеется, идеологическое оформление этого понятия произошло гораздо позже.

¹⁴ В этой трактовке термина цунмин, помимо буквального значения «острый зрение и чуткий слух», имеющего значение «одаренность», мы опираемся на точку зрения Мэн-цзы (Мэн-цзы, 1956, с.381). Мы также хотим выразить здесь признательность Артемию М. Карапетяну за обсуждение с нами этих переводов. Заметим, что аналогичная метафора возникает у Ортеги-и-Гассета: «Мальбранш полагал, что мы получаем какую-либо истину только потому, что видим в Боге, с божественной точки зрения. Мне кажется, что

более правдоподобно обратное: Бог видит вещи сквозь людей, люди суть зрение божества» (Ортега-и-Гассет Х., 1991, с.50).

¹⁵ Аналогично у Фридриха Ницше идея изменчивости народной души выражена словами Заратустры: «Завтра у него новая вера, а послезавтра — еще более новая. Чувства его быстры, как народ, и настроение переменчиво» (Ницше Ф., 1990, т.2, с.37). Заметим, что Ницше хорошо понимал эту функцию элиты по отношению к народу и высмеивал ее попытки укрыться за щитом «народной мудрости» и «народного мнения», идеи «служения народу»: «народу служили вы и народному суеверию, вы все, прославленные мудрецы! — а не истине. ... Истина существует: ибо существует и народ? Горе, горе ищущему! — так повелось истари. И ваши сердца всегда говорили себе: «Из народа вышел я, отсюда же сплзшел на меня голос Бога». Упрямые и смысленные, как ослы, вы всегда ходатайствовали за народ. И многие властители, желавшие ходить с народом, выпускали впереди своих коней — осленка, какого-нибудь прославленного мудреца» (Ницше Ф., 1990, т.2, с.73). Такого «мудреца», возможно, можно усмотреть и в Конфуции.

¹⁶ Конфуций находил возможным учиться у каждого встречного. Ср. у Ницше: «И почему бы Заратустре не учиться у народа, если народ учиться у Заратустры?» (Ницше Ф., 1990, т.2, с.99).

¹⁷ См. подробнее тексты самих романтиков (см. Литературные манифесты, 1980). Романтики также стимулировали развитие этнической психологии (см. Шпет Г.Г., 1989), само название которой является калькой с «народной души».

¹⁸ В свете вышесказанного ясно, почему посланица высшего божества в греческом пантеоне определяется как «народная».

¹⁹ Это справедливо в отношении любой культуры. В Китае в начале века это предлагали фольклористы. В России, с одной стороны, религиозные народники верили в «народ как в хранителя правды» (Бердяев Н., 1990, с.129), так и западники в лице Герцена признавали, что «в народе всегда выражается истина» (Герцен А., 1974, с.279). Любопытна традиционная нудайская аргументация в пользу того, что именно народ обладает высшей мудростью: «Почему Тору сравнивают с водой? Чтобы ты понял: как вода стекает с вершин и собирается в низинах, так и мудрость среди людей» (Стейнберг М., 1988, с.82). Ср. у Ницше: «и как будто существует особый, тайный доступ к знанию, скрытый для тех, кто чему-нибудь учился: так верим мы в народ и «мудрость» его» (Ницше Ф., 1990, т.2, с.92).

²⁰ Впервые такое определение встречается у Мо-цзы, и становится общим местом.

²¹ В этом элита (от конфуцианцев до левых) видела свое призвание. Как пишет один из сановников Цинь Шихуана в указе: «В древности у народа существовали местные обычаи, его склонности и привязанности не были едины. Кое-что в этом мешало народу и вредило государству. Поэтому мудрые ваны ввели законы, чтобы исправить намерения народа, преодолеть его

зablуждения, искоренить его вредные обычаи. ... Ныне законы, установления и рескрипты всеобъемлющи, но чиновники и народ не следуют им. Люди, соблюдающие местные обычаи и погрязшие в заблуждениях, не знают удержу и тем нарушают правильные законы правителя» (пер. М.В.Крюкова, цит. по Крюков М.В., 1983, с.337-338). Кроме того, Сунь-цзы предлагал семилетнюю программу завоевания сердца народа путем соответствия его обычаям (см. Lewis M., 1990, с.233).

²² Здесь имеются в виду *ши* в самом широком смысле, как непрозрачная речь, а не позднейшая жанровая категория *люй ши*.

²³ Музыка в китайской идеологии понимается ближе к своему европейскому шафгарейскому аналогу, а не в современном бытовом значении. Одно из классических мест — описание путешествия Цзи-чжа в царство Лу в 544 г. до н.э. в «Цзо чжуани». Подробнее китайская концепция музыки и ее космологического значения раскрыта в работе Григория А. Ткаченко (см. Ткаченко Г.А., 1990). Примечательно, что Ницше (название одной из главных работ которого подсказало заглавие настоящей главы) видел в народной песне соединение аполлонических и дионисийских начал и подобно конфуцианцам указывал, что «народная песня имеет для нас значение музыкального зеркала мира, первоначальной мелодии, ищущей себе параллельное явление в грозе, и впивающую эту последнюю в поэзию» (Ницше Ф., 1990, т.1, с.76). Здесь очевидно использование общего фонда культурных метафор.

²⁴ Конкретный пример апелляции представителя элиты к «народному мнению» как политическому аргументу в цзиньский период, приводит Александр С. Мартынов: «я, ничтожный, являюсь темным человеком из восточного захолустья. Я — неотесанный грубиян, привыкший к прямоте. ... Если в сердце рождаются слова и слова эти страдают прямоотой, то это — искренность кривых переулков и отнюдь не то, чего хотят при дворе» («Цзинь шу», «Сяхоу чжуань», цз. 55, пер. А.С. Мартынова, цит. по: Мартынов А.С., 1992, с.93). Здесь характерно самоуничижение конфуцианца, необходимое для «приращения» его сердца «сердцу народа». Важно также определение «народной речи» как грубой, но «прямой». Кроме того, примечательна ссылка на «искренность кривых переулков» — именно эти переулки указываются впоследствии (с периода Саньго, но в особенности у Чжу Си) как источник яо.

Следует подчеркнуть, что здесь термин «общественное мнение» используется в несколько отличном значении от того, каким пользуется Пауэрс, подразумевая под ним прежде всего мнение конфуцианской элиты. Мы согласны с тем, что в этом смысле «общества» (*public*) до Поздней Хань, в Китае не было. Право обычного гражданина иметь и выражать политические воззрения не было общепризнано вплоть до I в. н.э. Это завоевание было совершено только потому, что ослабевший двор нуждался в поддержке виднейших представителей провинций» (Powers M., 1991, с.222). Однако мы используем этот термин как аналог «сердца народа», то есть специфический религиозный элемент идеологии, существовавший еще в чжоуский период.

²⁵ Датировка дается по монографии Чжоу Чжипина (Chou Chih-p'ing, 1988, с.6). В различных китайских источниках нами обнаружены иные датировки (незначительно отличающиеся от данной).

²⁶ Примерно в то же время Дэн Хоидой (1498-1570?) обрушивает обвинения в «неподлинности» (*цзя*) на элиту, обращаясь к положительному примеру народа: «Надлежит простому народу подражать Конфуцию. Простой народ [о котором говорится в классических текстах] — это нынешние крестьяне, которых кое-кто называет тупицами. Они совершенно чужды искусственному. Простой народ преуспевает в подражании Конфуцию», «мудрецы» же — нет. (Цит. по Wu Pei-yi, 1990, с.111).

²⁷ Д. Ван отмечает, что аналогичное положение сложилось и при рецепции других западных литературных течений, как, например, натурализм у Мао Дуня: «в период, когда лозунги вестернизации и антитрадиционализма были неразрывно связаны, с культурологической точки зрения понятно, почему Мао Дунь (и другие критики) замещали западными понятиями традиционные конфуцианские, относительно влияния которых они бы никогда не признались открыто» (Wang D., 1989, с.188).

²⁸ Аналогичные утверждения есть и в других текстах, например, в главе «Сюнь шу» в «Бо ху туне».

²⁹ Она также отрицает возможность раннего функционирования термина *юэ фу* в качестве жанрового определения. Впервые для обозначения литературных подражаний народным песням (но не самих песен!) его использует Шэнь Юэ в 488 г. Сами же песни он определяет как *гу чы* или «народные ханьские уличные песни» (*хань ши цзе мо яо су*) (Birrell A., 1989, с.234). Аналогичную концепцию разрабатывает Аллан (Allan J., 1992).

³⁰ Термин *кан цюй* можно переводить как «большая дорога» или как «перекресток пяти дорог». В любом случае имеется в виду удаленное от императорского двора место «в гуще народа». В процессе опроса придворных Яо следует (придворной и одновременно пространственной) иерархии — сначала опрашивает «внутренних», затем «внешних», наконец, «провинциалов» [е]. Термин «пять дорог» также имеет религиозные коннотации — существуют божества богатства, называемые «божества богатства пяти дорог» (*у-лу цжи-шэнь*, см. Goodrich Anne, 1991, с.86).

³¹ В переводе Штукина:

Зерном одарил ты народ наш,
Такого, чего не достиг бы ты, нет ничего!
Не полагаясь на знания и свои и на опыт,
Ты подчинился владыкою данным заветам.

Текст представляет собой контаминацию строк из разных песен «Ши цзина» (см. Шицзин, 1987, с.230-283). Описание этой ситуации см. также у Лисевича (Лисевич И.С. 1969, с.62). Этот текст долгое время считался традицией самой древней китайской песни.

²² Чжао Шули довольно подробно рассматривает проблему жанра произведений Ли Юэя. Так как он не сочиняет стихи *ши*, то он не поэт *ши жэнь*. Его следует называть «частушечником» *бань жэнь*, так как он пишет песенки *гэ*. На официальном языке *гуаньхуа*, жанр определяется как *куайбань*, а в деревне их просто называют *гэлю цзуй*, то есть, «иносказательная речь» (Чжао Шули, 1979, с.19-21). Цитируя песни, Чжао Шули определяет их как *гэ*. Когда же Ли Юэя изгоняют из деревни, ему инкриминируют «распускание слухов» *цзао яо шэн ши*, где *яо* — обозначение нашего жанра. Из этого ясно, насколько зыбки жанровые определения в отношении *яо*.

²³ Подобно императору Яо, он немедленно спрашивает ребенка, кто научил его (*цзао*) этим стихам. В «Ле-цзы» это дафу, у Чжао Шули — представитель народа (новой элиты).

²⁴ Примечательно, что традиция использования песенных фольклорных (- эпиталорных) текстов существовала и в России, и в том числе и «детских песенок». Ценно сообщение А.И. Рейтблата об одном из доносов Фаддея Булгарина в III Отделение, где последний пишет: «на октябрьскую отставку Шишкова сочинена небольшая радостная песенка. Представлено, будто Шишков сидит в Российской академии и пародирует известную свою песенку для детей, сочиненную им в молодости [далее следуют тексты оригинальной песни Шишкова и пародии на нее — С.З.]» (см. Рейтблат А., 1993, с.144-145).

ГЛАВА ВТОРАЯ

¹ В основном из «Цзо чжуани» и «Го юя». В «Чжоу Сюань-ван ши тун яо» (Ду Вэньлань, 1958, с.125) предсказывается переход от эпохи Восточного Чжоу к эпохе Западного Чжоу, в «Цзинь го эр яо» (Ду Вэньлань, 1958, с.42) предсказывается восхождение на престол цзиньского Вэй-гуна, в «Бу Янь инь тун яо» (Ду Вэньлань, 1958, с.13) предсказывается гибель царства Го (одного из первых, уничтоженных в период Чжаньго), в «Цюй юй яо» (Ду Вэньлань, 1958, с.20), речь идет о легитимации царской власти, в «Ци ин эр яо» (Ду Вэньлань, 1958, с.312) предсказывается неблагоприятный исход начатой вопреки предсказанию Конфуция войны с племенами *ди*.

«Бу Янь инь тун яо» датируется в «Цзо чжуани» четвертым годом Лигуна, то есть 655 г. до н.э. Согласно реконструкции Бернгарда Карлгрена, здесь рифмы на *-en* чередуются с рифмами на *-er*. Однако, согласно реконструкции Старостина (частное сообщение), все рифмы здесь — на *-er*. Однако некоторые из них изменились уже во второй половине I тыс. до н.э., что делает подделку практически невозможной. Поэтому мы начинаем отсчет истории *яо* от этой даты.

В то же время в «Цзо чжуани» есть немало текстов, которые можно было бы охарактеризовать как *минь яо*, однако терминологически обозначенных иначе — например, как *чжэнь* (см. Рубин В.А., 1993в). В связи с этим, они не

вошли в рассмотрение в данной работе, хотя их анализ способствовал бы более полному пониманию жанра.

² Даосизм, как идеология, напротив, ориентировался на идею хаоса (см. подробнее, например, Girardot N., 1983 а также Sangren P., 1987). Это, в частности, явилось причиной его — по сравнению с конфуцианством — «периферийности» в китайском обществе.

³ Более подробно мы писали об этом в работе: Зинин С.В., 1988д. Выше говорилось о древнееврейской культуре как определенной аномалии в отношении оценки связи «души народа» и высшего начала. Довольно рано в ней вырабатывается и скептическое отношение к знамениям. Например, когда рабби Элиезер спорил с рабби Йехошуа, «многие знамения...» голос с небес подтверждали его правоту. И тогда встал рабби Йехошуа и сказал: «Тора гласит сама о себе. «Она не на небесах» (Второзаконие, 38, 12). Это означает, что Тора была дана нам однажды на горе Синай и с тех пор мы не придаем значения никаким голосам с небес, и, как предписывает сама же Тора, следуем мнению большинства» (Стейнберг М., 1988, с.83). Т.о. еще раз декларируется превосходство (при противостоянии) общего (народного) мнения даже над «голосом с небес». В то же время, неоднократно обыгрывалось название израильского парламента: например, для Мартина Бубера «Кнесет Исраэль» олицетворяет общность народа Израиля, и сливается с понятием «*шихинь*», то есть небесной мудростью (Бубер М., 1989, с.299).

⁴ Дун Чжуншу сформулировал свою концепцию следующим образом: «Небо и человек находятся в состоянии резонанса» (*тянь жэнь гань ин*). В этом Китай близок средневековому Западу, ведь, как заметил Ленобль в «Истории природы», вплоть до XIX в. европейцы полагали, что природа (Вселенная) занимается исключительно их проблемами, и в этом смысл ее существования (см. Ахутин А.В., 1988, с.19). Действительно, еще у де Сада проходит лейтмотивом вызов Природе. Например, после убийства Олимпии, Клервиль говорит Жюльетте: «Теперь ты видишь, Жюльетта... как мало внимания обращает Природа на так называемые человеческие преступления, а ведь она могла бы уничтожить нас, когда мы были на седьмом небе от счастья. Но она не сделала этого, поэтому успокойся: нет на Земле преступлений, которые могут разгневать Природу скорее, все преступления выгодны ей, все для нее полезно будь уверена, что она внушает нам злодейские мысли, потому что нуждается в злодействе» (Сад Д., 1993, т.2, с.375). То есть, де Сад еще не столько отвергает эту концепцию, сколько обращает ее в свою противоположность. В том, что эта идея не потеряла актуальности и в наше время, свидетельствует, например, работа Мардова, с одобрением цитирующего Розанова: «Мы шалили, под солнцем и на земле, не сознавая, что солнце видит, а земля слышит» (цит. по Мардов, 1993, с.201).

⁵ В «Чжун юн» сказано: «перед тем, как государству процвести, непременно бывают благие знамения. Перед тем, как государство погибнет, непременно бывают дурные знамения». Дун Чжуншу дает терминологическую

разработку этих понятий: *цзай*, например, означает знамения меньшего масштаба, незначительные разрушения, а *и* — более серьезные. Это деление, как мы увидим ниже, оказало большое влияние на жанр *яо*, связанный с оппозицией худа/хвала. Можно построить следующую схему членения пространства знамений:

ЗНАМЕНАЯ:

ЖУЙ благоприятные профетические	СЯН благоприятные политические
ЦЗАЙ неблагоприятные профетические	И неблагоприятные политические

⁶ Тот же Чжан Хэн писал: «ныне, если сын Неба относится к Небу без сыновней почтительности, то произойдет затмение Солнца, и непорядки в движении звезд. В небесной системе звезды, соответствующие еванхам, должны находиться на небесном Рынке, а не в Пурпурном дворце» (цит. по Stegrigny R., 1975, с.28-29). Здесь мы сталкиваемся с еще одной особенностью культуры знамений: пространственным символизмом. Существовали еще в чжоуский период структурные схемы, приложимые и к небу, и к земле, в соответствии с ними, определенным царствам соответствовали определенные созвездия и планеты, так что при появлении знамения легко было вычислить, к какому именно царству оно относится (так называемая система *фэнь* *е*). Высказывание Чжан Хэна говорит о том, что аналогичному структурированию подвергалась и социальная структура общества.

Х. Дабс указывает, что отсутствие неблагоприятных знамений рассматривалось как политическое достижение императора. Например, в 134 г. до н.э. У-ди писал в специальном эдикте: «Чжоуские [императоры] Чэн и Кан установили жестокие наказания, но не применяли их, и [их] добродетель простерлась до зверей и птиц. ... Планеты и созвездия не порождали комет, не было лунных и солнечных затмений; горы и холмы не рушились, а реки и потоки не преграждались» (цит. по: Dubs H.N., 1938-1944, vol.2, с.36-37). Стремление связывать эффективность управления с наличием природных катастроф свойственно было, по свидетельству Альфред де Кюстина и Росси в XIX в., да и в XX в. — не случайно термин «перестройка» получил в западной прессе форму *disastroika* (у Зиновьева — «катастройка»).

⁷ Например, «когда император издавал эдикт, содержащий текст: «В столице появилась рыба-альбинос и многоцветная птица, и с неба выпала сладкая роса», он пытался убедить людей в своей добродетельности, увидит которую, Небо возобновило свое повеление. Критически настроенный министр,

видящий ситуацию под другим углом зрения, подавал императору памятную записку, где говорилось: «С тех пор, как Ваше Величество взошло на престол, мы не наблюдаем более благоприятных знамений. Единороги в чаробах исчезли, а Желтая река не дарует священных текстов. Вместо этого происходят землетрясения, рушатся горы, зимой слышны раскаты грома, а летом выпадает иней» (Wu Hung, 1989, с.86-87).

⁸ Паурс дает некоторые конкретные примеры работы этого механизма пропаганды. Так, в «Хеу хань шу» сообщается, что в 41 г. жители Инчуани сообщили о благих знамениях, а местные чиновники, поддерживавшие тогда Гуан-у донесли об этом в столицу. Еще большее количество знамений летом этого года побудило придворных чиновников «рекомендовать, чтобы имперскому историку было приказано составить специальный отчет об этих чудесах, «так, чтобы они стали известными будущим поколениям». Гуан-у, однако, «будучи, как всегда, скромным и непритязательным», отказался от этого» (Powers M., 1991, с.82-83).

Менее скромный Ван Ман незадолго перед этим развернул свою пропагандистскую кампанию, в которую входило распространение «листовок», описывающих благие знамения, появившиеся в поддержку его династического переворота. Эти списки знамений являлись своего рода обещанием общественного мнению, гарантирующим успех Ван Мана. Автором этих списков было, однако, само Неба» (Powers M., 1991, с.227).

⁹ Так как знамения часто служили основанием для претензии на престол. Например, южносунский император Гао-цзун, Лю Юй, узурпировал престол именно под предлогом наличия благоприятных для него знамений. Из Биографии Шэнь Юэ мы узнаем, что он уговаривал будущего императора восстать, цитируя стихи и ссылаясь одновременно на волю Неба и народа (см. Кравцова М.Е., 1992).

¹⁰ В оригинале — *бу чжун*, что можно интерпретировать так, что они «не попадали в точку», но комментарий Гао Сю гласит, что это нужно понимать как нанесение вреда. За «любовь к необычному» (*ай ци* или *хао ци*) подвергался критике и Сыма Цянь (под предлогом того, что «Конфуций не говорил о странном»). (См. например, Кроль Ю.Л. 1981). Кроль отказывает «побителям необычного» в принадлежности к конфуцианской традиции, однако этот тезис достаточно спорен.

¹¹ Трактатов «У син чжи» нет только в периферийных историях «Ляо ши», «Цзинь ши», а в «Вэй шу» есть трактат «Лин чжэн» («Чудесные признаки»), во многом аналогичный «У син чжи».

¹² Чжу Юй приводит довольно любопытный эпизод: крестьяне по незнанию убили цилиня, и тогда «во все провинции были разосланы рисунки, изображающие цилиня, чтобы крестьяне знали, как он выглядит. Тому же, у кого появится цилинь, была обещана щедрая награда» (См. Алимов И.А., 1993, с.102).

¹³ Этот, и другие связанные с порядками пяти элементов термины были

введены А. Форке (см. Forke A., 1925) и затем заимствованы Джозефом Нидэмом (см. Needham J., vol.2, 1956). Подробнее об этом: (Кобзев А.И., 1993, и Зинин С.В., 19866).

¹⁴ См. в этой связи в советской литературе работы Карапетянца (Карапетянц А.М., 1974) и Зинаиды Г. Лапиной (Лапина З.Г., 1985 и Лапина З.Г., 1988).

¹⁵ См. подробнее о схемах сочетания «пяти дел» с шестизлементными схемами в: (Колпакова В.В., 1989).

¹⁶ Сыма Бяо принадлежит трактат «У син чжи» в «Хоу хань шу», в целом составленной Фань Е гораздо позже.

¹⁷ Вознесением и падением клана Лян (139-159 гг.), регентством императрицы Дэн (105-121 гг.), смещением наследника престола (124-126 гг.), падением Дун Чжо (189-192 гг.) и регентством императрицы Доу (88-92 гг.).

¹⁸ Тут, возможно, Бань Гу опирался на метафору из «Го юя», где говорится: «Рот у народа — как на земле горы и реки... То, что беспокоит его сердце, народ высказывает с помощью рта, а ван обобщает и действует» (Го юй, 1987, пер. Таскина, с.291). Там же рекомендуется и своеобразная гласность: «Тот, кто управляет народом, предоставляет ему свободу, чтобы он мог говорить» (там же, с.26). Аналогично в «Нань цзи шу» говорится: «когда низы скорбят и печалются из-за поведения верхов и правителя, но при этом боятся суровых наказаний и не осмеливаются говорить прямо, тогда их недовольство непременно сначала выражается в *гэ яо*. *Гэ яо* — это деятельность, связанная со ртом. Когда пневма во рту направлена против должного [пути], тогда появляются злые речи или появляются знамения *яо*» (цит. по: Ду Вэнь-лань, 1958, с.5).

¹⁹ Для традиционных историков, судя по всему, такой проблемы не существовало.

²⁰ Достаточно привести высказывание Лисевича: «древние китайцы рано подметили существование определенной взаимосвязи между народным песенным творчеством и общественной жизнью страны. Однако, не имея правильного представления о связи между материальной и духовной жизнью общества, они облакали результаты своих наблюдений в религиозно-мистическую форму» (Лисевич И.С., 19696, с.61).

²¹ Например, см. (Лэй Цуньмин, 1988, с.14-15) и (Гао Дяньли, 1990).

²² Это влияние на китайских фольклористов начала века подробно описывает Хун Чжандай (см. Hung Chang-tai, 1985).

²³ См. (Powells M., 1991). Лисевич пытается объяснить эту ситуацию фальсификацией *тун яо* взрослыми людьми, которые, опасаясь наказания, не исполняли сами эти песни, а их пели дети (которым наказание почему-то не грозило) (см. Лисевич И.С., 19696). Китайские исследователи в основном говорят о «суевериях».

²⁴ Здесь примечательна игра интерпретаций: в ханьский период даже скептик Ван Чун не ставит под сомнение истинность знамения (хотя и объясняет

его иначе, чем простая «публика» *ши*), склонный же к мистике Цинь Шихуан не поверил в истинность знамения и послал чиновников разыскивать автора крамольного предсказания. Упоминание о том, что виновник не был найден, является стандартным риторическим приемом в китайских историях о чудесах, косвенным подтверждением истинности излагаемого.

²⁵ Ван Чун пишет далее: «среди народов, живущих на землях ян, много шаманов. Шаманы связаны с духами *гуй*, поэтому и называются *гуй у*. Все *гуй у* связаны с *тун яо*, это проявление шаманизма, по [*тун яо*] можно предсказывать счастье и несчастье, ... стихотворные знамения и *тун яо* относятся к «надписям на камне»» (Ван Чун, 1956, с.221-222). Видно, Ван Чун имеет в виду и пророчество о смерти Цинь Шихуана на упавшем с неба камне.

Кроме того, не случайно «совпадение» названия созвездия и понятия *тянь синь* («сердце Неба»). Как отмечает Изабель Робине, в китайской натурфилософии сердце всегда соотносилось с элементом огонь (Robinet I., 1992, с.257). В китайской истории хорошо известна относящаяся к чжоускому периоду история с появлением Ин-хо в Шоу-синь, которая служила конфуцианцам аргументом в их борьбе за политическую этику. В «Хуай нань цзы» об этом говорится так: «Когда Ин-хо оказалась в Сердце, [сунский] гун испугался. Цзы-вэй сказал: «Ин-хо — это небесная кара (*тянь фа*), а Сердце — это [созвездие по астрологической системе соответствий] *фэнь е* соответствующее Сун». Далее гун стал спрашивать, как отвести кару. Цзы-вэй последовательно предложил ему переложить кару на чиновников, на урожай и на народ. Гун отказался сделать это, возложив всю вину на себя (то есть, подтвердив право и обязанность правителя на единоличную ответственность перед Небом). Цзы-вэй восхитился и предсказал смещение Ин-хо на три позиции вследствие благородного поступка правителя — так и произошло (Хуай нань цзы, 1956, изд. 12, с.199 см. также Ван Чун, 1956, с.41-42)). Эта история может служить иллюстрацией к тем представлениям, которое китайцы имели об отношениях Неба и земли.

²⁶ Примечательно также указание на связь Ин-хо с военными действиями: это во многом объясняет значительный процент *тун яо*, связанных с военной тематикой. Ин-хо рассматривалась как воплощение космической энергии ян (см. случай с гаремом, Powells M., 1991, с.238).

²⁷ Выбор юнговского термина (см. Jung C.G., 1970) отнюдь не случаен: этот термин возник в результате изучения китайской традиции.

²⁸ Термин П. ван дер Лоона, широко используемый в синологии. Обратите внимание на то, что современные знаки *цзы* («ребенок») и *гуй* («дух») восходят к одной шанской графеме (частное сообщение Карапетянца). Ср. то, что «на Житомирщине ребенка до крещения называли маняк (призрак, привидение), а после — дыгыною» (Байбурин, 1993, с.41).

²⁹ У таких мальчиков был «легкий» гороскоп, то есть, жили они недолго. О них также пишет Малайин: «третья категория медиумов — так называемые *цзи тун* («гадающие мальчики») или *шэнь тун* («божьи мальчики») — то

есть, молодые люди, которые внезапно приходили в транс и изрекали про-
рицания во время храмовых праздников. Нередко они, демонстрируя божес-
твенную природу своей одержимости, наносили себе раны холодным оружи-
ем» (Крюков и др., 1987, с.177). Сунский автор Чжу Юй в одной из *биэци*
описывает сеанс спиритизма, на котором являлась в сопровождении мно-
жества мальчиков и девочек «Великая святая с Пэнляя» Цзы-гу и диктовала
четырёхстрочные пророческие стихи, которые человек не был в состоянии
написать (см. Алимов И., 1993, с.110). Тот же автор сообщает, что в сунский
период вундеркинды младше 15 лет сдавали специальные экзамены и полу-
чали титул *шэнь тун* — «божественный отрок», и могли служить при дворе.
После этого трудно считать опиской распоряжение ханьской императрицы
Лян, которая в 146 г. (когда официально правившему Чун-ди было только 3
года!) издала указ о призыве ко двору талантливых чиновников, начиная с
ранга 100 доу зерна и старше 10 лет! (Powers M., 1991, с.261). Так миф обре-
тал реальность.

³⁰ Например, в «Сань го чжи» в разделе «У шу Лу Кай чжуань» в связи с
переносом Сунь Гао (правил в 264-280 под именем Мо-ди) столицы из Цзянье
в Учан, Лу Кай выступил против и привел в качестве аргумента такую *тун яо*:

«Уж лучше пить [только] цзяньскую воду,
Чем есть [даже] учанскую рыбу.
Уж лучше вернуться умереть в Цзянье,
Чем жить в Учане.

Я слышал, что когда изменяется звезда И-син, Ин-хо порождает знаме-
ния. В сердце Неба (*тянь синь*) возникают *тун яо*. [Желание народа] спокой-
но жить и умереть [в Цзянье] отразилось в воле Неба, знающего народные
тяготы» (см. Ду Вэньлань, 1958, с.106).

Тот же Сунь Гао пришел в восторг по поводу нескольких фальсифициро-
ванных Шао Сюнем знамений, в том числе *тун яо*, содержащей слова: «Ус-
кий Сын неба взойдет на престол». «Сунь Гао, услышав ее, обрадовался и
сказал: «Это небесное повеление (*тянь мин*)!»» (Ду Вэньлань, 1958, с.110).

Кроме того, в астрологическом трактате в «Цзинь шу» сказано: «когда
планеты расширяясь и сжимаясь, утрачивают надлежащее место, то их
пневма нисходит на землю в виде человека. Ин-хо нисходит в виде поющего
и играющего мальчика».

В «Соу шэнь цзи» приводится датированная 259 г. история о превраще-
нии Ин-хо в мальчика-пророка. Она также связана с царством У, соседи ко-
торого часто брали уских принцев в качестве заложников. «Однажды не-
сколько таких юношей собрались поиграть. В третьем месяце 259 г., среди
них появился страшный мальчик, ... одетый в зеленое. Он присоединился к
детям, но его никто не знал. Один из мальчиков спросил его: «Ты появился
так неожиданно, какого ты рода?» Тот ответил: «Я видел, как весело вы иг-

раете, и захотел присоединиться, вот и все». Приглядевшись к нему, они уви-
дели, что из его глаз струится яркий свет. Дети испугались, и снова спросили
его, кто он такой. Мальчик сказал: «Не бойтесь. Я не человек, а дух звезды
Ин-хо. Я пришел объявить старейшинам, что Сыма Жу победит». Дети ис-
пугались и побежали за взрослыми. Один из них поспешил поглядеть на при-
шельца. Тогда мальчик сказал: «Ухожу!» и взлетел в воздух, превратившись
в нечто вроде длинной шелковой ленты, уносящейся в небо. Прибравшие
взрослые еще могли видеть его. ... В то время царство У было в опасности,
но говорить об этом никто не осмеливался. А через пять лет оно было уни-
чтожено царством Шу, а еще через шесть лет возникло царство Цзинь. К это-
му времени У было уничтожено благодаря Сыма Жу» (цит. по Riegel J., 1983,
с.18-19). Легитимационный контекст этого отрывка достаточно ясен. Прав-
да, здесь отсутствует стихотворный текст, но это уже проблема жанра.

³¹ Например, в гл.28 говорится: «кто образует долину Поднебесной и не
отклоняется от постоянного *дэ* — это называется возвращением к состоя-
нию младенца». В гл.55 говорится: «вмещение полноты дао — подобно со-
стоянию младенца». Впрочем, в «Го юй» в главе «Цзинь юй» сказано отно-
сительно *тянь мин*: «Как же ребенок может разбираться в этом? если же не
разбирается и говорит о таких вещах, то это беспорядок» (см. «Го юй», 1987).

³² Несомненно, здесь сказывалось и то, что иногда на престол возводи-
лись малолетние императоры — например, в 145 г. императрица Лян стала
регентшей двухлетнего Чун-ди, которого, однако, следовало почитать как
мудрейшего императора. Примечательно, что Конфуций, судя по сведениям
«Цзя юй», специализировался на интерпретации пророчеств, в том числе *тун
яо*. Например, по поводу одной из *тун яо* (Ду Вэньлань, 1958, с.473), он сразу
говорит, что эта *тун яо* «соответствует (ин) чускому вану», в другом месте,
по поводу появления необычной птицы, говорит, что это «водяное знамение
(*шуй сянь*)» и скоро будет потоп. Благодаря его предупреждению, в Ци никто
не погиб (Ду Вэньлань, 1958, с.473).

³³ Пожалуй, лучше всего выразил последнюю идею Йохан Хейзинга в его
концепции поэзии: «чтобы понять поэзию, нужно обрести детскую душу,
облачиться в нее, как в волшебную рубашку, а мудрость ребенка поставить
выше мудрости взрослого» (Хейзинга И., 1991, с.140). Если учесть, что далее
Хейзинга говорить о поэтах как пророках (*vates*), то большинство элемен-
тов нашего комплекса окажутся вовлеченными в его концепцию: ребенок —
мудрец — пророк — поэт.

³⁴ Светлана А. Серова указывает, что среди произведений, созданных «дет-
ским сердцем», Ли Чжи называл «Речные заводи» и «Западный флигель»
(Серова С.А., 1992, с.186). Обратим внимание на появление образа «детско-
го сердца» и в русской поэзии, в частности, у Блока: «Но ветер, зовущий с
севера, Мое детское сердце нашел» (Блок А.А., 1989, с.37), весьма близкий
китайскому.

³⁵ Причем в комментариях поясняется, что под ребенком может пониматься
и народ (см. ниже). Далее, в «Хуай нань цзы» критикуются те, что «стремят-

ся отойти от детского сознания (*тун мэн чжи синь*) и стремятся наблюдать и ощущать вещи» (см. Хуай нань цзы, 1956, с.28). Очевидно стремление Ли Чжи (и Юань Хундао) сыграть одновременно на даосских (возвращение к младенческой чистоте) и конфуцианских (обращение к Мэн-цзы) коннотациях. Мы признательны Кобзеву, обратившему наше внимание на взаимосвязь между Ли Чжи и Ван Янминю.

³⁶ Чжоу Цзюжэнь, в частности, писал: «даже когда взрослые слышат эти песни, они воспринимают их [не как настоящие] песни, а как природные звуки» (цит. по: Hung Chang-tai, 1985, с.45). Эта метафора была достаточно распространена — например, в начале цинского периода Пу Сунлинь в предисловии к своему сборнику писал о методе его составления: «Небесные трубы (- небесные звуки) поют сами по себе, не выбирая самых изысканных тонов» (цит. по: Zeidlin J., 1993, с.47). Вполне символично, что немецкие романтики Арним и Брентано также назвали свой первый сборник народных песен «Волшебный рог мальчика».

³⁷ И, таким образом, сталинский титул «отец народов» имеет достаточно архаические истоки.

³⁸ Этот образ достаточно распространен и в других культурах. Например, у Михаила Нестерова на картине «На Руси» (другое название — «Душа народа») душа народа находит художественное воплощение в виде ребенка (мальчика), идущего перед народом. Но и гораздо раньше, в Пятикнижии, мы находим такое обращение Моисея к Всевышнему: «Разве я носил во чреве народ сей, и разве я родил его, что Ты говоришь мне: носи его на руках твоих, как нянька носит ребенка, в землю, которую Ты с клятвой обещал отцам его?» (Числа, 11, 12). Впрочем, осторожный Розанов предупреждал: «никогда не следует на [народ] смотреть как на ребенка или даже как на малолетнего» (Розанов В.В., 1990, с.150). Наблюдения на поведением толпы побудило Фрейда связать возникающее при этом коллективное сознание с архаическим или детским: факт, который находил образное выражение в указанной метафоре (Фрейд З., 1991, т.1, с.114).

³⁹ Ригел предлагает «онтологизировать» жанр, утверждая, что существовал специальный знак (читавшийся как *diog), обозначавший мальчика, обладающего магической способностью сочинять пророческие стихи, а впоследствии — и сами стихи. Затем, путем членения фаньце этот знак был разрезан на знаки тун и яо (см. Riegel J., 1983, с.2). Заметим еще, что, как указал нам Карапетянц, в древнем начертании знак цзы (ребенок) был синонимичен современному знаку сун («зловещий» или «злой дух») (частное сообщение). Возможно, здесь есть элемент апотропеи (вроде распространенной и в Китае традиции давать ребенку в детстве плохое имя, чтобы злые духи не трогали его). Кроме того, здесь возможны связи с шаманистскими корнями яо.

⁴⁰ Кроме того, в этот период, как можно видеть по эволюции знамений в трактатах «У син чжи», интерес к стихотворным знамениям вообще падает.

⁴¹ Следует заметить, что этот период и в КНР начинает изучаться только в настоящее время.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

¹ Необходимость наиболее углубленного изучения начального периода развития жанра в китайской литературе обосновывает Жорж Маргулис, опираясь на концепцию раннего «окаменения» жанра (Margulies G., 1951, с.85).

² Как указывает Т.В. Цивьян, в славянской филологии в настоящее время сближается «принцип семантического притяжения созвучных слов, лежащий в основе народной этимологии, с той важнейшей особенностью ритуального текста, которую можно назвать этимологической магией», при этом «этимологическая магия, конечно, не ограничивается только научной этимологией: в ней не может не использоваться и народная этимология» (Цивьян Т.В., 1990, с.55).

³ В переводе Штукина — «Персиком благоухают сады» (см. Ши цзин, 1987, с.60).

⁴ В 660 г. до н.э. царство Вэй было поглощено царством Цзинь, так что эту песню можно рассматривать как пророчество. Выше мы упоминали о *тун яо*, в которой предсказывается гибель одного из первых царств — царства Го, знаменующая конец Восточного Чжоу и начало нового периода — Чжаньго. Ее текст приводится ниже. Функциональный параллелизм между песнями несомненен.

⁵ Его судьба аналогична судьбе Цюй Юаня, а его песни — типологический аналог «Ли сао», которая, в сущности, также может рассматриваться как предвестник падения царства Чу перед империей Цинь. Параллель была замечена еще традиционными теоретиками: не случайно, вероятно, Чжун Жун в «Ши цинь» дважды говорит о «Чу цы», куда входит «Ли сао», как о *чу яо*, то есть «чужих яо» (Цы юань, 1982, с.1602). В мировой литературе немало аналогов: в русской, например, напрашивается параллель с Чацким (хотя уровень конфликта в «Горе от ума» существенно ниже). В последнем случае можно было бы придать большее значение политической деятельности Чацкого, обычно не привлекающей внимания. Однако, можно рассматривать его личную драму как последнюю каплю в драме политической.

Штукин видит в строках песен героя прямой параллелизм — хотя в сердце его горечь, песни мажорны, «точно нет и беды» (см. Шницин, 1987, с.60). В таком случае, окружающие порицают его именно за внешний оптимизм, в то время как необходимо скорбеть о судьбах родины. Мы полагаем, что здесь имеет место контрастный параллелизм: персики сладки, яо же горьки. *Та яо* амбивалентны в этом отношении — они могут быть как мажорными, так и минорными. Хотя контекст некоторых источников позволяет предположить, что *та* чаще мажорны, а *яо* — минорны (см. напр. Хуай-нань цзы, 1956, 10:164, Люй ши чунь цю, 1956, 16:180).

⁶ В советской литературе проблема жанра *фэн* наиболее полно разработана Лисевичем, на работу которого мы опирались (см. Лисевич И.С., 1969б).

поэтому здесь мы обращаемся к концепции *фэн* спорадически, по мере необходимости.

⁷ Это имеет непосредственное отношение к тому, что говорилось во второй главе о сборе *яо* и тех, кто их собирал. Например, в «Жизнеописаниях достойных чиновников» («Сюнь ли чжуань») сообщается, что в эпоху правления У-ди «внимали горестям народа (*минь мо*), собирали и изучали (*гуань на*) песни *фэн яо*» (Чжунго вэньсюэ, 1957, с.223). В «Хоу Хань шу» в «Ли Хэ чжуань» об эпохе Хэ-ди сообщается, что император «послал чиновников, дабы они, переодевшись и путешествуя частным образом (*вэй фу дань син*), посетили различные провинции и уезды, наблюдая и исследуя (*гуань ча*) песни *фэн яо*» (цит. по Ду Вэньлань, 1958, с.1058). Там же, в «Чжи Шоу чжуань» говорится, что «совершенномудрые правители закрывают четверо врат и открывают четыре слуха, устанавливая стиг «побуждения к увещанию» и вслушиваются в *гэ яо* на дорогах» (цит. по Ду Вэньлань, 1958, с.1057). В «Хоу Хань шу» в «Ян Сюй чжуань» говорится, что когда «Ян Сюй был назначен наньянским тайшоу, перед вступлением в правление он переоделся и в сопровождении мальчика (*си*!) посещал уездные города, собирая *фэн яо*. Лишь затем вступил в правление» (цит. по Ду Вэньлань, 1958, с.1057). Там же, в «Ли Тао чжуань» сообщает, что «в пятом году Гуанхэ было приказано гунам и цинам на основании *яо* и (речений) *янь* выдвигать и порицать чиновников ранга 2000 даней зерна, в зависимости от причиненного ими ущерба народу (*минь ду хай*)» (цит. по Ду Вэньлань, 1958, с.1057). Т.о. *яо* имели непосредственное отношение к борьбе за должности.

⁸ В определении *яо* как анонимного творчества есть некоторое противоречие с характером первого использования термина: ведь там подразумевается, что песни *гэ яо* принадлежат персонажу песни. Однако не говорится, что он их сочиняет, да и сама песня, как и все *фэн*, анонимна. Во всяком случае, в ханьский период *яо* уже однозначно воспринимаются как анонимные.

⁹ См. «Цзинь шу», раздел «Юэ чжи», а также «Ши цзи чжуань» (Ши цзи чжуань, 1958).

¹⁰ Проведенный нами статистический анализ свидетельствует, что для ханьских *тун яо* 12 раз в качестве места фиксации указана столица (цзинь Ло, цзинь ду) и ни разу село (см. Зинин С.В., 1988в).

¹¹ Старостин отвергает возможность существования подобного знака (частное сообщение).

¹² Подробно проблема отсутствия музыкального сопровождения *яо* рассматривается Лисевичем (Лисевич И.С., 1969б).

¹³ Текст обычно приписывается кисти Цзяо Яньшоу, однако Стрикманн полагает, что скорее всего, он принадлежит Цуй Чжуань ю (ок. 25 г. н.э.). Таким образом, он написан практически одновременно с «Тай сюань цзинь» Ян Сюна.

¹⁴ Практически все эти термины так или иначе связаны с метафорой народа. В ханьский период термин *минь* в политическом дискурсе означает толь-

ко идеологический конструкт, и точно таким же конструктом в этот период является термин *бай син* (сто родов), который теряет свое первоначальное аристократическое содержание уже в эпоху Чжаньго. То же самое можно сказать относительно «войска». Как показал Марк Льюис (Lewis M., 1990), с эпохи Чжаньго войско становится синонимом народа. Более точно на источник *яо* указывают термины *ши жэнь* и *цзин ши*, однако они встречаются реже.

¹⁵ Нельзя не напомнить, что задолго до них Лисевич указывал, что «Юэфу — не жанр, а группа жанров. Она охватывает лирические песни, древние баллады, сохранившиеся изолированно песенные отрывки из древних народных сказаний и т.д.» (Лисевич И.С., 1974, с. 128).

¹⁶ Мы оставляем здесь эту метафору — «прислушивался» (*тин*) — вместо нейтрального «уделял внимание», так как она имеет непосредственное отношение к наделению песенного фольклора политическим значением: к политике (*чжэнь*) именно прислушиваются, то есть воспринимают ее на слух, в том числе — через песни.

¹⁷ К сожалению, текст Шэнь Юэ (*юэ фу нао гэ*) не дает возможности определить, идет ли здесь речь о *нао гэ*, взятых из Юэфу, или относящихся к жанру *юэ фу*. Параллельный текст (*гу чуй нао гэ*, «военные песни, исполняемые под барабаны и тарелки») (Сун шу, 1947, 11.204), склоняет нас к выводу, что речь идет скорее всего о жанре.

¹⁸ Заметим, что Чжу Си использует термин *ли сянь* — деревенские улочки, в то время как Шэнь Юэ использует термин *цзе мо* — городские улицы. Таким образом, Чжу Си романтизирует источник песен, в то время как Шэнь Юэ подчеркивает его городское происхождение.

¹⁹ Здесь Го Маоцань не дает ничего нового, следуя традиционным теориям, изложенным еще в предисловии к «Ши цзину». Ср. аналогичную теорию происхождения музыки, песен и их влияния на нравы и обычаи у того же Шэнь Юэ в «Музыкальном трактате»: «Никто не знает, откуда появляется народ (*минь*). Он таит в себе нуминозное начало и охватывает мудрость (*хань лин бао чжи*), с тем, чтобы населить пространство между небом и землей. Что касается чувств (*цин*) удовольствия, гнева, горести и радости, а также природы приобретения и утраты, то не участь ничему из этого, он к ним способен, не знает, откуда это появляется, но обладает этим. Если возникает гнев, то начинается сражение, если радость — то возникает песня (*гэ*). Что касается песни, то это начало музыки (*юэ*). Если возникает песня не достаточно, то руки начинают выражать [эмоции] в танцевальных жестах, а ноги выплывают. Итак, танец — это то, что следует за песней. Танец и песня должны выражать радость, находящуюся в сердце. Если радость не упорядочена, то не может не возникнуть легкомысленно-непристойное, поэтому совершенномудрые гармонизировали ее природу при помощи пяти звуков, при помощи восьми звуков упорядочили ее течение, и называли это музыкой (*юэ*). Поэтому при помощи музыки

возможно изменить нравы и обычаи, привести в порядок душу и тело». (Сун шу, 1974, 19.548). Очевидно, что вместо знака «народ» у Шэнь Юэ мог бы стоять знак «человек» *жэнь*. В том, что замена знака не случайна, и Шэнь Юэ апеллирует здесь к известной нам концепции народа и «сердца народа», говорит идущий несколько далее фрагмент, где Шэнь Юэ излагает в связи с музыкой свои представления об утопии: «Во времена императоров Яо и Хуан-ди, то когда правитель [вверху] совершал преобразования, внизу ему соответствовали. Народ радовался, не имея дел ... и при появлении благоприятных знамений в виде облаков, народ сочинял песни [об этом]» (Сун шу, 1974, 19.548).

²⁰ Здесь, конечно, нужно принимать во внимание гибкость атрибуции некоторых песен, определявшихся в различных источниках то как *яо*, то как *гэ*.

²¹ Самый поздний источник — «Синь тан шу». Сунские тексты отсутствуют.

²² Существует важная проблема жанровой атрибуции текстов. В связи с расплывчатостью жанровых определений *яо*, *гэ*, *шэнь*, особенно в древности, эти термины часто заменяют друг друга, причем сами китайские исследователи (и особенно составители сборников) не акцентируют на этом внимание. Например, Ян Шэнь одну и ту же песню называет то «Кан цюй тун яо», то «Кан цюй гэ» (Ян Шэнь, 1958, с.5). Так как в данной работе мы стремились исследовать жанр в его целостности, текстологический анализ каждой отдельной песни превышает наши возможности. Поэтому как окончательное мы рассматривали решение Ду Вэньляна (и лишь изредка принимали свое решение). Поэтому некоторые показательные для нашей работы, определенные как *гэ*, не попали в сферу нашего анализа. Однако это ни в коей мере не ослабляет наших выводов, так как у нас вполне достаточно надежно атрибутируемого материала.

²³ Что говорит о тесной связи с историографической традицией. Не случайно мы говорили о «Музыкальном трактате» Бань Гу как парадигме. В этом китайская антологическая традиция отличается от японской, где тексты располагаются по категориям.

²⁴ Ду Вэньлянь, 1958 (Ду Сяофан) — уроженец Сюшуй (пров. Чжэцзян). Рано осиротел. Служил на разных должностях. В конце периода Даогуан (1821-1850) участвовал в подавлении восстания Ли Юаня в Хунани. В начале периода Тунчжи (1862-1874) участвовал в подавлении восстания тайпинов (см. Чжунго лиши, 1983, с.202).

²⁵ Так говорится в аннотации к последнему изданию издательством «Чжунхуа бань» сборника в 1988 г. с пунктуацией Чжоу Шаоляня, а также в статье о нем (в «Чжунго лиши, 1983, с.96). Вышедший недавно сборник тун яо Гао Дяньпин более полон в этом отношении (и кроме того, включает цинские тун яо), однако в него включены только тун яо. Следует отметить, что авторство Ду Вэньляня иногда оспаривается.

²⁶ Приведем более подробный список:

ДИНАСТИЯ (ПЕРИОД): К-Т ИНТЕНСИВНОСТИ:

Южная Ци	290
Южная Хань	250
Южная Лян	230
Восточная Цзинь	190
Южная Тан	180
Западная Цзинь	170
Цинь	120
Синь (Ван Ман)	120
Юань	100
Суй	100
Чэнь	90
Мин	87
Восточная Хань	80
Тан	76
Западная Хань	43
Северная Ци	43
Северная Чжоу	40
Северная Цзинь	40
Южная Сун	30
Северная Вэй	27
Южная Сун	26
Чуньцзо	20
Северная Сун	18
Западная Хань	14
Западная Вэй	12
Чжаньго	8

Попадание в конец списка таких бурных периодов, как Чжаньго и Чуньцзо объясняется скудностью данных о песнях этих периодов.

²⁷ К аналогичному выводу, но без анализа данных, пришел одновременно с нами и Лэй Цюньмин (см. Лэй Цюньмин, 1988, с.5), работа которого стала известна нам значительно позже.

²⁸ Так, под названием *тун яо* в современных журналах часто печатаются настоящие фольклорные и авторские детские песенки.

²⁹ Все эти сборники были нам недоступны, и материалы о них взяты нами у Хун Чжаньдэ (см. Hung Chang-tai, 1985).

³⁰ При этом, как обычно, часто происходит путаница с жанровыми обозначениями.

³¹ Аналогично поступают и их тайваньские оппоненты (см. Сяо Цюн, 1973).

¹ Своего рода аномалия именно для ханьского периода, когда пророчество было распространено, казалось бы, более всего. Примечательно, что и среди *минь-яо* пророчеств здесь мало. Для миньского периода цифры могут быть объяснены упадком жанра как пророческого и ростом социальных мотивов.

² Большой процент пророческих текстов в юаньский период следует считать статистической аномалией, учитывая его продолжительность и общее незначительное количество текстов. Кроме того, здесь сказались принцип отбора текстов, предсказывающих падение иноземной династии.

³ Ср. перевод В.С.Таскина (Го юй, 1987, с.242): «Еще во времена Сюань-вана существовала детская песенка, в которой говорилось:

*Лук из дерева янь, колчан из дерева цзи —
Вот, что погубит царство Чжоу.*

Сюань-ван услышал эту песенку. В те времена жили муж и жена, торговавшие упомянутыми изделиями. Сюань-ван приказал схватить их и убить. В это время у служанки во дворце родилась девочка, но не от вана. Напуганная служанка бросила младенца [на дорогу]. Помянутые муж и жена подобрали ребенка и бежали с ним в Бао. Таким образом, воля Неба, [решившего уничтожить дом Чжоу], проявилась уже давно, и что можно поделать с ней?

В «Книге наставлений» рассказывается: «Когда дом Ся пришел в упадок, два духа баосских правителей, превратившись в драконов, поселились во дворце вана и сказали: «Мы два правителя владения Бао». Правитель дома Ся гадал, убить ли драконов, прогнать ли их или оставить у себя, но благоприятного ответа не последовало. [А когда] он стал гадать, не попросить ли у драконов слюны, чтобы сохранить ее, ответ оказался благоприятным. Тогда растерли ткань и обратились к драконам с просьбой, изложив ее на бамбуковой дощечке. Драконы исчезли, оставив слюну, которую спрятали на хранение в шкаф и из поколения в поколение приносили ей жертвы в окрестностях столицы.

При династиях Инь и Чжоу шкаф не открывали, но в последний год правления Ли-вана открыли, чтобы посмотреть на слюну. Слюна растекалась по двору и ее никак не могли собрать. Тогда ван приказал женщинам снять верхнюю одежду и и кричать на слюну. Слюна превратилась в черную черепаха, которая заползла во дворец вана. Находящаяся во дворце юная служанка, у которой еще не выпали молочные зубы, встретилась с черепахой. Позднее, достигнув возраста, когда девушка начинает закалывать волосы иголкой, она забеременела, и в правление Сюань-вана у нее родился ребенок. Поскольку ребенок родился без мужа, служанка испугалась и выбросила его [на дорогу]. (Это и была Бао-сы, которую подобрали муж и жена, бежавшие от Сюань-вана) ... Таким образом, Небо давно породило уже эту

женщину, и вред, который она принесет, огромен. Небо сейчас только наблюдает за развратом вана и усиливает его, но поскольку оно давно решило погубить вана, он скоро будет убит». Обратим внимание на то, что нарратив развертывается вокруг детской песенки, и объявлен как ее интерпретация, хотя с точки зрения современного литературоведения, он важнее.

⁴ См. определение народа как основы престола и важности народного мнения («куст народа» *минь коу*) («Го юй», 1987, с.21), связи народного мнения с сердцем народа *минь синь* («Го юй», 1987, с.29), связи *минь коу* и металла («Го юй», 1987, с.73), связи гадания, стихов и песен («Го юй», 1987, с.105), о собирании чиновниками слухов на рынках («Го юй», 1987, с.195).

⁵ Ср. описание той же ситуации в «Го юе» (Го юй, 1987, с.151-152).

⁶ В некоторых западных переводах (ср. напр. Riegel J., 1983) составляющие название птицы иероглифы транскрибируются как *цуй-гу*, в то время как в китайских и советских — *цуй-юй*. Ригел полагает, что эта птица, судя по описанию, принадлежит к семейству майн — как и русский сказочный «горевестник» Алконост. Ср. еще в «Го юе» описание прилета в Лу птицы юаньцзюй и принесение ей жертв Цзан Вэньчжуном («Го юй», 1987, с.85). Тот факт, что именно в связи с этим в «Го юе» приводится описание жертв различным предкам, делает упоминание о культах «отца Суна» и «отца Дао» в песне не случайным.

⁷ Например, в «Куи цзы цзя юй» («Речениях из дома Конфуция») есть история о появлении в Ци одноногой птицы, влетевшей во дворец гуна и принявшей скакать там. Циский гун запросил об этом Конфуция, и тот сказал: «Имя птицы — *шан ян*. Это водяное знамение (*шуй сянь*). Одну ногу оторвали ей дети, вот она и прыгает, хлопая крыльями. Прежде была [об этом такая детская] яо:

*Скоро Небо ниспошлет великий дождь,
Шан ян бьет крыльями и скачет.*

Ныне в Ци имеется это. Последует отклик (*инь*)! Нужно срочно оповестить народ и привести в порядок каналы!» (цит. по Ду Вэньлань, 1958, с.473). В итоге Ци, в отличие от других царств, не пострадало от наводнения. Использование термина «резонанс» ин говорит о позднем происхождении нарратива (но, возможно, не песни).

В том же источнике есть и другая история, о том, как чуский ван в процессе (ритуального) путешествия, при переходе реки, обнаружил неизвестный плод, подобный яблоку. Послали к Конфуцию, который определил плод как пин ши, счастливое знамение (*цзи сянь*) и рекомендовал съесть плод (дожидающемуся, судя по всему, у реки, чускому вану). Он же объясняет и легитимационный контекст: такой плод подобает вкушать только будущему гегемону ба. Когда же ван потребовал доказательств того, что Конфуция известна воля Неба, последний ответил, что будучи в Чэнь, он услышал в поле (е, как и император Яо в свое время) *тун-яо* — голос Неба. Песня гласила:

*Чуский ван при переходе реки обретет нин ши,
Большой с доу, красный, как солнце.
Взрешет и съест — сладок, как мед!*

(Ду Вэньлань, 1958, с.473)

Наоборот, в истории, приведенной в апокрифе «Хэ ту вэй», Конфуций по тем же соображениям легитимации, рекомендует отказаться от присвоения предмета. В процессе своего ритуального путешествия уский ван дошел до Бошань, где в пещере горы Дунтин (иногда — Дунтянь, «земной рай») император Яо спрятал обретенные им «истинные письмена». Уский ван приказал старцу Луявэю достать их, и тот обрел «книгу в один цзюань, всего в ней 174 знака. Уский ван не смог прочесть их и послал спросить Конфуция, но при этом обмануть его, сказав, что красная птица принесла эту книгу». Конфуций на провокацию не поддавался и заявил: «Когда я странствовал над Западным морем (Сихай), то услышал тун яо:

*Уский ван отправится в путешествие, осмотреть Чжэньху:
Там обитает старец Лун — знаменитый отшельник.
К северу взойдет на Бошань, где 8 святых холмов.
В Дунтин обретет сбереженную Юем книгу.
Возвышенные письмена небесного императора не раскрыть!
Их следует передавать (еще) 600 лет —
(Если) ныне сильный возьмет — утратит царство.*

Я исхожу из слов этой яо — отшельник Луявэй обретет книгу в пещере. А о том, чтобы эту книгу принесла красная птица — я ничего не знаю». Уский ван устыдился и вернул книгу на место» (цит. по Ду Вэньлань, 1958, с.27-28).

⁸ К оценочным можно отнести и некоторые профетические яо. Четкие тематические критерии здесь часто не работают, да и не должны работать в силу условности нашей тематической классификации для китайской традиции, собиравшей яо совсем по иным, культурным, критериям.

⁹ Как показал в свое время Чжэн Чжэньдо (см. Чжэн Чжэньдо, 1957) это первое надежно датированное пятистопное стихотворение в истории китайской поэзии. Обычно его относят к юэ фу, не указывая, что это тун яо. Между тем, это принципиально важно для понимания функционирования механизма инноваций в китайской поэзии. Следует обратить внимание также на аллюзии к «Дао дэ цзину» («кривые тропки»).

¹⁰ Он приводит аналогичные мономимы. Хотя эти тексты не содержатся в «Гу яо янь» и не атрибутируются как яо, их тождество очевидно. Пауэрс пишет, что «есть данные, что студенты университета любили описывать выдающихся преподавателей в кратких стихотворениях. ... Эта традиция была воспринята более широкой аудиторией как средство формирования общест-

венного мнения об известных политических деятелях. В стихах середины (второго) века это достигалось путем описания этих персонажей как классических образцов или дурных политических деятелей. Эти стихи были литературными аналогами изображений на фресках Улаова. ... Эта практика стала популярной и получила название «чистой критики» цин и, формируя общественное мнение относительно всех уровней государственной иерархии. При разрушении легитимных каналов коммуникации, студенты создали новое и более мощное средство выражения того, что вскоре должно было найти практическое применение» (Powell, 1991, с.345-346).

¹¹ Например, о генерале Цзо Ляньюе говорится, что он был «наглым. Чем больше боролся с разбойниками, тем больше их становилось своими действиями он способствовал их усилению и тем приносил горе стране» (цит. по: Дорони Б.Г., 1988, с.146).

ГЛАВА ПЯТАЯ

¹ Эта история излагается в сборнике «Новые истории, в свете ходящие» (Шинио синьюй). При вполне песенной метрике — 3.5.7 — в этой песне очень необычная система рифмовки — а в а а, что объясняется необходимостью «вписать» фамилии противников.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

¹ Сюда входят также японская, корейская, вьетнамская литературы (см. Брагинский В.И., 1992, с.25)

² Например, в Японии так и не была воспринята концепция «мандата Неба». Мы признательны Людмиле М. Ермаковой, обратившей наше внимание на этот факт, а также консультировавшей нас по японским текстам.

³ В частности, в династических историях не было трактатов о пяти элементах.

⁴ Средневековая анонимная летопись, созданная в период Чан (1225-1400), впервые напечатанная (на китайском языке) во второй половине XVII в. Мы признательны Андрею В. Никитину, обратившему наше внимание на этот текст, и предоставившему в наше распоряжение его китайскую версию.

⁵ См. также китайский текст в «Юэ ши цюэ», с.25. А.Б. Поляков приводит интерпретацию этого текста вьетнамскими комментаторами (не объясняя способа интерпретации):

*«Род государя придет в упадок,
Подданный будет процветать,
Ле падут,
Ли поднимутся,
Сын Неба взойдет на Востоке,*

Звезда простого люда закатится на Западе.
Пройдет 6-7 лет,
И в Поднебесной наступит великое спокойствие».

(Краткая история Вьета, 1980, с.242)

Вьетнамская фамилия Ле записывается китайским иероглифом *ли*, компоненты которого похожи на знаки «жатвенный нож» и «дерево». Вместе они образуют фамилию Ле, то есть, строка должна читаться — Ле падут. «Восемнадцать сыновей» (или, в переводе А.Б. Полякова — 18 семян, такая интерпретация допустима) — это результат распространения деления иероглифа *ли* — названия новой династии — на отдельные части «десять», «восемь» и «сын». Кстати, такой же фамильный иероглифический знак был и у корейской династии Ли.

⁶ С XVII в. во Вьетнаме, вероятно, также под китайским влиянием, начинается сбор народных песен. Один из первых энтузиастов, поэт Ле Куй Дон пишет, что он «без робости взяв кисть», принялся записывать «слова, услышанные на дорогах и в переулках» (Никулин Н.И., 1977, с.220). Собираание лирических *казао* привело к составлению нескольких сборников, по структуре напоминающих «Ши цзин» (в заглавиях разделов включены слова «песни царств»). *Казао* — это отдельный жанр, короткие песенки, отличающиеся своей остротой (Никулин Н.И., 1977, с.223). Это живой жанр, и, по сообщению вьетнамского литературоведа Чан Нью Тхия (частное сообщение), они до сих пор сочиняются взрослыми, а исполняются детьми и выполняют частую функцию анекдота.

⁷ Китайские иероглифы *тун яо* имеют японские чтения *до е, варабэ ута, вадза ута* (см. Kodansha, 1983, с.280). *Вадза ута* является, вероятно, интерпретацией, в которой песня рассматривается как волеизъявление божественных сил. Их авторы, как правило, неизвестны, а в текстах содержится намек на происходящие события или государственных деятелей. В жанровом отношении они неопределенны: это могут быть и *катаута*, и *нагаута*, и *танка*. Они имеют отношение и к *котовадза* («изречениям», кит. *янь*). Самая ранняя сочинена супругой мифического Дзимму-тэно. См. подробнее: Nihongi, 1972.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

¹ Удвоенный знак «огонь» *хо* образует именной знак Пэй Яня — *янь*. Два знака «темно-красная одежда» (буддийское одеяние) дают в сумме его фамильный знак *изй*. Таким образом, в сумме этот стих означает: «Пэй Янь восседает во дворце», то есть, станет императором.

² Так подобает подданным обращаться к императору, сидящему лицом к югу. Идиома «сесть лицом к югу» означает «стать императором».

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

¹ Биррелл, например, считает определение *юэ фу* как литературного жанра «литературным мифом» (см. Bigrell A., 1989), и схожую точку зрения высказывал ранее Лисевич. Биррелл называет мифами и другие жанры, например, *фу*. Д. Хоукс указывает, что *юэ* с самого начала рассматривалось как «общий титул» для произведений разного жанра (см. Hawkes D., 1959). Фэн Мэнлун аналогичным образом использовал термин *шань гэ*. Чжэнь Ши-син отказывает в статусе жанра *ши*. Те же проблемы возникают при работе с *цзацзуань* (см. Цзацзуань, 1975, с.6) и так далее.

² Концепцию жанра как единого текста мы заимствуем у Лотмана, который писал, что «жанр можно представить как единый текст, но невозможно сделать его объектом художественного восприятия» (Лотман Ю.М., 1970, с.71). Аналогично А.Л. Морозов сообщает, что жанр *скоморошины*, несмотря даже на усилия В.Я. Проппа, не получил научного определения, так как он представляет собой «механический конгломерат различных жанровых образований, прикрепленных к скоморохам по ряду разноречивых и недостаточных признаков» (Морозов А.Л., 1976, с.61). Точно так же Н.П. Колпакова указывает на невозможность выделения уникальных признаков жанра традиционной крестьянской бытовой песни, в том числе частушки (Колпакова Н.П., 1960, с.167-182).

³ Например, Николай И. Конрад определяет «Лунь юй», «Мэн-цзы» и даже «Ли-цзы» как афористические тексты (Конрад Н.И., 1983), Малявин — «Би янь лу» («Афоризмы старого Китая», 1993), Федоренко — «И цзин» и «Шу цзин» (1958, с.17).

⁴ Заметим, что в Европе термин «детские песенки» также не воспринимался буквально. Наталья Демурова отмечает, что среди стихов «Матушки-гусыни» немало политических и исторических текстов, а одна из них послужила основой «неофициального гимна» США «Янки-дудль».

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

¹ Большое влияние оказал Ван Ли, выдвинувший гипотезу о существовании в эпоху «Ши цзина» долгих (*нин шэн*) и кратких (*жу шэн*) слогов, так что стала возможной аналогия с античным метрическим (силлабо-метрическим) стихосложением (см. напр. Ван Ли, 1958 или Ван Ли, 1986)). В советской синологии ее основными сторонниками явились Конрад (Конрад Н.И., 1983, с.146-147) и Лисевич (Лисевич И.С., 1974, с.127), хотя они и исходят из разных предпосылок. К ним присоединился и Леонид Тимофеев (Тимофеев Л., 1974, с.379-386). Видимо, той же точки зрения придерживался и Е.Д. Поливанов (Поливанов Е.Д., 1934).

Федоренко полагает, что в Китае в эпоху «Ши цзина» господствовала (чисто) силлабическая система стихосложения (Федоренко Н.Т., 1969, с.116, его же, 1958).

² Если обратиться к анализу русской песни, то Тимофеев помещает русское народное стихосложение между метрическим и тоническим (Тимофеев Л., 1974, с.380), а Гаспаров — между силлабическим и тоническим (Гаспаров М.Л., 1989).

³ Чрезвычайно интересна точка зрения Карапетянца, который полагает, что «стихи» «Ши цзина» можно «вывести» из рифмованных частей «Шу цзина» (таким образом, «Ши цзин» — гипертрофированная часть прозаического «Шу цзина») (частное сообщение).

⁴ Иной позиции придерживается Б. Друмева (см. Друмева Б., 1964). Однако предложенная ею модификация системы подсчета не приводит к существенным изменениям (тем более, ко вскрытию «подлинных» песенных ритмов).

⁵ Тексты «Ши цзина» и «Чу цы» мы взяли по изданию Ван Ли (Ван Ли, 1986) где даны реконструированные рифмы. Текст «Дао дэ цзина» — также по изданию с указанием рифм (Лао-цзы, 1956).

⁶ На семинаре по «Дао дэ цзину», проходившем в 1989 г. в ИВ РАН под руководством Лисевича, Кобзев высказал мнение, что это объясняется тем, что «Дао дэ цзин» представлял собой своеобразный «ответ» даосов конфуцианцам и поэтому написан на понятном обоим сторонам «метрическом языке».

⁷ Это относится только к канонической версии текста. Если сравнить ее с мавандуйской версией, то, хотя в ней есть примеры как увеличения, так и уменьшения длины строк, первых все-таки больше (особенно перехода четырехсложных в пятисложные за счет «пустых» нероглифов — 52 строки). Общее удлинение текста — 81 знак, с перевесом в процентном отношении пятисложных строк. При это 16 трехсложных строк переходит в четырехсложные и пятисложные и лишь 9 четырехсложных — в трехсложные.

⁸ Хотя Маргулиес высказывает предположение о том, что размер 6,7 можно рассматривать как стяжение размера 3.3.7, то есть, 3.7 (Margulies G., 1951). Этот вопрос предстоит еще исследовать.

⁹ Мы пока оставляем в стороне вопрос о семантике метрических размеров. Трехсложный размер в ханьский период связывается с одной стороны, с магическими заклинаниями, а с другой — с дидактической литературой и мнемоническими формулами (Наггер, с.543, 564-565). Не случайно он используется в «Дао дэ цзине» и далее в «Сань цзы цзине». Четырехсложный метр использовался в основном к классической поэзии. Пятисложник характерен для песенных лирических текстов (см. обсуждение проблемы у Чжэн Чжэнь-до, Маргулиеса (Margulies G., 1951, с.185-199). Размер 3.7 также следует отнести к песенным. Однако впервые он, вероятно, использован Сюнь-цзы (в главе «Чэнь сяп» (Сюнь-цзы, 1936, с.104).

¹⁰ Аналогичную эволюцию проделала русская частушка — от двенадцатистишия и восьмистишия к четверостишию и двустишию (см. Лазутин, 1990, с.101-102). Как отмечает А.Н. Лозанова, такие тексты уже трудно от-

личить от авторских (Лозанова А.Н., 1956), что характерно и для *яо*. Поэтому частушку часто считают промежуточной формой между фольклором и литературой. Аналогичное место следует отвести и *яо*.

¹¹ Только в танский и ханьский периоды количество четверостишия превышает двустишия. Этим, видимо, и объясняется то, что Лисевич определил *яо* как четверостишие по преимуществу. В действительности их следует определять как двустишия.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

¹ Здесь необходимо заметить, что статистические данные получены в результате анализа только сборника Ду Вэньлани. В сборнике Гао Дяньшань собрано больше (хотя и незначительно) *тун яо* рассматриваемого периода. Однако они не учтены ни при анализе метрики, ни при анализе образности, так как аналогичные данные по *минь яо* — а они также должны приниматься в расчет при сравнительном анализе — отсутствуют. Сборник же Ду Вэньлани представляет собой органическое единство, позволяющее на настоящий момент проводить достаточно значимые (и единственно возможные) сравнения.

² Исследуя жанр *юэ фу*, Лисевич столкнулся с тем же явлением, которое назвал «омонимической метфорой», которая «строится на созвучии слов — одно слово или словосочетание является омонимом другого, благодаря чему создается звуковой подтекст произведения» (Лисевич, 1969б, с.209). Однако таких омонимических метафор, особенно распространенных в южных *юэ фу*, в *яо* почти нет. Иероглифические же загадки Лисевич не описывает как отдельный прием (Лисевич, 1969б, с.210).

³ Текст песни находится в биографии Ши Бао в «Цзинь шу [Ши Бао чжуань]. В цзиньском трактате «пяти элементов» (Цзинь шу [У син чжи]) содержится *тун яо*, где также используется образ лошади, превращающейся в осла (унижения императора), хотя ее основной мотив — засилье при дворе сторонников чуского вана, аллегорически представленных «терновой кистью» (терновник ассоциировался с царством Чу). Кроме того, критикуется фаворит по фамилии Ян (иероглиф *ян* означает «тополь»):

«В конце второго месяца,
В начале третьего,
Из шелковицы появится ивь лэй, листья ивы распустятся,
Терновая кисть и тополевая доска издадут указы,
А во дворце большая лошадь станет ослом»

(Ду Вэньлань, 1958, с.115).

Кроме того, все описанные явления (распускание листьев ивы в начале апреля, превращение лошади в осла) относятся к разряду знамений. Кстати,

этот текст подтверждает то, что и в предыдущем тексте речь идет об унижении императора, а не о смене военного министра (*да сьма*).

⁴ Во флективных языках, типа русского, лишь небольшое число фамилий (в основном иностранных) может стать основой такого каламбура (при это на письме фамилия все-таки выделяется заглавной буквой). Мастером таких стихотворных каламбуров был Владимир С. Соловьев, который, например, так обращался к Николаю Я. Гроту: «О Грот сверхвременный, пещера созерцаний!»

⁵ С нашей точки зрения, попытка хромого влезть на небо комична. Однако неясно, воспринималось ли это стихотворение как сатирическое в ханском Китае — то, что мы рассматриваем как сатирическое, там считалось просто дидактикой. Действительно, «влезть на небо» следует рассматривать как претензию на престол (император называл себя «Сыном Неба»), и его основной задачей в получении «мандата Неба» на правление было «привлечение народа». Видимо, здесь и лежит центр тяжести стихотворения.

⁶ Имеется в виду денежная реформа (замена ханских бронзовых денег железными), произведенная Гунсунь Шу в предвкушении престола, и вызвавшая хаос на рынке.

⁷ Точно так же, как нынешним семнадцатилетним вряд ли ясно, что имелось в виду под лозунгом «нас не объегоришь» шесть лет назад. Или, даже зная, что в XIX в. негр аллегорически обозначался как «Визапур», без комментария не ясно, что сочиненные «по этому случаю» стихи:

*Нашлась такая дура,
Что не спросил Амура,
Пошла за Визапуром*

(Рассказы бабушки, 1989, с.337)

относятся к женитьбе Пушкина на Гончаровой.

⁸ Шарада, по определению, это загадка в которой слово расчленяется на значимые части, подлежащие отгадыванию. В европейской традиции эти части даются при помощи кодирующего описания. В Китае они даются непосредственно, так как здесь трудность заключается в реконструкции иероглифа из частей (хотя были и более сложные, близкие к европейским, варианты). Термин ребус не подходит, так как в ребусе используются не содержащиеся в исходном слове части. Несколько ближе криптограммы, в особенности числовые (например, 666 — «Нерон-кесарь» или «Никсон»). Однако цифры не являются смысловыми единицами и не создают образности. Еще ближе арабские ребусы му'амма, которые иногда ложатся в основу стихотворения.

⁹ *Дэн ми* получили название от распространенного в танский период развлеченья, когда иероглифическая загадка помещалась на бумажный фонарь (*дэн*). Специалистом в области разгадывания таких загадок был, как известно, герой романа «Цзинь, пин, май» Симэнь Цин.

¹⁰ Однако стихотворение имеет и обрядовые коннотации — обжигание концов пучка соломки представляет собой популярный китайский обряд (см. Малинина В.В. Обряды, 1989)

¹¹ О том, какой сложности могли достигать иероглифические загадки, дает представление цитируемый Цю Цзинхэном пример загадки *жэньмин ми* Ли Бо, приведенной Юань Цзю в сочинении «Ганьцзэ яо»: «Что это за человек под деревом, / не говорящий о любви ко мне? / Если все-таки скажет до полудня, / моя благодарность будет обильна, подобно клубам дыма» (Цю Цзинхэн, 1988, с.38). Здесь «человек под деревом» (*му ся жэнь*) следует перефразировать в *му ся цзы*, а это значит, «под иероглифом му иероглиф цзы», что даст фамилию Ли. Далее, «не говорить» (*бу юй*) синонимично *мо янь*, а эти два знака в сумме дают *мо* (желать). Знак *хао* (любить) составлен из «женщины» *нюй* и «сына» *цзы*. Но «сын дочери» — это внук (*вай сунь*). Синоним «говорить» *юй* — это *янь*, что в сумме с синонимом «полудня» *жи чжун* — у — дает *сюй* (пусть). И наконец, «благодарность, образующая драгоценность», эквивалентна *фэн*. В итоге получаем фразу *ли мо вай сунь сюй юнь фэн*, то есть, «Ли желает, чтобы его внука назвали Фэн». И вместе с тем, это стихотворение имеет самостоятельное значение, и также относится к внуку.

¹² Вероятно, *яо*, связанные с установлением правления Тан, не сохранились. Но они, несомненно, были. Как сообщает Векслер, Ли Шимин полностью исполнил ритуал восхождения на престол, связанный с получением «мандата Неба». Он отказывался от престола, требуя знамений, доказывающих его право на правление. Его придворные Ли Юань, Бэй Ци и др. представили целый набор пророческих *гэ яо* и *ши чэнь* (в основном, видимо, ими же и сочиненными). «В этих стихах использовались те же поэтические методы, что и в пророческих даосских стихах о пришествии Ли Хуна»... «истинный адресат этих стихов мог быть определен благодаря омофоний, сложенности иероглифов и символизму» (Wechsler, 1985, с.13).

¹³ Они делятся на четыре раздела, по количеству иероглифов в фразе, которую нужно отгадать. Бросается в глаза метрическая близость этих (в основном рифмованных) загадок к *яо*. В частности, популярна метрическая формула 3.3.7. Вероятно, загадки могли петься, подобно *яо*. Они образуют тот пласт фольклора, откуда могли черпаться и клише для кодировки имени в *яо*. Например, иероглиф *шан* (верх) кодируется как «большой рот (*коу*)» внизу, малое (*сяо*) наверху, большой рот неполный, внутри малый рот» (Миньцзянь минюй, 1990, с.18). Метрическая структура: 4.4.5.5. — 4.5, схема рифмовки х а х а. Таким образом, метрически она не отличима от *яо*.

¹⁴ Марк указывает на противоположность направления интерпретации при использовании метода *чай цзы* в загадках и глифомантике. В загадках он используется для описания графической структуры знака и его последующей реконструкции. В глифомантике он используется для деструкции знака на компоненты (Mark L.L., 1979, с.59). Также Бауэр видит в разнонаправленности этого процесса причину несовпадения интерпретации различных знаков в загадках и глифомантике (Baueer W., 1979).

¹⁵ Следует отметить еще постоянный интерес Фердинанда Соссюра к анаграмматике — шифровке собственных имен в поэзии. В юности он собрал огромный материал по анаграммам и не переставал интересоваться ею всю жизнь. Он даже полагал вначале, что основным принципом латинской поэзии является «кодированное распыление (или рассеяние) незнаменного слова или имени собственного по стихам» (цит. по Мац, 1993, с. 42). Он отказался от этой идеи потому, в европейских языках это значило бы чрезмерную власть буквы и тем самым распад смысла. Но то, что невозможно было в европейской письменности, вполне возможно в иероглифической. Впоследствии Майкл Риффатер развил эту идею в концепцию парagramмы, или го-пограммы, то есть субтекста или инфратекста, подлежащего нарративу.

Хейзинга устанавливает глубинную связь загадки — совета — афоризма. Он пишет, что «формы выражений типа *raad*, *raadsel* («совет», «загадка»), мифический *exemplar* (изречение, афоризм), *fabel* (басня) и поговорка, с точки зрения культурноисторической, находятся в тесном родстве» (Хейзинга, с. 131). Именно это и демонстрирует анализ образности жанра *яо*. Хейзинга постулирует «тесную зависимость поэзии и загадки», ведь «слово поэта должно быть «темным»» (Хейзинга Й., 1991, с. 156).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

¹ Напомним, что даже в конфуционизированной Японии вполне обходились только принципом родового наследования власти.

² Разумеется, при условии соблюдения некоторых формальных ограничений — например, небольшой размер — о которых говорилось выше. Однако эти ограничения не являются дифференцирующими в жанровом отношении.

³ В этом смысле *яо* точно такой же «литературный миф».

⁴ Влияние традиции оказалось настолько сильным, что до сих пор *яо* становятся аргументом в политической борьбе и средством пропаганды. Впрочем, «преследования за критику» в форме *яо* были нередки и в традиционном Китае.

⁵ В этом смысле такие нарративы имеют много общего с жанром *шихуа* в Китае и моногатари в Японии.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ТАБЛИЦЫ

Таблица 1.

Стихотворные знамения в трактатах «У син чжи»

Династийная история	Жанр знамения:							
	Тун яо	Яо	Гэ	Шу	Ши	Неопр.	Детские	Всего
Хань шу	5	1	0	0	0	0	5	6
Хоу хань шу	11	0	1	0	0	0	11	12
Цзинь шу	17	7	9	2	0	4	20	39
Сун шу	17	9	10	2	0	4	21	42
Нань чжи шу	4	0	1	0	2	8	4	15
Суй шу	10	0	4	1	4	0	10	19
Тан шу	1	3	3	0	0	2	2	9
Синь тан шу	11	4	5	0	2	0	11	22
Сун шу	1	1	5	1	2	4	4	14
Юань ши	3	0	0	0	0	1	4	5
Синь юань ши	4	1	0	0	0	0	4	5
Мин ши	0	2	2	0	0	0	1	2
Итого:	84	28	40	6	10	23	97	191

Таблица устроена следующим образом: в правой колонке даны названия династийных историй, где находятся трактаты «У син чжи», во второй колонке дано количество знамений *тун яо*, в третьей — просто *яо*, а четвертой — *гэ*, в пятой — *шу*, в шестой — *ши*. В седьмой колонке содержится количество знамений без жанровой атрибуции, в восьмой — количество стихотворных знамений, связываемых в трактате с детьми (в той или иной форме), и в девятой — сумма по трактату.

Соотношение тун яо и яо в династийных трактатах

Династийная история	тун яо (в %)	яо (в %)
Хань шу	83,3	100,0
Хоу хань шу	91,7	100,0
Цзинь шу	43,6	61,5
Сун шу	40,5	61,9
Нань ци шу	26,7	27,7
Суй шу	52,6	52,6
Тан шу	11,1	44,4
Синь тан шу	50,0	68,2
Сун ши	7,1	14,3
Юань ши	75,0	75,0
Синь юань ши	80,0	100,0
Мин ши	0,0	50,0
В сумме:	44,0	58,6

Таблица устроена следующим образом: в первой колонке даны названия династийных историй, во второй — процентное содержание *тун яо*, а третьей — *яо*, среди стихотворных знамений в трактатах.

Таблица 3

Период	кол-во песен	%	тун яо	проц. общий	проц. за пер.	минь яо	проц. общий	проц. за пер.
Чжоу	21	4,0	12	5,5	57,1	9	3,0	42,9
Хань	54	10,3	23	10,5	42,6	31	10,2	57,4
Лючао	187	35,7	96	43,6	51,3	91	30,0	48,7
Тан	63	12,0	24	10,9	38,1	39	12,8	61,9
Сун	60	11,5	19	8,6	31,7	41	13,5	68,3
Юань	22	4,2	13	5,9	59,1	9	3,0	40,9
Мин	117	22,3	33	15,0	28,2	84	27,6	71,8
Сумма:	524		220		304			

Таблица устроена следующим образом: в первой колонке «период» даны названия основных периодов истории. Во второй колонке даны количества песен *яо* для каждого из таких (условных) периодов. Далее в колонке «процент» дается процент песен периода среди общего количества *яо* в «Гу яо янь». В колонках «тун яо» и «минь яо» дается количество песен соответствующего жанра, в колонках «общий процент» дается их относительное количество ко всем песням, а в колонках «процент периода» — относительное количество для данного периода.

Таблица 4

Динамика пророчеств среди яо

Период	ТУН ЯО	Прор.	%	МИНЬ ЯО	Прор.	%	ЯО	Прор.	%
Чжоу	13	9	75,0	9	3	33,3	21	12	57,1
Хань	23	13	56,5	31	8	25,8	54	21	38,9
Лючао	96	90	93,8	91	60	65,9	187	150	80,2
Тан	24	21	87,5	39	20	51,3	63	41	65,1
Сун	19	16	84,2	41	15	36,6	60	31	51,7
Юань	13	10	77,0	9	100,0	22	19	36,6	
Мин	33	11	33,0	84	10	11,9	117	22	18,8
Сумма:	220	170	77,8	302	125	41,1	524	337	64,3

Таблица устроена следующим образом: в первой колонке дано название обобщенного периода, в колонках «ТУН ЯО», «МИНЬ ЯО», «ЯО» даны количества песен соответствующего жанра для данного периода (данные для колонки ЯО представляют собой сумму данных для колонок ТУН ЯО и МИНЬ ЯО). В колонках «Прор.» дано количество пророчеств для данных жанров, а в колонках «%» — процент пророчеств среди песен данного жанра в данном периоде. В последней строке даются суммарные данные. Еще раз напоминаем о том, что решение о жанровой атрибуции во многих случаях носит субъективный характер.

Таблица 5

Динамика критичности в тун яо

Пер.	Тун яо	Правители				Чиновники			
		Инвективы		Панегирики		Инвективы		Панегирики	
		абс.	проц.	абс.	проц.	абс.	проц.	абс.	проц.
Чжоу	12	5	41,7	1	8,3	0	0	0	0
Хань	23	10	43,5	6	26,1	6	26,1	4	17,4
Лючао	96	28	29,2	6	6,3	12	12,5	4	4,2
Тан	24	4	16,6	2	8,3	1	4,2	0	0
Сун	19	6	31,6	0	0	6	31,6	0	0
Юань	13	2	15,4	0	0	1	7,7	0	0
Мин	33	8	24,2	6	18,2	7	21,2	5	15,1
Сумма:	220	63	28,6	21	9,5	33	15,0	13	5,9

Таблица 6.

Динамика критичности в минь яо

Пер.	Тун яо	Правитель				Чиновники			
		Инвективы		Панегирики		Инвективы		Панегирики	
		абс.	проц.	абс.	проц.	абс.	проц.	абс.	проц.
Чжоу	9	5	55,6	0	0	1	11,1	0	0
Хань	31	7	22,6	14	45,2	2	6,5	10	32,2
Лючао	91	20	22,0	15	16,5	15	16,5	15	16,5
Таи	39	11	28,2	7	17,9	7	17,9	6	15,4
Сун	41	15	36,6	9	22,0	15	36,6	9	22,0
Юань	9	2	22,2	0	0	2	22,2	0	0
Мин	84	32	38,1	33	39,3	32	38,1	33	39,3
Сумма:	304	92	30,2	78	25,7	74	24,3	73	24,0

Таблица 7.

Динамика критичности в яо

Пер.	Тун яо	Правитель				Чиновники			
		Инвективы		Панегирики		Инвективы		Панегирики	
		абс.	проц.	абс.	проц.	абс.	проц.	абс.	проц.
Чжоу	12	5	41,7	1	8,3	0	0	0	0
Хань	54	17	31,5	20	37,3	8	14,8	14	25,9
Лючао	187	48	25,7	21	11,2	27	14,4	19	10,2
Таи	63	15	23,8	9	14,3	8	12,7	6	9,5
Сун	60	24	40,0	9	15,0	21	35,0	9	15,0
Юань	22	4	18,2	0	0	3	13,6	0	0
Мин	117	40	34,2	39	33,3	39	33,3	38	32,5
Сумма:	524	158	30,2	99	18,9	108	20,6	86	16,4

Таблицы 5, 6 и 7 устроены одинаково. В первой колонке дается название условного периода, во второй — количество песен данного жанра в периоде, а далее даются значения для инвектив и панегириков сначала правителю, а потом чиновникам. Причем сначала дается абсолютное значение соответствующей величины, а затем процент таких текстов для периода.

Таблица 8.

Метрический репертуар «Ши цзина»

Тип размера	Раздел «Ши цзина»				Сумма
	ФЭН	СЯО Я	ДА Я	СУН	
2	0	1	0	0	1
4	*	*	*	*	*
5	2	0	1	03	
2.4	4	1	0	1	6
3.4	16	2	0	3	21
3.5	2	0	0	0	2
4.5	29	12	17	6	64
4.6	5	5	1	0	11
4.7	0	1	0	0	1
5.6	1	0	0	0	1
6.7	1	0	0	0	1
2.3.4	1	0	0	0	1
3.4.5	6	0	0	2	8
3.4.6	1	0	0	0	1
4.5.6	3	1	2	5	11
4.5.7	1	1	0	3	5
4.5.8	0	1	0	0	1
4.6.7	1	0	0	0	1
4.7.8	1	0	0	0	1
2.3.4.5	1	0	0	0	1
3.4.5.6	1	0	0	0	1
2.3.4.5.6	1	0	0	0	1
Сумма по разделам:	78	25	21	20	144
Общее число текстов по разделам:	160	74	31	40	305

В этой таблице приведены данные по метрическим размерам «Ши цзина». Типы размеров обозначены в первой колонке. В последующих колонках дются цифры по каждому размеру для каждого раздела «Ши цзина» — «Го фэн», «Сяо я», «Да я» и «Сун», соответственно, а в последней колонке — суммы этих значений. Внизу таблицы суммируются данные по нестандартным размерам для разделов, а также приведены значения количества песен для каждого раздела. Для наиболее распространенного четырехсложного размера данные заменены звездочками (чтобы не мешать восприятию значений для нестандартных размеров). Они легко могут быть восстановлены по нижним стро-

кам таблицы. В качестве источника использовался текст, подготовленный и размеченный Ван Ли (см. Ван Ли, 1986).

Таблица 9

Метрический спектр «Ши цина»

Раздел	Число строк	Число текстов	Строк на текст	Число строк длиной:							
				2	3	4	5	6	7	8	
Фэн	2634	160	16,5	44	119	2250	147	53	17	4	
Сяо я	2254	74	30,4	11	8	2156	54	14	10	1	
Да я	1553	31	50,0	0	0	1461	81	10	1	0	
Сун	724	40	18,1	2	18	645	48	7	3	1	
Сумма:	7165	305	23,5	57	145	6513	330	84	31	6	
Распределение строк, %				0,8	2,0	90,9	4,6	1,2	0,4	0,	

Таблица 10.

<i>Метрический репертуар первой группы «Чу цы»</i>			
6	5,6	5,6,7,8	
7	5,7	6,7,8,9	
	6,7		
	6,8		
	7,8		
	7,9		
Всего 10 размеров			

В этой и следующих таблицах, где представлен метрический репертуар, данные, в целях экономии места, расположены в колонках в соответствии с количеством мест в метрической формуле.

Таблица 11.

<i>Метрический репертуар второй группы «Чу цы»</i>			
4	3,4	3,4,5	3,5,6,8
5	3,5	4,5,6	4,5,6,7
7	4,5	4,5,7	4,6,7,8
4,6	4,6,7	4,6,8,9	
4,7	5,6,7	5,6,7,8	
4,8	5,6,8	6,7,8,9	
5,6	5,7,8		
5,7	6,7,8		
6,7	6,7,9		
7,8	6,7,10		
	7,8,9		
	7,8,10		
Всего 31 размер			

Таблица 12.

<i>Метрический репертуар «Чу цы»</i>			
4	3,4	3,4,5	3,5,6,8
5	3,5	4,5,6	4,5,6,7
6	4,5	4,5,7	4,6,7,9
7	4,6	4,6,7	4,6,8,9
	4,7	5,6,7	5,6,7,8
	4,8	5,6,8	6,7,8,9
	5,6	5,7,8	
	5,7	6,7,8	
	6,7	6,7,9	
	7,8	6,7,10	
	7,9	7,8,9	
		7,8,10	
Всего 33 размера			

Таблица 13.

Метрический спектр «Чу цы»

ПЕРВАЯ ГРУППА ТЕКСТОВ										
Название текста	Раздел текста	Число строк	Строк с количеством слогов :							
			3	4	5	6	7	8	9	10
Ли сао		343			8	159	175	24	6	1
Цзю гэ	1	15			3	12				
	2	14			1	13				
	3	38			8	28		1	1	
	4	40			10	26	4			
	5	28			8	18	2			
	6	26			7	6	13			
	7	24			6	12	6			
	8	22				16	6			
	9	27					26		1	
	10	18					18			
	11	5			3	2				
Сумма:		630			54	292	250	25	8	1
ВТОРАЯ ГРУППА ТЕКСТОВ										
Название текста	Раздел текста	Число строк	Строк с количеством слогов :							
			3	4	5	6	7	8	9	10
Тянь вэнь		368	282	54	10	2	1			
Цзю чжан 1		89	2	3	35	41	8			
2		58	3	12	5	16	17	4	1	
3		66		2	29	33	2			
4		86	17	6	31	29	3			
5		81	27	38	13	2	1			
6		64	2	6	29	23	4			
7		78			38	36	4			
8		46	38	8						
9		106			43	60	3			
Юань юй		174	1	5	11	72	77	8		
Бу цзюй		59	29	16	7	4	2	1		
Юй фу		37	3	13	5	8	7	1		
Цзю бянь 1		22	2	4	4	8	3	1		
2		18			1	4	10	3		
3		32				14	16	2		
4		20				8	7	4	1	
5		24				9	14	10	1	
6		31				12	13	4	1	
7		18				7	8	3		
8		36				17	17	2		
9		45				21	19	4	1	
Чжао хунь		274	13	191	55	5	10			
Да чжао		218	210	7	1					
Сумма:		2070	41	832	221	428	448	72	7	2

СУММА ПО ВСЕМ ТЕКСТАМ «ЧУ ЦЫ»										
Название текста	Раздел текста	Число строк	Строк с количеством слогов :							
			3	4	5	6	7	8	9	10
		36	2680	41	832	275	720	698	97	15
% от общего			1.5	31	10,3	27	26	3.6	0.7	0,1

Таблица устроена следующим образом: в первой колонке дается название текста (отдельно по первой части, второй части, и по всему «Чу цы»). Затем, если текст имеет внутреннее членение, даются номера разделов. В следующей колонке дается общее количество строк (для текста или раздела), а в следующих колонках даются количества строк соответствующей длины.

Таблица 14.

Статистика по строчной метрике «Чу цы»

Число текстов:	с длиной строки:
6	3
12	4
24	5
33	6
30	7
22	8
9	9
3	10

Таблица 15.

Метрический репертуар «Дао дэ цзина»

3	2.3	2.3.5	2.3.4.6	3.4.5.7.8	2.3.4.5.6.8
4	2.4	2.4.5	3.4.5.6	3.4.6.7.9	
5	3.4	2.5.6	3.4.5.7	3.4.6.7.9	
6	3.5	2.5.7	3.4.5.9		
7	4.5	3.4.5			
8	4.6	3.4.6			
	4.7	3.4.7			
	4.8	3.5.6			
	4.9	3.6.7			
	5.6	4.5.6			
	5.8	4.5.7			
	6.7	4.5.8			
	6.8	4.6.7			
	6.9	5.6.7			
	7.8	5.6.8			
		5.6.9			
		7.8.9			
Всего 51 размер.					

Таблица 16.

Метрический спектр «Дао дэ цина»

Часть	Число глав	Число строк	Число строк без рифмы	Число рифмованных строк длины						
				2	3	4	5	6	7	8
I	37	493	40	11	84	206	69	43	15	13
II	44	606	173	15	78	182	72	40	28	13
Сумма:	81	1099	213	26	162	388	141	83	53	26
%			28,5	2,4	14,7	35	12,8	7,5	4,8	2,4

Таблица устроена следующим образом: в первой колонке указана часть «Дао дэ цина», во второй количество глав в этой части, в третьей — число строк в этой части, в пятой — число нерифмованных строк, и далее идут количества строк с определенной длиной. Внизу указаны сумма и процент строк соответствующей длины.

Таблица 17.

Метрический спектр чжоуских и ханьских яо

Число текстов	Число строк	Среднее	Количество строк длиной:					
			2	3	4	5	6	7
МИНЬ ЯО								
17 %	88 0	5,2 25,0	0 13,6	22 25,0	12 1,1	22 36,7	1	31
ТУН ЯО								
17 %	83 2,9	4,9 27,7	5 50,0	23 2,4	41 2,4	2 12,0	2	10
ЯО в целом								
34 %	171 2,9	5,0 26,3	5 31,0	45 14,0	53 1,8	24 24,0	3	41

Таблица 18.

Сводный метрический спектр чжоуских и ханьских текстов

Название текста	Раздел	Количество строк длиной:							
		2	3	4	5	6	7	8	9
Ши цзин	Фэн	1,7	4,5	85,4	5,6	2,0	0,6	0,2	0
	Сяо я								
	Да я								
	Сун	0,3	2,9	87,3	7,7	1,1	0,5	0,2	0
В целом:		0,8	2,0	90,1	4,6	1,2	0,3	0,1	0
Чу цы	Ли сао								
	Цзю гз	8,9	47,9	41,0	4,1	1,5	0		0
В целом:		1,5	31,0	10,3	26,9	26,0	3,6	0,7	
Дао дэ цин		2,9	18,3	43,8	16,0	9,4	6,0	2,9	0,9
17 гимнов		16,7	81,8	0,0	0,0	1,5			
Тун яо		6,0	27,7	50,0	2,4	2,4	12,0		
Минь яо		25,0	13,6	25,0	1,1	35,0			
Яо		2,9	26,3	31,0	14,0	1,8	24,0		

Таблица устроена аналогично предыдущим. Данные по строкам представлены в процентном отношении. Однако в ней приведены не все, а наиболее значимые данные по относительному количеству строк различного вида. Из «Дао дэ цина» взяты данные только по рифмованной части.

Сводный метрический репертуар периодов Чжоу и Хань

Размер	Ши цзин	Чу цы	Дао дэ цзин	17 гимнов	тун яо	минь яо	яо	гэ
2	*		*					*
3			*	*	*	*	*	*
4	*	*	*	*	*	*	*	*
5	*	*	*		*	*	*	*
6		*	*					*
7		*	*			*	*	*
8		*						*
2.3			*		*		*	
2.4	*	*						
3.4	*	*	*	*	*		*	*
3.5	*	*	*					*
3.7			*	*	*	*	*	*
4.5	*	*	*					*
4.6	*		*		*		*	*
4.8	*	*	*					*
4.9			*					*
5.6	*	*	*					*
5.7		*						*
5.8			*					
6.7	*	*	*				*	*
6.8		*	*					
7.8		*	*					*
7.9		*						
2.3.4	*							
2.3.5			*					
2.4.5			*					
2.5.6			*					
2.5.7			*					
3.4.5	*	*	*		*		*	*
3.4.6	*		*					
3.4.7			*				*	
3.5.6			*					
3.6.7			*					
4.5.6	*	*	*					*
4.5.7	*	*	*					*
4.5.8	*		*					*
4.6.7	*		*					*

4.7.8	*						*	*	*
5.6.7							*	*	*
5.6.8							*	*	
5.6.9							*	*	
5.7.8							*		*
5.7.9	*								
6.7.9	*								
6.7.10	*								
7.8.9		*					*		
7.8.10	*								
2.3.4.5	*								
2.3.4.6							*		
3.4.5.6	*						*		
3.4.5.7							*		
3.4.5.9							*		
3.4.6.7							*		
3.5.6.8		*							
4.5.6.7	*	*					*		
4.5.7.8							*		
4.6.7.8							*		
4.6.7.9		*							
4.6.8.9		*							
5.6.7.8		*							
6.7.8.9		*							
2.3.4.5.6		*							*
3.4.5.7.8									*
3.4.6.7.9									*
3.5.6.7.9									*
2.3.4.5.6.8									*
всего 69 размеров									

Таблица устроена следующим образом: в первой колонке даются по порядку возрастания формулы размеров. Если соответствующий размер встречается в каком-либо памятнике, в соответствующей колонке ставится «*».

Таблица 20

Размеры яо в памятниках эпох Чжоу и Хань

Размер	Ши цзин	Чу цы	Дао дэ цзин	17 гимнов	гэ
3			*	*	*
4	*	*	*	*	*
5	*	*	*		*
7		*	*		*
2.3			*		
3.4	*	*	*	*	*
3.7			*	*	*
4.6	*		*		*
4.7	*	*	*		*
3.4.5	*		*		*
3.4.7			*		
5.6.7		*	*		*
Сумма: 12	6	6	12	4	10

Таблица устроена следующим образом: в первой колонке указаны размеры яо, а в следующих колонках знаком «*» отмечено, встречается ли такой размер в соответствующем памятнике.

Таблица 21

Эволюция метрики яо и гэ

Период Чжоу				
тун яо	минь яо	яо	гэ	
4	3	3	2	3.4.5
3.4	4	4	4	4.5.6
4.6	4.7	3.4	5	4.5.7
3.4.5	5.6.7	4.6	8	5.6.7
4.7	3.4			5.7.8
3.4.5	3.5			4.5.6.7
5.6.7	3.7			3.4.5.6.7.8
			4.5	
			4.6	
			4.7	
			4.9	
Форм: 4	5	7	19	
Ядро (10%-ное):				
		яо:	гэ:	
		3	4	
		4	5	
		7	7	
		3.4	НСТ	
		НСТ		

Продолжение таблицы 21

Период Ранней и Поздней Хань				
тун яо	минь яо	яо	гэ	
3	3	3	3	4.5.6
4	4	4	4	4.5.7
5	5	5	5	4.5.9
7	7	2.3	6	4.6.7
2.3	2.4	2.4	7	6.8.12
3.7	3.4	3.4	8	3.4.5.6
4.6	3.7	3.7	3.4	3.4.6.7
5.7	(4.5)	(4.5) 3.5		3.4.7.8
6.7	3.4.7	4.6	3.7	4.5.6.7
				4.5.6.7.8
				3.4.5.6.7.8
5.7	4.5			
6.7	4.6			
		3.4.5 4.7		
			4.8	
			5.6	
Форм: 9	9	13	25	
Ядро (10%-ное):				
		яо:	гэ:	
		3	4	
		4	5	
		7	7	
		3.4	НСТ	
		НСТ		
Период Саньго				
тун яо	минь яо	яо	гэ	
3	3	3		см. таблицу периода Наньбэй чао
5	5	5		
6	3.7	6		
7	7			
3.7	3.7			
Форм: 5	3	5		

Продолжение таблицы 21

Период Цзинь			
тун яо	минь яо	яо	гэ
3	3	3	см. таблицу периода Наньбэй чао
4	4	4	
5	5	5	
7	7	7	
3.4	3.4	3.4	
3.7	3.5	3.5	
3.8	3.7	3.7	
5.7	4.7	3.8	
6.7	3.5.7	4.7	
5.7			
6.7			
3.5.7			
Форм:	9	12	
Период Наньбэй чао (южных и северных династий, включая Суй)			
тун яо	минь яо	яо	гэ
3	3	3	3
4	4	4	4
5	5	5	5
6	6	6	6
7	7	7	7
2.3	3.5	3.4	8
3.4	3.7	3.5	3.4
3.5	4.7	3.7	3.5
3.7	5.7	4.7	3.7
5.6	5.6	4.7	
6.7	6.7	5.6	
Форм:	12	9	18
Ядро (10%-ное):			
		яо:	гэ:
		5	4
		7	5
		3.7	7
		НСТ	НСТ

Период Тан			
тун яо	минь яо	яо	гэ
3	3	3	3
4	4	4	4
5	5	5	5
7	7	7	6
2.3	3.5	2.3	7
3.5	3.7	3.5	3.5
5.7	5.7	3.7	3.7
6.7	5.7	4.5	
4.5.7	6.7	4.6	
4.5.7	5.7		
6.7			
			6.8
			7.8
			7.9
			8.11
Форм:	7	9	10
			27
Ядро (10%-ное):			
		яо:	гэ:
		4	4
		5	5
		7	7
		НСТ	
Период Сун			
тун яо	минь яо	яо	гэ
3	3	3	3
4	4	4	4
5	5	5	5
3.7	6	6	6
5.7	3.7	7	7
7.11	5.7	3.7	8
3.5.7	5.7	3.5	
7.11	3.7		
3.5.7	4.5		
4.7			
5.7			
7.8			
Форм:	7	7	9
			16
Ядро (10%-ное):			
		яо:	гэ:
		3	4
		4	5
		5	7
		7	НСТ
		3.7	

Продолжение таблицы 21

Период Юань			
тун яо	минь яо	яо	гэ
3	3	3	4
4	4	4	5
5	5	5	7
7	7	3.7	
3.5	3.5	4.7	
3.7	3.7		
5.7	5.7		
Форм:	7	3	7
Ядро (10%-ное):			
		яо:	гэ:
		3	4
		4	5
		5	7
		7	3.7
		НСТ	
Период Мин			
тун яо	минь яо	яо	гэ
3	2	2	3
4	3	3	4
5	4	4	5
6	5	5	7
7	7	6	8
3.4	8	7	3.5
3.5	3.4	8	3.7
5.7	3.5	3.4	4.6
3.5.7	3.7	3.5	5.6
3.4.6.7	4.7	3.7	5.7
5.7		4.7	6.7
		5.7	4.5.8
		3.5.7	4.7.9
		3.4.6.7	4.5.6.7
Форм:	10	11	14
Ядро (10%-ное):			
		яо:	гэ:
		3	3
		(4)	4
		5	7
		(7)	3.7
		НСТ	

Таблица состоит из нескольких разделов, каждый из которых соответствует одному из исторических периодов. Разделы следуют в хронологическом порядке. В каждом разделе даны метрические размеры (формы) для соответствующих жанров. В целях экономии места иногда формы идут параллельно друг другу. Затем дается статистика по количеству форм для жанров в периоде. Ниже идет ядро репертуара для яо и гэ. В круглые скобки заключены данные, которые включены в таблицы с определенными оговорками.

Таблица 22.

Сводный метрический репертуар яо и гэ

яо		гэ	
2	3.4.5	2	3.4.5
3	3.4.7	3	3.4.7
4	3.5.7	4	3.5.7
5	4.5.7	5	4.5.6
6	5.6.7	6	4.5.7
7	3.4.6.7	7	4.5.8
8		8	
2.3		3.4	
2.4		3.5	
3.4		3.7	
3.5		4.5	
3.7		4.6	
3.8		4.7	
4.5		4.8	
4.6		4.9	
4.7		5.6	
5.6		5.7	
5.7		6.7	
6.7		6.8	
7.11		7.8	
		7.9	
		8.11	
Форм: 26		50	
Ядро яо:		Ядро гэ:	
3		4	
4		5	
5		7	
7		НСТ	

Таблица устроена аналогично разделам предыдущей таблицы, но содержит данные только по яо и гэ (для всего рассматриваемого периода).

Таблица 23.

Эволюция ядра метрического репертуара

Период	яо	гэ
Чжоу	3	4
	4	4.5
	7	НСТ
	3.4	
	НСТ	
Хань	3	4
	4	5
	7	7
	3.4	НСТ
	НСТ	
Лючао	5	4
	7	5
	3.7	7
	НСТ	
Тан	4	4
	5	5
	3.7	7
	НСТ	
Сун	3	4
	4	5
	5	7
	7	НСТ
	3.7	
Юань	3	4
	4	5
	5	7
	3.7	
	НСТ	
Мин	3	3
	(4)	4
	5	7
	(7)	3.7
		НСТ

Таблица 24.

Сравнительная статистика по метрике тун яо и минь яо

период	количество текстов:	метрические размеры:								НСТ	НН
		3	4	5	7	3.4	3.5	3.7	5.7		
Чжоу	тун яо 10	0	4	0	1	2	0	0	0	3	0
	минь яо 7	2	1	0	1	0	0	0	0	2	1
Сумма:	17	2	5	0	2	2	0	0	0	5	1
Хань	тун яо 25	8	4	1	2	0	0	4	1	5	0
	минь яо 34	3	7	3	6	7	0	1	0	2	5
Сумма:	59	11	11	4	8	7	0	5	1	7	5
Лючао	тун яо 97	5	5	27	14	6	5	13	4	8	10
	минь яо 92	12	16	20	15	4	3	9	1	8	10
Сумма:	189	17	21	47	29	10	8	22	5	16	20
Тан	тун яо 24	4	5	5	3	0	1	0	2	1	3
	минь яо 39	1	9	11	5	1	1	3	1	2	5
Сумма:	63	5	14	16	8	1	2	3	3	3	8
Юань	тун яо 13	3	2	2	2	0	1	1	1	0	1
	минь яо 9	2	2	5	0	0	0	0	0	0	0
Сумма:	22	5	4	7	2	0	1	1	1	0	1
Мин	тун яо 33	6	3	9	2	1	1	2	2	5	2
	минь яо 80	14	8	22	9	2	3	3	4	4	11
Сумма:	113	20	11	31	11	3	4	5	6	9	13
Сун	тун яо 220	29	26	47	25	9	8	23	11	24	18
	минь яо 303	36	48	69	41	14	7	22	7	21	38
Сумма:	523	65	74	116	66	23	15	45	18	45	56

Таблица устроена следующим образом: для каждого периода, отдельно для тун яо и минь яо, указывается количество наиболее важных метрических форм, нестандартных форм (НСТ) и форм, которые являются фрагментами (НН). Затем данные суммируются для каждого периода, а в конце — для всей таблицы.

Таблица 25.

Таблица 25.

Статистика строк яо и гэ

пер.	кол. тек.	стр. тун	ср. яо	кол. тек.	стр. минь	ср. яо	кол. тек.	стр. яо	ср.	кол. тек.	стр. гэ	ср.
Чжоу	10	52	5,2	7	28	4,0	17	80	4,7	52	268	5,2
Хань	25	107	4,3	34	134	3,9	59	241	4,1	145	881	6,1
Лючао	97	285	2,9	92	274	3,0	189	559	2,95	155	781	5,0
Тан	24	134	5,6	39	138	3,5	63	272	4,3	116	633	5,5
Сун	18	56	3,1	42	116	2,9	60	172	2,9	54	202	3,8
Юань	13	39	3,0	9	26	2,8	22	65	2,95	7	26	3,7
Мин	33	103	3,3	80	224	2,8	113	327	2,9	69	318	4,6
Сум:	220	779	3,5	303	937	3,1	523	1716	3,3	598	3109	5,3

Таблица устроена следующим образом: для каждого периода и для каждой группы жанров даются последовательно: количество текстов жанра в периоде (кол. тек.), количество строк в этих текстах (строк), и затем средняя длина в строках на один текст. В самой нижней строке даются суммарные данные для всех периодов.

Таблица 26.

Статистика длин яо и гэ в знаках

пер.	кол. тек.	стр. тун	ср. яо	кол. тек.	стр. минь	ср. яо	кол. тек.	стр. яо	ср.	кол. тек.	стр. гэ	ср.
Чжоу	10	236	23,6	7	136	19,4	17	372	21,9	52	1221	23,5
Хань	25	438	17,5	34	616	18,1	59	1054	17,9	145	4596	31,7
Лючао	97	1389	14,3	92	1323	14,4	189	2712	14,3	155	4132	26,7
Тан	24	379	15,8	39	664	17,0	63	1043	16,6	116	3636	31,3
Сун	18	252	14,0	42	564	13,4	60	816	13,6	54	1088	20,1
Юань	13	184	14,4	9	112	12,4	22	296	13,5	7	133	19,0
Мин	33	475	14,4	80	1042	13,0	113	517	13,4	69	1492	21,6
Сум:	220	3353	15,2	303	4417	14,5	523	7770	14,9	598	16297	27,3

Таблица 27.

Емкость строк яо и гэ

Период	тун яо	минь яо	яо	гэ
Чжоу	4,1	4,9	4,7	4,6
Хань	4,1	4,6	4,4	5,2
Лючао	4,9	4,8	4,9	5,3
Тан	2,8	4,8	3,8	5,7
Сун	4,5	4,9	4,8	5,4
Юань	4,7	4,3	4,6	4,7
Мин	4,6	4,7	4,6	4,7
Среднее:			4,5	5,1

Таблица 28.

Распределение текстов тун яо и минь яо по строкам

Период	число текстов	количество строк в текстах:						
		1	2	3	4	5	6	>6 строк
Чжоу	тун яо: 10 минь яо: 7	0 1	2 2	1 1	4 1	0 0	0 0	3 2
Сумма:	17	1	4	2	5	0	0	5
Хань	тун яо: 25 минь яо: 34	0 5	6 7	3 5	11 6	0 4	2 2	3 5
Сумма:	59	5	13	8	17	12	4	8
Лючао	тун яо: 97 минь яо: 92	10 10	35 40	20 12	26 18	1 3	4 4	1 2
Сумма:	189	20	75	32	44	4	8	3
Тан	тун яо: 24 минь яо: 39	3 5	4 13	3 4	13 11	0 1	1 2	0 3
Сумма:	63	8	17	7	24	1	3	3
Сун	тун яо: 18 минь яо: 42	2 6	5 18	4 4	5 10	2 0	0 2	0 1
Сумма:	60	8	23	8	15	2	2	1
Юань	тун яо: 13 минь яо: 9	1 0	6 5	0 0	5 4	0 0	1 0	0 0
Сумма:	22	1	11	0	9	0	1	0
Мин	тун яо: 33 минь яо: 80	2 11	18 33	2 7	5 24	2 0	2 5	2 0
Сумма:	113	13	51	9	29	2	7	2
Сумма:	ТЯ: 220 МЯ: 303	18 38	76 118	33 33	69 74	5 8	10 15	9 13
Сумма:	523	56	194	66	143	13	25	22

Таблица состоит из разделов, в каждом из которых описан один династический период. В каждом таком разделе дается количество текстов с соответствующим количеством строк отдельно для тун яо, минь яо, и затем дается сумма для всех яо. В последнем разделе дается сумма текстов по всем периодам.

Таблица 29.

Распределение текстов *гэ* по строкам

Период	число текстов	количество строк в текстах:								
		1	2	3	4	5	6	7	8	>8
Чжоу	52	2	9	6	12	4	6	2	3	8
Хань	145	5	12	16	39	8	21	5	14	25
Лючао	155	5	28	12	53	10	14	3	9	21
Тан	116	3	13	8	57	5	6	5	4	15
Сун	54	4	15	3	19	1	3	1	5	3
Юань	7	0	3	0	2	0	2	0	0	0
Мин	69	0	10	6	31	5	7	0	4	6
Сумма:	598	19	90	51	213	33	59	16	39	78

Таблица 30.

Статистика по регулярным формам *яо*

Период	жанр	число текстов	регулярных текстов с длиной в слогах:											
			три		четыре		пять		семь		сумма		%	
			2	4	2	4	2	4	2	4	2	4		
Чжоу	тун яо	10	0	0	2	1	0	0	0	0				
	минь яо	7	1	1	0	0	0	0	1	0				
		17	1	1	2	1	0	0	1	0	4	2	35,3	
Хань	тун яо	25	1	5	1	3	0	1	2	0				
	минь яо	34	1	1	1	1	0	1	1	1				
		59	2	6	2	4	0	2	3	1	7	12	32,2	
Лючао	тун яо	97	0	3	2	1	1	8	9	1				
	инь яо	92	7	3	5	3	7	8	11	1				
		189	7	6	7	4	20	16	20	2	54	28	43,4	
Тан	тун яо	24	0	4	2	1	2	3	0	3				
	минь яо	39	1	0	3	1	3	7	3	0				
		63	1	4	5	2	5	10	3	3	14	19	52,4	
Сун	тун яо	18	1	2	1	2	2	0	1	0				
	минь яо	42	2	2	5	3	6	0	2	2				
		60	3	4	6	5	8	0	3	2	19	11	50,0	
Юань	тун яо	13	2	1	1	0	1	1	1	1				
	минь яо	9	1	1	1	1	3	2	0	0				
		22	3	2	2	1	4	3	1	1	10	7	77,3	
Мин	тун яо	33	5	1	2	1	7	1	0	2				
	минь яо	80	7	3	7	1	8	11	5	4				
		113	12	4	9	2	15	12	5	6	41	24	57,5	
Сумма:	тун	220	8	16	11	9	25	14	13	7				
	минь	303	20	11	22	10	27	29	23	8				
		523	28	27	33	19	52	43	36	15	149	104	48,2	

Таблица построена следующим образом: для каждого периода, отдельно для *тун яо* и *минь яо*, дается количество регулярных текстов с длиной в две и четыре строки для каждой метрической формы — 3, 4, 5 и 7.

Таблица 31.

Метрический репертуар *юэ фу*

4	3.4	3.4.7	3.4.5.7	3.4.5.6.8
5	3.5	3.5.7	3.4.5.8	3.4.5.6.7
7	3.7	3.6.7	3.4.6.7	3.4.5.6.9
4.5	4.5.6			
5.6	4.5.7			
5.7	4.6.7			
всего: 21 размер.				

Таблица 32.

Статистика по длинам *юэ фу*

Раздел	Число текстов	Длина в строках	Средняя длина
Ханьские сянь хэ	55	1115	20,3
Вэйские сянь хэ	70	1488	21,3
Ханьские цза цюй	13	335	25,8
Вэйские цза цюй	23	471	20,5
Сумма:	161	3409	21,2

Примечание. В таблице число ханьских цза цюй равно 13. В действительности, их 14. Длина одной из цза цюй, знаменитой «Цзао Чжун цин фу» (или «Кун цяо дун нань фэй» — «Павлины летят на юго-востоку») составляет 378 строк (больше, чем во всем разделе). Это искажает данные о среднем. Поэтому она исключена из таблицы, где подсчитывается среднее. Вместе с ней среднее для ханьских цза цюй равнялось бы 50,8.

Таблица 33.

Метрический репертуар цинских детских песен

3	3.4	3.4.5
7	3.5	3.4.6
	3.7	3.4.8
	3.8	3.5.6
	4.5	3.5.7
	4.6	3.5.9
	6.7	3.6.8
	6.8	3.7.8
	7.8	3.8.9
	7.9	4.5.6
	7.11	4.5.7
	8.9	4.5.8
		4.6.7
		4.8.9
		5.6.7
		5.7.8
		5.8.9
		6.7.8
		6.7.9
		6.8.9
		6.8.12
		7.8.9
		7.9.10
		8.9.10

Всего 39 размеров для выборки из 76 песен.

Таблица 34.

Распределение цинских детских песен по рангам размеров

Ранг	Число текстов	% от общего числа
1	4	2.4
2	26	15.3
3	46	27.1
4	53	31.2
5	20	11.8
6 и более	21	12.4

Примечание. Максимальный ранг — восьмой, с формулой 3.5.6.7.8.9.11.13.

Таблица 35.

Статистика по строфике цинских детских песен

Число строк	Число текстов	% от общего числа текстов
3	3	1,8
4	27	15,9
5	25	14,7
6	19	11,2
7	6	3,5
8	20	11,8
9	6	3,5
10	12	7,1
11	6	3,5
12	5	2,9
13	5	2,9
14	5	2,9
15	2	1,2
от 16 до 40	29	17,1

Таблица 36.

Метрический репертуар народных песен

3	2.9	2.3.7	2.5.8.12	3.4.8.9.10	2.3.4.8.10.11
4	3.5	2.5.7	3.4.5.7	3.5.6.7.9	3.4.5.7.10.11
5	3.7	3.4.7	3.5.6.7	3.7.9.11.12	3.7.8.9.10.11
6	4.5	3.5.7	3.5.7.8	4.5.6.7.8	4.5.6.7.8.9
7	4.10	3.5.9	3.5.7.9	4.5.6.11.12	5.6.7.8.9.11
8	5.6	3.6.7	3.5.8.9	4.5.7.8.9	
10	5.7	3.7.8	3.7.10.	6.7.8.9.10	3.5.7.8.9.10.11
11	5.9	3.7.9	4.5.6.7		
	6.7	3.7.10	4.6.9.10		
	6.8	4.5.10	5.6.7.8		
	7.8	4.7.8	5.6.7.10		
	7.9	5.6.7	5.6.8.10		
	7.10	5.6.8	5.6.8.12		
	7.11	5.7.8	5.7.8.9		
	8.9	6.7.8	6.7.8.9		
	8.12	6.7.9	7.8.9.10		
	10.11	6.8.12	7.8.9.14		
	11.12	6.10.11			
		7.8.9			
		7.8.10			
		7.8.11			
		7.9.10			
		7.9.11			
		7.10.11			
		8.9.12			

Всего 82 размера.

Таблица 37.

Статистика по строфике народных песен

Число строк	Число текстов	% от общего числа текстов
2	8	2.1
3	9	2.4
4	196	51.6
5	21	5.5
6	24	6.3
7	12	3.2
8	41	10.8
9	9	2.4
10	13	3.4
11	1	0.3
12	8	2.1
от 13 и выше	38	10.0

Таблица 38.

Образность в тун яо (абсолютные данные)

Период	Прямое указ.	Косв. указ.	Код 1	Код 2	Код 3	Отсутствие указания	Сумма
Чжоу	6	3	0	1	0	1	12
Хань	4	7	1	3	2	6	23
Лючао	25	11	14	31	9	6	96
Тан	1	4	5	5	1	8	24
Сун	4	1	1	2	1	10	19
Юань	2	0	3	4	0	4	13
Мин	4	2	5	3	1	18	33
Сумма:	46	28	29	49	14	53	220

Таблица устроена следующим образом. Для каждого периода дается абсолютное значение *тун яо*, содержащих прямое указание, косвенное указание (соответствующие колонки), кодировку имени первого типа (код 1), кодировку имени второго типа (код 2), кодировку имени третьего типа (код 3). В колонке «отсутствие указания» указано количество текстов, которые не связаны с указанием на лицо. В колонке «сумма» приводится сумма текстов для периода, внизу таблицы приведена сумма по каждому типу указания.

Таблица 39.

Образность в минь яо (абсолютные значения)

Период	Прямое указ.	Косв. указ.	Код 1	Код 2	Код 3	Отсутствие указания	Сумма
Чжоу	5	2	0	0	0	2	9
Хань	19	7	0	1	0	4	31
Лючао	34	7	22	5	6	17	91
Тан	14	4	3	4	5	9	39
Сун	11	2	6	1	3	18	41
Юань	0	0	0	0	0	9	9
Мин	31	11	11	0	2	29	84
Сумма:	114	33	42	11	16	88	302

Таблица устроена аналогично предыдущей и содержит аналогичные сведения для *минь яо*.

Таблица 40.

Образность в яо (в целом, абсолютные значения)

Период	Прямое указ.	Косв. указ.	Код 1	Код 2	Код 3	Отсутствие указания	Сумма
Чжоу	11	5	0	1	0	3	21
Хань	23	14	1	4	2	10	54
Лючао	59	18	36	36	15	23	187
Тан	15	8	8	9	6	17	63
Сун	15	3	7	3	4	28	60
Юань	2	0	3	4	0	13	22
Мин	35	13	16	3	3	47	117
Сумма:	160	61	71	60	30	141	524

В этой таблице сведены данные двух предыдущих таблиц для всех *яо*. Она устроена точно так же, как и две предыдущие таблицы.

Таблица 41.

Образность в тун яо (в процентах)

Период	Прямое указ.	Косв. указ.	Код 1	Код 2	Код 3	0	П+К	Метаф.
Чжоу	50,0	25,0	0,0	8,3	0,0	8,3	75,0	8,3
Хань	17,4	30,4	4,4	13,0	8,8	26,1	47,8	26,3
Лючао	26,0	11,5	14,6	32,2	9,4	6,3	37,5	56,2
Тан	4,2	16,6	20,8	20,8	4,2	33,3	20,8	41,6
Сун	21,1	5,3	5,3	10,5	5,3	52,6	26,4	21,1
Юань	15,4	0,0	23,1	30,8	0,0	30,8	15,4	53,9
Мин	12,1	6,1	15,1	9,1	3,3	54,5	18,2	27,5
Сумма:	20,9	12,7	13,2	22,3	6,4	24,1	33,6	41,8

Таблица содержит сведения по образности *тун яо* и устроена следующим образом. В колонках «прямое указание» и «косвенное указание» даются сведения о *тун яо* с соответствующим типом указания на лицо в процентах к количеству песен периода. В колонках «код 1», «код 2», «код 3» соответственно приведены данные о кодировке первого, второго и третьего типов. Далее, в колонке «П+К» суммируются данные по первым двум типам указания, а в колонке «Метаф.» суммируются данные по колонкам кодировок первого, второго и третьего типов, говорящие об уровне метафоричности.

Таблица 42.

Образность в минь яо (в процентах)

Период	Прямое указ.	Косв. указ.	Код 1	Код 2	Код 3	0	П+К	Метаф.
Чжоу	55,6	22,2	0,0	0,0	0,0	22,2	77,8	0,0
Хань	61,3	22,6	0,0	3,2	0,0	12,9	83,9	3,2
Лючао	37,4	7,7	24,2	5,5	6,6	18,7	45,1	36,3
Тан	35,9	10,3	7,7	14,3	12,8	23,1	46,2	30,8
Сун	26,8	4,9	14,6	2,4	7,3	43,9	31,7	24,3
Юань	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	100,0	0,0	0,0
Мин	36,9	13,1	13,1	0,0	2,4	34,5	50,0	15,5
Сумма:	37,5	10,9	13,8	3,6	5,3	28,9	48,4	21,4

Таблица устроена точно так же, как предыдущая, и содержит сведения о *минь яо*.

Таблица 43.

Образность в яо (в целом, в процентах)

Период	Прямое указ.	Косв. указ.	Код 1	Код 2	Код 3	0	П+К	Метаф.
Чжоу	50,0	22,7	0,0	4,5	0,0	13,6	77,7	4,5
Хань	42,6	25,9	1,9	7,4	3,7	18,5	68,5	13,0
Лючао	31,6	9,6	19,2	19,2	8,0	12,3	41,2	42,4
Тан	23,9	12,7	14,3	14,3	9,5	27,0	36,5	36,5
Сун	25,0	5,0	5,0	5,0	6,7	46,7	30,0	23,4
Юань	9,1	0,0	18,2	18,2	0,0	9,0	9,1	31,8
Мин	30,0	11,1	2,6	2,6	2,6	40,8	41,1	18,9
Сумма:	30,5	11,6	11,5	11,5	5,8	26,9	42,2	30,7

В таблице сведены данные предыдущих двух таблиц и она отражает сведения об образности для всех *яо* (в процентах). Ее структура аналогична структуре предыдущих таблиц.

Таблица 44.

Сравнительные данные по поджанрам яо

Период	Отсутствие			Прямое + Косвенное			Метафора		
	ТЯ	МЯ	ЯО	ТЯ	МЯ	ЯО	ТЯ	МЯ	ЯО
Чжоу	8,3	22,2	13,6	75,0	77,8	77,7	8,3	0,0	4,5
Хань	26,1	12,9	18,5	47,8	83,9	68,5	26,2	3,2	13,0
Лючао	6,3	18,7	12,3	37,5	45,1	41,2	56,2	36,3	42,4
Тан	33,3	23,1	27,0	20,8	46,2	36,6	41,8	30,3	36,5
Сун	52,6	43,9	46,7	26,4	31,7	30,0	21,1	24,3	23,4
Юань	30,8	100,0	59,0	15,4	0,0	9,1	53,9	0,0	31,8
Мин	54,5	34,5	40,2	18,2	50,0	41,1	27,5	15,5	18,9
Сумма	24,1	28,9	26,9	33,6	48,4	42,2	41,8	21,4	30

В таблице приведенные в предыдущих таблицах сведения о характере образности (отсутствие указания на лицо. Прямое или косвенное указание на лицо, использование метафоры) перераспределены для удобства использования по жанрам *тун яо* (ТЯ), *минь яо* (МЯ) и *яо* (ЯО).

БИБЛИОГРАФИЯ

ИСТОЧНИКИ

- Вэнь сюань, 1959 — Вэнь сюань (Литературный сборник) / Сост. Сяо Тун. Пекин, 1959. — Т.1-2.
- Гао Дяньши, 1990 — Гао Дяньши. Чжунго лидай тунъяо цзиньжу (Собрание комментированных китайских «детских песенок»). Шаньдун, 1990.
- Ду Вэньлань, 1958 — Ду Вэньлань. Гу яо янь (Древние речи и песни). Шанхай, 1958.
- Лэй Цюньмин, 1988 — Лэй Цюньмин, Ван Лунди. Чжунго гудай тунъяо шаньси (Древние китайские «детские песенки» с анализом и комментариями). Чанша, 1988.
- Хань Вэй юэ фу, 1958- Хань Вэй юэ фу фэн цзянь (Собрание песен жанра фэн из песен юэ фу ханьского и вэйского периодов) Сост. и комм. Хуан Цзи, Пекин, 1958.
- Чжунго гэю цзыляо, 1959 — Чжунго миньцзянь гэю цзыляо (Материалы по китайской народной песне). Пекин, 1959. — Ч.1. — Вып.2.
- Юэ фу ши цзи, 1955 — Юэ фу ши цзи (Собрание поэзии юэ фу) / Сост. Го Маоцян. Пекин, 1955. — Т.1-4.
- Ян Шэнь, 1958 — Ян Шэнь. Фэн я мянь пинь Гу цзинь фэн яо Гу цзинь янь (Собрание песен фэн и я Древние и современные песни жанра фэн; Древние и современные речи янь) Пекин, 1958.

ЛИТЕРАТУРА НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

- Аверинцев С.С., 1989 — Аверинцев С.С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Взаимосвязь и взаимовлияние развития жанров в античной литературе. М., 1989.
- Аникин В.П., 1965 — Аникин В.П. Коллективность как сущность творческого процесса в фольклоре. Русский фольклор. М. — Л., 1965. — Т.10.
- Ахутин А.В., 1988 — Ахутин А.В. Понятие «природа» в античности и в Новое время. М., 1988.
- Алимов И.А., 1992а — Алимов И. «Шихуа отшельника Лю-и» Оуян Сю. Петербургское востоковедение, 1992, вып.1, с.64-103.
- Алимов И.А., 1992б — Алимов И. О сборнике Лю Фу «Высокие суждения у дворцовых ворот» // Петербургское востоковедение, 1992, вып.2.
- Алимов И.А., 1993 — Алимов И.А. Материалы к истории сунских *бицзи*: Чжу Юй «Пяньчжоу кэтань» (комментированный перевод фрагментов)
- Байбури А.К., 1993, — Байбури Альберт К. Ритуал в традиционной культуре: структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб., 1993.

- Бердяев Н., 1990 — Бердяев Н. Русская идея: основные проблемы русской мысли XIX в. и начала XX в. // Вопросы философии. М., 1990. — № 1-2.
- Блок А.А., 1989 — Блок А.А. Изборник. М., 1989.
- Брагинский В.И., 1992- Брагинский В.И. Проблемы типологии средневековых литератур Востока: очерки культурологического изучения литературы. М., 1991.
- Бубер М., 1989 — Бубер М. Избранные произведения. Иерусалим, 1989.
- Бурлацкий Ф., 1988 — Бурлацкий Ф. Брежнев и крушение оттепели: Размышления о природе политического лидерства. Огонек, 1988, № 37.
- Васильев К.В., 1976 — Васильев К.В. Место «народа» (минь) в системе древнекитайских представлений о мире. Седьмая научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы и доклады. М., 1976, ч.1.
- Васильев Л.С., 1989 — Васильев Л.С. Проблемы генезиса китайской мысли. М., 1989.
- Вахтин Б.Б., 1958 — Вахтин Б.Б. Возникновение Юэфу // Советское китаеведение. М., 1958. — № 3. — С.125-129.
- Власова З.Г., 1960 — Власова З.Г. О приемах композиции в частушке. Русский фольклор. М. — Л., 1960. — Т.5. — С.231-246.
- Гаспаров М.Л., 1987а — Гаспаров М.Л. Стихосложение // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. — С.423-424.
- Гаспаров М.Л., 1987б — Гаспаров М.Л. Афоризм. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. — С.43.
- Гаспаров М.Л., 1989 — Гаспаров М.Л. Очерки истории европейского стиха. М., 1989.
- Герцен А.И., 1974 — Герцен А.И. О социализме (Избранное). М., 1974.
- Го юй, 1987 — Го юй (Речи царств) М., 1987.
- Григорьева Т.П., 1979- Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. М., 1979.
- Гусев В.Е., 1959 — Гусев В.Е. (Выступление). Русский фольклор. М.-Л., 1959. — Т.4.
- Доронин Б.Г., 1988 — Доронин Б.Г. Китай XVII-XVIII вв.: проблемы историографии и источниковедения. Л., 1988.
- Друмева Б., 1964 — Друмева Б. Древняя китайская народная песня («Ши цзинь»): Автореф. дис... канд. филолог. наук. М., 1964.
- Дюркгейм Э., 1990 — Дюркгейм Э. О разделении общественного труда. Метод социологии. пер. А.Б.Гофмана. М., 1990.
- Емельянов Л.И., 1961- Емельянов Л.И. Понятие «фольклор» в советской фольклористике. Русский фольклор. М.-Л., 1961. — Т.6.
- Зарубежные исследования по семиотике, 1985 — Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985.
- Зинин С.В., 1986а — Зинин С.В. Парарелигиозные истоки детских песенок (тунъяо) // Теоретические проблемы литератур Дальнего Востока (Алексеевские чтения): тезисы 12 научной конференции. М., 1986.

- Зинин С.В., 1986б — Зинин С.В. Пять элементов и концепция инь-ян. Количественные методы в изучении истории стран Востока. М., 1986.
- Зинин С.В., 1987 — Зинин С.В. Китайская астрономия: наука и политика. Со-временные историко-научные исследования: наука в традиционном Китае. М., 1987.
- Зинин С.В., 1988а — Зинин С.В. К проблеме генетического характера жанро-вых определений песен яо в китайской традиции. Тезисы конференции аспирантов и молодых научных сотрудников. М., 1988.
- Зинин С.В., 1988б — Зинин С.В. Генезис концепций фольклора: Китай и За-пад // Взаимодействие культур Востока и Запада: тезисы докладов все-союзной научной конференции. Вильнюс, 1988.
- Зинин С.В., 1988в — Зинин С.В. Традиционные представления о жанровой специфике песен яо // Тезисы конференции аспирантов и молодых на-учных сотрудников. М., 1988.
- Зинин С.В., 1988г — Зинин С.В. Количественный анализ корпуса яо. Теорети-ческие проблемы литератур Дальнего Востока (Алексеевские чтения): тезисы 13 научной конференции. М., 1988.
- Зинин С.В., 1988д — Зинин С.В. О структуре коррелятивного мышления в Китае. XIX Научная конференция «Общество и государство в Китае». М., 1988. — Ч.1.
- Зинин С.В., 1989а — Зинин С.В. Исследования по религиозной культуре в Китае: коррелятивное мышление и культура знамений. Проблемы куль-туры в современном западном культуроведении. М., 1989.
- Зинин С.В., 1989б — Зинин С.В. Поэтические знамения в системе династий-ных трактатов «У син чжи» // XX Научная конференция «Общество и государство в Китае». М., 1989. — Ч.1.
- Зинин С.В., 1989в — Зинин С.В. Формальные особенности жанров яо и гэ // V Всесоюзная школа молодых востоковедов (Тезисы). М., 1989. — Т.1.
- Зинин С.В., 1989г — Зинин С.В. Проблемы генезиса метрики яо // V Всесоюз-ная школа молодых востоковедов (Тезисы). М., 1989. — Т.1.
- Зинин С.В., 1990а — Зинин С.В. Культурные истоки жанра яо // Литература и культура народов Востока. М., 1990. — 57.
- Зинин С.В., 1990б — Зинин С.В. Некоторые особенности поэтики древнеки-тайских песен яо. // XXI Научная конференция «Общество и государ-ство в Китае». М., 1990. — Ч.1.
- Зинин С.В., 1990в — Зинин С.В. Религиозная культура Китая: новая перспек-тива западной синологии. Народы Азии и Африки. — 1990. — № 6.
- Зинин С.В., 1991а — Зинин С.В. Фальсификация песен яо в исторических ис-точниках // XXII Научная конференция «Общество и государство в Ки-тае». М., 1991. — Ч.1.
- Зинин С.В., 1991б — Зинин С.В. К проблеме китайского стиха. XXIII Научная конференция «Общество и государство в Китае». М., 1991. — Ч.1.
- Истоки, 1990 — Истоки (Альманах). — М.: Молодая гвардия, 1990. — Вып.1.

- История литературы, 1983 — История всемирной литературы (в девяти то-мах). М., 1983. — Т.1.
- Карапетьянц А.М., 1974. Карапетьянц А.М. Древнейшая китайская культура по свидетельству «Великих правил» // V Научная конференция «Об-щество и государство в Китае». — М., 1974. — Ч.1.
- Карапетьянц А.М., 1981. Карапетьянц А.М. Формирование системы канонів в Китае: Этническая история народов Восточной и Юго-Восточной Азии в древности и средние века. М., 1981.
- Клагге И., 1971 — Клагге И. О композиции частушки // Русский фольклор. М.-Л., 1971. — Вып.12.
- Кобзев А.И., 1983 — Кобзев А.И. Учение Ван Янмина и классическая китайс-кая философия. М., 1983.
- Кобзев А.И., 1993 — Кобзев А.И. Учение о символах и числах в китайской классической философии. М., 1993.
- Колпакова В.В., 1989 — Колпакова В.В. Управление как процесс совершен-ствования // XX Научная конференция «Общество и государство в Ки-тае». М., 1989. — Ч.1.
- Колпакова Н.П., 1960 — Колпакова Н.П. Опыт классификации традиционной крестьянской бытовой песни // Русский фольклор: материалы и иссле-дования. М.-Л., 1960, вып.5.
- Конрад Н.И., 1983 — Конрад Н.И. Древнекитайская литература // История всемирной литературы в девяти томах. М., 1983, т.1.
- Кравцова М.Е., 1992 — Кравцова М.Е. (пер. и комм.) Жизнеописание Шэнь Юэ // Петербургское востоковедение, СПб., 1992, N 1.
- Краткая история Вьета, 1980 — Краткая история Вьета (Вьет шы дыок). М., 1980.
- Кроль Ю.Л., 1981 — Кроль Ю.Л. О любви Сыма Цяня к необычному. Тринад-цатая научная конференция «Общество и государство в Китае»: тези-сы и доклады. М., 1981, ч.1.
- Кроль Ю.Л., 1993 — Кроль Ю.Л. Была ли ранняя китайская империя деспо-тией? // Петербургское востоковедение, СПб: Центр ПВ, 1993, вып.4.
- Крюков М.В., 1983 — Крюков М.В. и др. Древние китайцы в эпоху Централи-зованных империй. М., 1983.
- Крюков М.В., 1987 — Крюков М.В., Малявин В.В., Софронов М.И. Этничес-кая история китайцев на рубеже средневековья и Нового времени. М., 1987.
- Лазутин С.Г., 1989 — Лазутин С.Г. Поэтика русского фольклора. М., 1989.
- Лазутин С.Г., 1990 — Лазутин С.Г. Поэтика русской частушки. М.: 1990.
- Лапина З.Г., 1988 — Лапина З.Г. «Пять дел» (у ши) в политической культуре традиционного Китая. // XIX Научная конференция «Общество и го-сударство в Китае». — М., 1988. — Ч.1.
- Лапина З.Г., 1985 — Лапина З.Г. Учение об управлении государством в сред-невековом Китае. М., 1985.

- Лебедева Е. И., 1993 — Лебедева Е. И. Как узнать, что думает город: Париж сквозь народный бунт середины XVII в. // Мировое древо, М.: 1993, вып. 2
- Лейкин С. Ф., 1990 — Лейкин С. Ф. Идеал «Тай пин цзиня» («Канонической книге великого предела»): гармония космического и социального. Литература и культура народов Востока. М., 1990.
- Лисевич И. С., 1969а — Лисевич И. С. Устное народное творчество и литературная проза в древнем Китае. Литература древнего Китая. М., 1969.
- Лисевич И. С., 1969б — Лисевич И. С. Древняя китайская поэзия и народная песня (юэфу конца III в. до н.э. — начала III в. н.э.). — М., 1969.
- Лисевич И. С., 1974 — Лисевич И. С. Китайская поэтика // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.
- Лисевич И. С., 1979 — Лисевич И. С. Литературная мысль Китая. М., 1979.
- Литературные манифесты, 1980 — Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.
- Лихачев Д. С., 1974 — Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X-XVII вв. Л., 1974.
- Лозанова А. Н., 1956 — Лозанова А. Н. Вопросы периодизации русского народного поэтического творчества (от XVII в. до кануна Великого Октября). Русский фольклор, вып. 1, 1956, М.-Л., с. 39-48.
- Лотман Ю. М., 1972 — Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972.
- Лотман Ю. М., 1970 — Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970.
- Лотман Ю. М., 1992 — Лотман Ю. М. Культура и взрыв. — М., 1992.
- Лю Фу, 1992 — Лю Фу. Высокие суждения у дворцовых ворот. Петербургское востоковедение, 1992, вып. 2
- Малявин В. В., 1986 — Малявин В. В. Источниковедение средневекового Китая. — М., 1986.
- Малявин В. В., 1983 — Малявин В. В. Гибель древней империи. М., 1983.
- Малявин В. В., 1985 — Малявин В. В. // Восток-Запад, М., 1985.
- Малявин В. В., 1989 — Малявин В. В. Китайцы. Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Годовой цикл. М., 1989
- Малявин В. В., 1993 — Малявин В. В. Афоризмы старого Китая. М., 1993.
- Ман П., 1993 — Ман, Поль де. Гипограмма и инскрипция: поэтика чтения Майкла Риффатера. Новое литературное обозрение, М., 1993, № 2
- Маньесю, 1987 — Маньесю. М., 1987.
- Мардов И. Б., 1993 — Мардов Игорь Б. Общая душа (о народной душе, ее духовных структурах и общедушевых проблемах современности). М., 1993.
- Мартынов А. С., 1992 — Мартынов А. С. Проблема личности в императорском Китае. Личность в традиционном Китае. М., 1992
- Мелетинский Е. М., 1960 — Мелетинский Е. М. О генезисе и путях дифференциации эпических жанров // Русский фольклор. М.-Л., 1960. вып. 5.

- Морозов А. Л., 1976 — Морозов А. Л. К вопросу об исторической роли и значении скоморохов. Русский фольклор. Л., 1976. — Вып. 16.
- Никитина Н. И., 1969 — Никитина Н. И., Троцевич А. Ф. Очерки истории корейской литературы до XIV в. М., 1969.
- Никулин Н. И., 1977 — Никулин Н. И. Вьетнамская литература X-XIX вв. М., 1977.
- Ницше Ф., 1990 — Ницше Ф. Сочинения в двух томах. М., 1990.
- Ортега-и-Гассет Х., 1991 — Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия. М., 1991.
- Пасхальная Агада, 1990 — Пасхальная Агада. М., 1990.
- Пермяков Г. Л., 1970 — Пермяков Г. Л. От поговорки до сказки. М., 1970.
- Пермяков Г. Л., 1988 — Пермяков Г. Л. Основы структурной паремиологии. М., 1988.
- Поливанов Е. Д., 1924 — Поливанов Е. Д. О метрическом характере китайского стихосложения // Доклады Российской академии наук, 1924, серия В, Октябрь-декабрь.
- Поппер К., 1992 — Поппер К. Открытое общество и его враги. М., 1992, тт. 1-2.
- Путилов Б. Н., 1956 — Путилов Б. Н. О некоторых проблемах изучения исторической песни // Русский фольклор. М.-Л., 1956. — Вып. 1
- Рассказы бабушки, 1989 — Рассказы бабушки: Из воспоминаний пяти поколений, собранные и записанные ее внуком Д. Благовым. М., 1989.
- Рейтблат А. И., 1993 — Рейтблат А. И. Булгарин и III Отделение в 1826-1831 гг. // Новое литературное обозрение, М., 1993, № 2
- Рифтин Б. Л., 1961 — Рифтин Б. Л. Сказание о Великой Стене и проблема жанра в китайском фольклоре. М., 1961.
- Розанов В. В., 1990 — Розанов В. В. Религия и культура. М., 1990, т. 1.
- Рубин В. А., 1993а — Рубин В. А. Народное собрание в древнем Китае в VII-V вв. до н.э. // Рубин В. А. Личность и власть в древнем Китае: Избранные труды. М., 1993.
- Рубин В. А., 1993б — Рубин В. А. О народном собрании в древних государствах Восточной Азии // Рубин В. А. Личность и власть в древнем Китае: Избранные труды. М., 1993.
- Рубин В. А., 1993в — Рубин В. А. Цзы-чань и город-государство древнего Китая // Рубин В. А. Личность и власть в древнем Китае: Избранные труды. М., 1993.
- Русский фольклор, 1959 — Русский фольклор. М.-Л., 1959. — Вып. 4.
- Русский фольклор, 1974 — Русский фольклор. М.-Л., 1974, вып. 19.
- Сад Д., 1992 — Сад, Д. А. Ф. де. Жюльетта: Новая Жюстина, или несчастная судьба добродетели, сопровождаемая историей Жюльетты, ее сестры, или успехи порока. Пер. В. и А. Новиковых. М., тт. 1-2, 1992.
- Серова С. А., 1992 — Серова С. А. Творческая личность в театре XVI-XVII вв. Личность в традиционном Китае. М., 1992
- Словарь латинских слов, 1988 — Словарь латинских крылатых слов. М., 1988.

- Стейнберг М., 1989 — Стейнберг Милтон. Основы иудаизма. Иерусалим, 1989.
- Сыма Цянь, 1986 — Сыма Цянь. Исторические записки (Ши цзи). М., 1986. — Т. 4.
- Сыма Цянь, 1987 — Сыма Цянь. Исторические записки (Ши цзи). М., 1987. — Т. 5.
- Тимофеев Л., 1974 — Тимофеев Л. Стихосложение. Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.
- Тит Ливий, 1992 — Тит Ливий. История Рима от основания города. — М., 1992.
- Ткаченко Г.А., 1990 — Ткаченко Г.А. Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в «Люйши чуньцзо». М., 1990.
- Федоренко Н.Т., 1958 — Федоренко Н.Т. «И цзин» и его место в китайской литературе. М., 1958.
- Федоренко Н.Т., 1969 — Федоренко Н.Т. «Шицзин» // Литература древнего Китая. М., 1969.
- Федоренко Н.Т., 1990 — Федоренко Н.Т., Сокольская Л.И. Афористика. М., 1990.
- Фрейд З., 1991 — Фрейд З. «Я» и «Оно»: труды разных лет. Тбилиси, 1991, в 2 тт.
- Хейзинга Й., 1991 — Хейзинга Й. HOMO LUDENS: Опыт исследования игрового элемента в культуре. Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991.
- Цзацзуань, 1975 — Цзацзуань: изречение китайских писателей IX-XIX в. М., 1975.
- Цивьян Т.В., 1990 — Цивьян Т.В. Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990.
- Шицзин, 1987 — Шицзин: Книга песен и гимнов. М., 1987.
- Шмитт К., 1992 — Шмитт Карл. Понятие политического // Вопросы социологии, М., 1992 т. 1., № 1
- Шпет Г.Г., 1989 — Шпет Г.Г. Введение в этническую психологию. Шпет Г.Г. Сочинения. М., 1989.
- Ямато-моногатари, 1982- Ямато-моногатари. М., 1982.
- Янссон Т., 1991 — Янссон Т. Шляпа волшебника. Янссон Т. Муми-троль. Шляпа волшебника. Волшебная зима: Повести-сказки. Новосибирск, 1991.
- Ясперс К., 1990 — Ясперс К. Духовная ситуация времени. М., 1990.
- Ясперс К., 1991 — Ясперс К. Истоки истории и ее цель. М., 1991. — Вып. 1.

ЛИТЕРАТУРА НА ЯПОНСКОМ ЯЗЫКЕ

- Кодай каесю, 1968 — Кодай каесю (Собрание песен древности). Серия «Нихон котэн бунгаку тайкэй» (Основные произведения японской классической литературы). Токио, 1968

ЛИТЕРАТУРА НА КИТАЙСКОМ ЯЗЫКЕ

- Бань Гу, 1975 — Бань Гу. Хань шу (Книга /об эпохе династии/ Хань). Пекин, 1975.
- Ван Ли, 1958 — Ван Ли. Ханьюй ши люй сюэ (Исследования по китайской поэтике). Шанхай, 1958.
- Ван Ли, 1986 — Ван Ли. Ван Ли вэньцзи (Собрание сочинений Ван Ли). Цзинань, 1986. — Т. 6.
- Ван Чун, 1956 — Ван Чун. Лунь хэн (Взвешивание суждений) // Чжу цзы цзи чэн. Пекин, 1956. — Т. 7.
- Вэй шу, 1974 — Вэй шу (Книга /об эпохе династии/ Вэй). Сост. Вэй Шоу и др. Бэйцзин, 1974.
- Вэньсюэ шукой, б.г. — Вэньсюэ шукой цыдянь (Словарь литературных терминов). Гонконг: б.г.
- Го Можо, 1982 — Го Можо. Чжунго гудай шэхуэй яньцзю (Исследования по древнему китайскому обществу). Го Можо. Цюаньцзи. Лишибянь (Полное собрание сочинений. Раздел истории). М., 1982, т. 1.
- Гу Цзеган, 1926 — Гу Цзеган. Угэ цзяцзи (Первый выпуск усских песен). Пекин, 1926.
- Гуань-цзы, 1956 — Гуань-цзы (Трактат /учителя/ Гуань-цзы) // Чжу цзы цзи чэн. Пекин, 1956. — Т. 5.
- Дао дэ цзин, 1956 — Дао дэ цзин (Канон дао и дэ) // Чжу цзы цзи чэн. Пекин, 1956. — Т. 3.
- Дун Чжуншу, б.г. — Дун Чжуншу. Чунь цю фан лу (Роса на скрижалях «Чунь цю»). Б.г., б.м.
- Лао-цзы, 1956 — Лаоцзы цзяоши (Сравнительный комм. к Лао-цзы). Шанхай, 1956.
- Ли цзи, 1936 — Ли цзи (Записки о благопристойности) // Тун бань Сы шу У цзин. Шанхай, 1936. — Т. 2.
- Лунь юй, 1940 — Лунь юй инь дэ (Индекс к тексту «Суждений и бесед»). — Пекин, 1940.
- Лю Се, 1983 — Лю Се. Вэнь синь дао лун и чжу (Литература и ваяние дракона, с переводом и комментарием). Наньин, 1983.
- Люй-ши, 1956 — Люй ши чунь цю (Весны и осени господина Люя) // Чжу цзы цзи чэн. Пекин, 1956. — Т. 6.
- Ма Сюэлян, 1988 — Ма Сюэлян. Миньцзянь вэньсюэ яньцзю ды кэсюэ тай ду (Обсуждение исследования простонародной литературы) // Миньцзянь вэньсюэ луньтан. Пекин, 1988. — № 2. — С. 78-84
- Миньцзянь мюй, 1990 — Миньцзянь мюй цюаньцзи (Полное собрание народных загадок) /сост. Чжу Юйцзунь. Шанхай, 1990.
- Мэн-цзы, 1956 — Мэн-цзы (Трактат /учителя Мэн/) // Чжу цзы цзи чэн. Пекин, 1956. — Т. 1.
- Сун-шу, 1974 — Сун шу (Книга /об эпохе династии/ Сун) // сост. Шэнь Юэ. Пекин, 1974.

- Сюнь-цзы, 1956 — Сюнь-цзы (Трактат/учителя Сюня) // Чжу цзы цзи чэн. — Пекин, 1956. — Т.1.
- Сяо-цзин, 1950 — Сяо-цзин инь дэ (Индекс к «Канону сыновней почтительности»). Пекин, 1950. вып.23.
- Сяо Цян, 1973 — Сяо Цюи. Далу фаньгун гэю яньюй (Антикоммунистические поговорки и песни с материка) // Чжунго далу яньцзю. Тайбэй, 1973. — № 56. — С.56-57.
- Сяо Тун, 1935 — Сяо Тун. Вэньсюань (Литературный сборник). Шанхай, 1935.
- Тань Дасян, 1959 — Тань Дасян. Миньцзянь вэньсюэ саньлунь (Заметки о простонародной литературе). Гуанчжоу: Гуаньдун, 1959.
- Тань Дасян, 1982 — Тань Дасян. Гуаньюй тунъяо (О детских песенках) // Миньцзянь вэньсюэ луньвэнь цзи. Ханчжоу, 1982.
- Тянь Ин, 1957 — Тянь Ин. Чжунго гудай гэю саньлунь (Заметки о древних китайских песнях). Шанхай, 1957.
- Хань шу, 1975 — Хань шу (Книга /об эпохе династии/ Хань) // сост. Бань Гу и др. Бэйцзин, 1975.
- Хоу Хань шу, 1975 — Хоу Хань шу (Книга /об эпохе династии/ поздней Хань). сост. Фань Ё и др. Пекин, 1975.
- Хуай нань-цзы, 1956 — Хуай нань-цзы (Трактат/учителя Хуай-наня) // Чжу цзы цзи чэн. Пекин, 1956. — Т.6.
- Цзинь шу, 1974 — Цзинь шу (Книга /об эпохе династии/ Цзинь) // сост. Фан Сюаньлин и др. Пекин, 1974.
- Цзянмин вэньсюэ, 1988- Цзянмин вэньсюэ цыдянь (Краткий словарь литературных терминов) // Сост. Чжоу Хунсин. Пекин, 1988.
- Цзянмин вэньсюэ, 1985- Цзянмин вэньсюэ чжиши цыдянь (Краткий словарь терминов по литературоведению). Ганьсу, 1985.
- Цы юань, 1982 — Цы юань (Источник слов). Пекин, 1982. — Т.1-4.
- Цю Цзинхэн, 1988 — Цю Цзинхэн. Чжунго дэнми цзяньшан (Полное собрание загадок жанра дэнми). Пекин, 1988.
- Чжао Шули, 1979 — Чжао Шули. Ли Юйдай баньхуа (Песенки Ли Юйдая). Пекин, 1979.
- Чжоу Цзожэнь, 1923 — Чжоу Цзожэнь. Эргэ чжи яньцзю (Исследование детских песенок) // Гэю чжоукань. Пекин, 1923. — N 7.
- Чжу Си, 1958 — Чжу Си. Ши цзи чжуань («Собрание «Песен» с комментариями»). Пекин, 1958.
- Чжуан-цзы, 1956 — Чжуан-цзы цзи цзе (Трактат/учителя Чжуана с собранием разъяснений) // Чжу цзы цзи чэн. Пекин, 1956. — Т.3.
- Чжунго вэньсюэ, 1957 — Чжунго вэньсюэ ши: Сян Цинь, лян Хань буфэнь (История китайской литературы: раздел доциньского и ханьского периодов). Пекин, 1957.
- Чжунго вэньсюэ, 1959 — Чжунго вэньсюэ ши (История китайской литературы). Пекин, 1959. Т.1-4.
- Чжунго вэньсюэ, 1981 — Чжунго вэньсюэ ши (История китайской литературы). Пекин, 1981 — Т.1-4.

- Чжунго вэньсюэ, 1982 — Чжунго вэньсюэ лилунь пипин ши (Очерки истории литературной теории в Китае). Пекин, 1982.
- Чжунго вэньсюэ, 1987 — Чжунго вэньсюэ лилунь ши (История развития теории литературы в Китае). Пекин, 1987. Т.1-3.
- Чжунго гудай, 1985 — Чжунго гудай вэньсюэ цыдянь (Словарь по древней китайской литературе). Пекин, 1985.
- Чжунго липи, 1983 — Чжунго липи да цыдянь: шисюэ ши (Большой словарь по истории Китая: историки). Шанхай, 1983.
- Чжэн Чжэньдо, 1957 — Чжэн Чжэньдо. Чжунго су вэньсюэ ши (История простонародной китайской литературы). Пекин: Цзюцзя чубаньшэ, 1957.
- Чжэн Чжэньдо, 1982 — Чжэн Чжэньдо. Чатубэнь чжунго вэньсюэ ши (Иллюстрированная история простонародной китайской литературы). Пекин, 1982 — Т.1-4.
- Шан шу, 1936 — Шан шу тун цзянь (Достоверные писания). Шанхай, 1936.
- Ши цзи чжуань, 1958 — Ши цзи чжуань (Собрание «Песен» с комментариями) / Сост. и комм. Чжу Си. Пекин, 1958.
- Шо вэнь, 1985 — Шо вэнь цзе цзи (Объяснение писем и анализ знаков). Пекин, 1985.
- Шу цзин, 1936 — Шу цзин («Достоверные писания») // Тун бань Сы шу У цзин. Шанхай, 1936. Т.1.
- Эр я, 1891 — Эр я чжу шу (Комментированный (словарь) «Приближение к классике»). / Комм. Го Пу. — Б.м., 1891.
- Юэ ши люэ, 1936 — Юэ ши люэ (История Вьетнама) /Ред. Вань Юньу. Шанхай, 1936.

ЛИТЕРАТУРА НА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ ЯЗЫКАХ

- Allan J.R., 1992 — Allan Joseph R. In the Voice of Others: Chinese Music Bureau Poetry. — Ann Arbor, 1992.
- Allan S., 1979 — Allan S. Shang Foundations of Modern Chinese Folk Religion // Legend, Lore and Religion in China. — San Francisco, 1979.
- Bary Th.W., 1960 — Bary Theodore W., Chan Wing-tsit, Watson B. (comps.) Sources of Chinese Tradition, 2 vols. (New York, 1960).
- Bauer W., 1979 — Bauer W. Chinese Glyphomancy (Ch'ai Tzu) and its Uses in Present Day Taiwan. Legend, Lore and Religion in China. — San Francisco, 1979.
- Baxter G.W., 1953 — Baxter G.W. Metrical Origins of the Tz'u. Harvard Journal of Asiatic studies. — Cambridge (Mass.), 1953. — Vol.16, N 2.
- Beck B.J.M., 1983 — Beck B.J.M. An Introduction of the Later Han Portent Treatises. — Berkeley (Cal.), 1983.
- Berglie P.-A., 1989 — Berglie Per-Arne. To tell the future by using threads — and some reflections on Tibetan divination // Acta orientalia, 1989. Т. XLIII, Fasc.2-3.

- Birrell A.A., 1989 — Birrell A.A. Mythmaking and Yueh-fu: Popular Songs and Ballads of Early Imperial China. *Journal of the American Oriental Society* // — New Haven, 1989. — Vol.109, № 2.
- Bokenkamp S.R., 1983 — Bokenkamp S.R. Taoist Millenarian Prophecies and the Foundation of the T'ang Dynasty. — Berkeley (Cal.):, 1983.
- Chan Hok-Lam, 1995 — Chan Hok-Lam. Ming T'ai-tsu's manipulation of letters: myth and reality of literary persecution // *Journal of Asian History*, Wiesbaden, 1995, vol.29, № 1
- Chou Chih-p'ing, 1988 — Chou Chih-p'ing. Yuan Hung-tao and the Kung-an School. — Cambridge etc., 1988.
- Crespigny R., 1975 — Crespigny R. de. Portents of Protest in the Later Han Dynasty: The Memorials of Hsing K'ai to Emperor Huan. — Canberra, 1975.
- Dubs H.H., 1938-1944 — Dubs H.H. (tr., comm.) the History of Former Han Dynasty by Pan Ku, 2 vols., Baltimore, 1938-1944.
- Eberhard W., 1933 — Eberhard W. Beitrage zur kosmologischen spekulations in der Hanzeit. *Baessler-Archiv*, vol.16, Berlin, 1933.
- Eberhard W., 1970 — Eberhard W. Sternkunde und Weltbild im alten China. *Taipei*, 1970.
- Eno R., 1990 — Eno Robert. Was there a high God Ti in Shang Religion. *Early China*, Berkeley, 1990, vol.15
- Farge A., 1988 — Farge A., Revel J. Logiques de la foule: L'affaire des enlèvements d'enfants, Paris 1750. — P., 1988.
- Forke A., 1925 — Forke A. The World-Conception of the Chinese: Their Astronomical, Cosmological and Physico — Philosophical Speculations. — L., 1925.
- Geertz C., 1960 — Geertz Clifford. The Religion of Java. — Glencoe (Illinois), 1960.
- Girardo N., 1983 — Girardot N. Myth and Meaning in Early Taoism: The Theme of Chaos (Hun-tun). — Berkeley (Cal.) etc, 1983.
- Goodrich A., 1991 — Goodrich Anne. Peking paper good: A look at home worship. — Nettetal, 1991.
- Groot J., 1892-1910 — Groot J.J.M. de. The Religious System of China. — Leiden, 1892-1910. — 6 Vols.
- Hamilton G.G., 1989 — Hamilton G.G. Heaven is High and the Emperor is Far Away: Legitimacy and Structure in the Chinese State // *Revue europeenne des Sciences Sociales*. — Geneve, 1989. — T.27, N 84
- Harper D., 1987 — Harper D. The sexual arts of ancient China as described in a manuscript of the second century B.C.. *Harvard journal of Asiatic studies*. Cambridge (Mass.), 1987, vol.47, N 2.
- Hawkes D., 1959 — Hawkes D. (tr.) Ch'u Tz'u, The Songs of the South. Boston, 1959.
- Headland I.T., 1900 — Headland I.T. Chinese Mother Goose Rhymes. — N.Y., 1900.

- Helman S., 1988 — Helman S. Turning Classic Models into Utopias: The Confucian's Critique // *International Journal of Comparative Sociology*. — Leiden, 1988. — Vol.XXIX, N 1-2, c.93-100.
- Hsiao Kung-chuan, 1979 — A History of Chinese Political Thought. Volume 1: From the Beginning to the Sixth Century A.D. / Tr. F.W.Mote. Princeton: Princeton University Press, 1979.
- Huang Yi-Long, 1991 — Huang Yi-Long. Court Divination and Christianity in the K'ang-hsi Era // *Chinese science*, Philadelphia, 1991, N 10
- Hung Chang-tai, 1985 — Hung Chang-tai. Going to the People: Chinese Intellectuals and Folk Literature (1918-1937). — Cambridge (Mass.), L., 1985.
- Jung C.G., 1970 — Jung C.G. Psychology and the West. — L., N.Y., 1978.
- Kaltenmark M., 1979 — Kaltenmark M. The Ideology of T'ai — p'ing-ching. Facets of Taoism. — New Haven, 1979.
- Kodansha, 1983 — Kodansha encyclopedia of Japan. — Tokyo, 1983, vol.1.
- Kunst R., 1986 — Kunst R. Oral Formulas in the Yijing and Shijing? // *Early Chinese Divination: The Yijing and its Context*. — Chicago, 1986.
- Legge J., 1872-1882 — Legge J. (tr.) Sacred Books of China. — Oxford, 1879 — 1882 (repr.-1936). — Vol.1-6.
- Lewis M., 1990 — Lewis Mark E. Sanctioned Violence in Early China. — N.Y., 1990.
- Loewe M., 1988 — Loewe M. The Oracles of the Clouds and the Winds. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*. — L., 1988. — Vol.51, Pt. 3.
- Lockey D.W., 1987 — Lockey D.W., Wiede J.W. «I» and «We» in Elitism // *Journal of Latin American Lore*. — Los Angeles, 1987. — Vol.13, N 1.
- Margulies G., 1951 — Margulies G. Histoire de la Litterature Chinoise: Poesie. — P., 1951.
- Mark L.L., 1979 — Mark L.L. Orthography Riddles, Divination and Word Magic: An Exploration in Folklore and Culture // *Legend, Lore and religion in China: Essays in Honour of Wolfgang Eberhard on His Seventieth Birthday*. — San Francisco, 1979.
- Maspero H., 1981 — Maspero H. Taoism and Chinese Religion Amherst, 1981.
- Needham J., 1956 — Needham J. Science and Civilisation in China. — Cambridge, 1956. — Vol.2.
- Nguyen, 1933 — Nguyen van Huyen. Les chants alternes des garçons et des filets en Annam: These. — P., 1933.
- Nihongi, 1972 — Nihongi: Chronicle of Japan from the Earliest Time to a.d.697. Tokyo, P., 1972, 2 vols.
- Odin S., 1990 — Odin S. Derrida and the decentered Universe of Chan/Zen Buddhism // *Journal of Chinese Philology*. — Honolulu, 1990. — Vol.17, N 1
- Powers M.J., 1991 — Powers Martin J. Art and political expression in Early China. — New Haven: London, 1991.
- Rebbul O., 1980 — Rebbul O. Langage et ideologie. — P., 1980.
- Redfield R., 1973 — Redfield R. Peasant Society and Culture. — Chicago: L., 1973.

- Riegel J., 1983 — Riegel J.K. *The T'UNG YAO: Ancient Chinese Prophetic Arts and Historiography*. — Berkeley (Cal.): , 1983.
- Robinet I., 1992 — Robinet Isabelle. *Le Monde à l'envers dans l'alchimie intérieure Taoïste // Revue de l'Histoire des Religions*. Paris, 1992, t.209, N 3
- Sangren P.S., 1987 — Sangren P.S. *History and Magical Power in a Chinese Community*. — Stanford (Cal.), 1987.
- Seidel A., 1984 — Seidel A. *Taoist messianism // Numen*. — Leiden, 1984. — Vol.31, Fasc.2.
- Sellman J.D., 1987 — Sellman J.D. *Three modes of self — integration (tzu te) in Early China*. *Philosophy East & West*. — Honolulu, 1987. — Vol.37, N 4.
- Shaughnessy E.L., 1983 — Shaughnessy E.L. *Divination with the ZHOUYI*. — Berkeley (Cal.), 1983.
- Smith K., 1990 — Smith Kidder, Jr. *The Sun Tzu Military Model Text // Sagehood and Systematizing Thought in Warring States and Han China*. — Brunswick, 1990
- Strickmann M., 1983 — Strickmann M. *Chinese oracles in Buddhist vestments*. — Berkeley (Cal.), 1983.
- Vandermeersch L., 1987 — Vandermeersch L. *La formation du Legisme: Recherche sur la constitution d'une philosophie politique, caractéristique de la Chine ancienne*. — P., 1987.
- Vitale G., 1896 — Vitale G. *Pekinese Rhymes*, First collected and edited with notes and tr. by baron Guido Vitale. — Peking, 1896.
- Wang D.D., 1989 — Wang D.D.-W. *Mao Tun and Naturalism: A Case of Misreading in Modern Chinese Literary Criticism // Monumenta Serica*. — Freiburg, 1989. — Vol.37 (1986-1987).
- Wechsler, 1985 — Offerings of jade and silk: Ritual and symbol in the legitimation of the T'ang dynasty. L., 1985.
- Werner E.T.C., 1922 — Werner E.T.C. *Chinese Ditties*. — Tientsin: Tientsin Press, 1922.
- Woodridge B., 1941 — Woodridge B. *The founding of the T'ang Dynasty*. — Baltimore, 1941.
- Wu Hung, 1989 — Wu Hung. *The Wu Liang shrine: The ideology of early Chinese pictorial art*. — Stanford (Cal.), 1989.
- Wu Pei-yi, 1990 — Wu Pei-yi. *The Confucian's Progress*. — Princeton, 1990.
- Yu P., 1990 — Yu P. *Poems in Their Place: Collections and Canons in Early Chinese Literature*. *Harvard Journ. of Asiatic Studies*. — Cambridge (Mass.), 1990. — Vol.50, N 1.
- Zeitlin J., 1993 — Zeitlin J. *Historian of the strange: Pu Songling and the Chinese classical tale*. — Stanford (Cal.), 1993.

SUMMARY

The genre YAO is most likely the only extant genre in the world literature, having reliable written evidences since VII B.C. Continuity of the tradition allows studying both genesis of the genre and evolution of the whole genre system in Chinese literature. The prospect of studying the genre is arousing not only because of preservation of YAO samples over 2500 years. The YAO texts are presumably an outcome of the process of writing down oral songs, and this allows to observe the process of folklore/literature interaction.

Furthermore, being treated in the traditional Chinese culture as heavenly portents, YAO songs are also of interest for researching of their religious context.

The main aim of this book is a comprehensive exploration of YAO songs since origin (the first quotation in «Zuo zhuan» in the VII B.C.) of the genre until XVII A.C. The content comprises (1) investigation of the cultural context of YAO songs; (2) analysis of all relevant references to the YAO genre in the speculative sources and reconstruction of the evolution of the views on the genre; (3) translations and analysis of YAO texts; (4) analysis of the historical narratives containing YAO songs and defining their narrative function; (5) assessment of the role of YAO songs in the Far Eastern region; (6) description of the YAO poetics (metrical features, trope system and imagery) and its evolution.

Such stimulating problems, as YAO/literati poetry (including YUE FU) interaction, post-Ming YAO development (including the Qin, Republican and modern YAO) are beyond the limits of the study. The main source of this study is an anthology of YAO, compiled in the nineteenth century (presumably) by Qin scholar Tu Wen-lan (1815-1881) «Gu yao yan» («Ancient folk songs YAO and proverbs YAN», in the following GYY). Such collections as Guo Mao-qian's «Yue fu shi ji», Yang Shen's «Gu jin feng yao» and others were also used, as some modern anthologies. Writing YAO down was a part of a phenomenon, could be named «Confucian folkloristics», being a result of combining of Confucian ideas on people and power legitimacy, and popular religious portent conceptions.

Roots of YAO go down to shamanic substrate of Chinese culture. In the beginning, YAO were records of some portents, «children songs» TONG YAO. But gradually, under the Confucian influence, some poetical criticism and protests were recorded (authentic folk songs as court literati fabricated). These texts were of different genres origins, and they were united

under one title (YAO) only under very specific cultural context pressure. It is why YAO could be defined as a «cultural genre». It seems, this term is useful for adapting of some Chinese traditional literary genres to the Western genre system. It was not coined to replace the literary genre concept, but would be useful for studying some genres.

The analysis of the YAO cultural context is helpful for studying the genre evolution, appearing of the term MIN YAO, difference between ancient and modern YAO. There, studying of the theoretical treatises is almost useless, and researching of poetical collections formation is crucial. Studying of the YAO poetics reveals the genre amorphism. Developed statistic methods will be useful for further analyses of Chinese poetical collections, especially with unregulated verses. This study demonstrates the role of cultural background in ripening of a generic poetical category. The «cultural genre» hypothesis suggested to decide an antinomy between the Western concept of genre and the traditional Chinese system of genre categories and promote their interaction. Developed statistical methods for metric analysis could be useful for studying other Chinese poetical genres with nonstandard metrics.

Именной указатель

Аверинцев
Агриппа
Алимов
Аллан
Аристотель
Арним
Бакстер
Бань Гу
Бао Чжао
Бао-сы
Бауэр
Бек
Белинский
Биррелл
Блок
Брагинский
Бреганто
Бубер
Булгарин
Бурлацкий
Бэй Цзи
Бэсон
Ван Говэй
Ван Ли
Ван Лунди
Ван Ман
Ван Сюпин
Ван Хань
Ван Цзиян
Ван Чун
Ван
Вандермеерш
Васильев
Вахтин
Векслер
Вернер
Витале
Вэй Шаоин
Вэй Шоу
Вэнь Тай
Вэнь Тая

Гао Дяньши
Гао Сю
Гао-цзун
Гао-яо
Гаспаров
Гегель
Гераклит
Гердер
Геррес
Герц
Герцен
Го Маоцян
Го Можо
Гончарова
Гоу Кэ
Гоу Ло
Григорьева
Гримм
Гроот
Грот
Гу Цзеган
Гуан Лумао
Гуан-у
Гун Суньшу
Гун-цзюнь
Гунсунь Шу
Гусев
Дабс
Дейх
Демурова
Деррида
Дин-гун
Доронин
Доу
Друмева
Ду Вэньлань
Ду Сюфан
Ду Юнфу
Дун Чан
Дун Чжо
Дун Чжуншу

Дунфан Шо
 Дэн Хоцзюй
 Дэн
 Дюркейм
 Емельянов
 Ермаковой
 Жирардо
 Жюльетта
 Зайдель
 Заратуэтра
 Зиновьев
 Иеремия
 Иехошуа
 Ка Бинь
 Кан
 Као тонг
 Карапетьянц
 Карлтрен
 Ким Ирен
 Киркегард
 Клервиль
 Кобзев
 Коллакова
 Конрад
 Конфуций
 Крессины
 Кролем
 Кроль
 Крюков
 Кунст
 Кюстин
 Лао-цзы
 Лалина
 Ле Куй Дон
 Лебон
 Лове
 Лейкин
 Ленобль
 Ли Бо
 Ли Мэнъян
 Ли Тяоюань
 Ли Хун
 Ли Чжи
 Ли Шимин

Ли Юань
 Ли Юцай
 Ли-ван
 Ли-гун
 Лин-ди
 Линь-цзы
 Лисевич
 Лихачев
 Ло Биньван
 Лоон
 Лотман
 Лу Кай
 Лу Цзинь
 Лун
 Лунвэй
 Льюис
 Лэй Цюньмин
 Лю Боцзу
 Лю Се
 Лю Сян
 Лю Фу
 Лю Юй
 Лю Юйсун
 Люй Гуан
 Лян
 Мальбранш
 Малявин
 Мао Дунь
 Маргулиес
 Мардов
 Марк
 Мартынов
 Масперо
 Мелетинский
 Месяцев
 Милль
 Мо-цзы
 Моисей
 Монтескье
 Морозов
 Муван
 Мутяньцзы
 Мэн-цзы
 Намиоран

Нестеров
 Нидэм
 Никитин
 Никсон
 Ницше
 Оми Ирука
 Ортега-и-Гассет
 Пань Юэ
 Паунд
 Пауэрс
 Пермьяков
 Платон
 Поливанов
 Поляков
 Поппер
 Пропп
 Пу Сунлинь
 Пушкин
 Пэй Кайцзо
 Пэй Янь
 Реббюль
 Ревель
 Редфилд
 Рейтблат
 Ригел
 Рифтин
 Риффатер
 Робине
 Розанов
 Рубин
 Руссо
 Сад
 Самуил
 Саул
 Се Линъюнь
 Селлман
 Серова
 Сиванму
 Симэнь Цин
 Смит
 Содон
 Сокольская
 Соловьев
 Сонхва

Сосюр
 Старостин
 Стрикман
 Сунь Гао
 Сунь Чо
 Сунь-цзы
 Сыма Бяо
 Сыма Жу
 Сыма Сюаньван
 Сыма Цян
 Сыма Чжан
 Сюань-ван
 Сюань-гун
 Сюй Цзинье
 Сюй Шэн
 Сюнь Босю
 Сюнь-цзы
 Сян То
 Сянь-ди
 Сяо Тун
 Тай-цзу
 Тай-цзун
 Тан Чжундянь
 Тань Дасян
 Тимофеев
 Ткаченко
 Томс
 Троцевич
 Тэнги
 Тянь Ин
 У Пэй-и
 У Хун
 У Чиншэн
 У-ван
 У-ди
 Ухуан-ди
 Фань Е
 Фарж
 Федоренко
 Феллакоза
 Форке
 Фрейд
 Фэн Мэнлун
 Хайзер

Хань Юй
 Хедленд
 Хейзинга
 Ху Ту
 Хуан-ди
 Хун Чжандай
 Хэ Цзяо
 Хэ-ди
 Хэмилтон
 Цао Лянь
 Цеденбал
 Цзан Воньчжун
 Цзи-чжа
 Цзо Кэмин
 Цзо Ляньюэ
 Цзы-вэй
 Цзэ-тянь
 Цзяо Яньшоу
 Цивьян
 Цинь Ши-хуан
 Цинь Шихуан
 Цуй Чжун
 Цю Цзюхэн
 Цюй Юань
 Цянь Гужун
 Чан Ньбо Тхинь
 Чао Чжунцзин
 Чацкий
 Чжан Жэи
 Чжан Хэн
 Чжан Цзиньэр
 Чжао Фэйянь
 Чжао Шули
 Чжао-гун
 Чжи Юй
 Чжоу Цзожэнь
 Чжоу Чжипин
 Чжоу Шаоляня
 Чжу Си

Чжу Юй
 Чжу Юйцзунь
 Чжуан-ван
 Чжуан-цзы
 Чжугэ Лян
 Чжун Жун
 Чжэн Фуси
 Чжэн Чжэньдо
 Чжэнь Ши-син
 Чун-ди
 Чэн
 Чэнь Шэ
 Шао Сюань
 Шелепин
 Ши Бао
 Шишков
 Шмитт
 Шонесси
 Штукин
 Шунь
 Шэйкевич
 Шэнь Юэ
 Эйзенхауэр
 Элиезер
 Ю Чэньпянь
 Юань Мэем
 Юань Хундао
 Юань Цзяо
 Юй Гоэнь
 Юй
 Юнг
 Ямасиро
 Ян Сюй
 Ян Сюн
 Ян Шэнь
 Ян Шэня
 Яо
 Ясперс

Указатель терминов

ай жэнь
 ай минь
 ай цн
 ба
 бай син
 бань жэнь
 бао у
 би цзи
 би
 бин цзы
 бу чжун
 бу шунь минь синь
 бу юй
 бу
 бэнь цзи
 вай сунь
 вэй фу дань син
 гань ин
 гань
 гао
 го жэнь
 го
 гу цы
 гу чуй нао гэ
 гу ши
 гу юэ фу
 гу яо
 гу
 гуань на
 гуань фэн су
 гуань ча
 гуань ши
 гуань
 гуаньхуа
 гудай миньяо
 гуй у
 гуй
 гуйцзэ вэньсюэ
 гун ань пай
 гун
 гэ цы

гэ ши
 гэ яо
 гэ
 гэлэ цзуй
 гэлэюйши
 да жэнь
 да сыма
 дао лу
 дао миньцзянь цюй
 дао
 дафу
 ди
 доу
 ду
 дун
 дэ
 дэн ми
 дэн
 е
 жан
 жи чжун
 жи
 жу шэи
 жуй
 жэнь
 жэньминь ми
 жэньминь
 и фэн и су
 и фэн и су
 и
 ин
 инь юй
 инь
 кан цюй
 коу
 куайбань
 ле чжуань
 ли жэнь
 ли сян
 ли сян
 ли

лой ши
 лой
 лян жи
 ма
 мао
 минь ду хай
 минь коу
 минь мо
 минь синь
 минь цзянь
 минь яо
 минь
 миньгэ
 миньцзянь вэньсюэ
 миньцзянь гэяо
 миньцзянь миюй
 мо янь
 мо
 мофаньцунь
 му
 нао гэ
 не
 нунминь
 нюй
 оу
 пин ши
 пин шэн
 пинминь
 пинчжэ
 пэй лэй
 пэй
 сао
 син лин
 син
 синь юэ фу
 синь и
 синь
 сицзы цземэн
 соу цы
 су
 сы бу
 сы
 сюй
 сюн

сяи дуй
 сяи жэнь
 сяи хэ
 сяи ши ю тун яо
 сяи
 сянь
 сяо цзы бу цзай
 сяо юй минь
 сяо
 тай пин
 тай чан
 тай ши
 тай ян
 тайши
 тин
 тоу
 ту гэ
 ту тоу
 ту
 тун дао
 тун мэн чжи синь
 тун синь
 тун у
 тун цзы
 тун эр
 тун ю яо
 тун яо гэ
 тун яо
 тун
 тянь ди цзы жань чжи инь
 тянь ди
 тянь жэнь гань ин
 тянь и
 тянь лай цзы мин
 тянь лай
 тянь мин
 тянь синь
 тянь фа
 тянь цзы
 тянь
 у вэй
 у син
 у тун
 у чан

у ши
 у шу
 у
 у-лу чжи-шэнь
 фа
 фу
 фучжэ
 фэн су
 фэн тин лу янь
 фэн яо
 фэн
 фэнь с
 хань лин бао чжи
 хао ци
 хао ши
 хао
 хо
 хоу
 ху
 хуа минь
 хуан тоу сяо эр
 хуан цзи
 хуан
 хэ цюй
 хэ
 цза вэнь
 цза гэ
 цзай
 цзао яо шэн ши
 цзацзуань
 цзе мо
 цзе мо
 цзе
 цзи сяи
 цзи тун
 цзи
 цзин ду
 цзин ши
 цзин
 цзинь
 цзы жань
 цзы ми
 цзы
 цзюй

цзюнь чжун
 цзюнь
 цзюэ цзюй
 цзя цюй
 цзя
 цзяо минь
 цзяо мяо
 цзяо тун
 цзяо
 ци
 цин ай
 цин и
 цин тань
 цин
 цунмин
 цы
 цэцзы
 цюй би
 цюй
 цюй-гу
 цюй-юй
 цюэ цай ши чжи гуан
 цяннь коу
 цяннь ли цао
 цяннь хоу ци цы
 чай цзы ли
 чай цзы
 чан
 чжан цзюй
 чжан
 чжи гуай
 чжи минь
 чжи
 чжитгуай
 чжо
 чжоу цы
 чжоу
 чжу
 чжуань
 чжун
 чжунчжэ
 чжухоу
 чжэ
 чжэн

чжэньи тунъяо
 чжэнь ши
 чжэнь
 чи цзы синь
 чи цзы чжи синь
 чи цзы
 чу яо
 чу
 чуаньци
 чэнь вэнь чжи и
 чэнь
 шан ди
 шан ян
 шан
 шань гэ
 ши ба цзы
 ши жи бу
 ши жэнь
 ши су
 ши чэнь
 ши янь чжи
 ши яо
 ши
 шиминь
 пинхуа
 шу дао

шуй сян
 шунь минь
 шэн
 шэнь тун
 эр яо гэ
 эр
 эргэ
 эртун вэньсюэ
 юань ци
 юаньцзюй
 юй ян
 юй
 юн
 юэ фу нао гэ
 юэ фу
 юэ
 я
 ян
 янь
 яо оу
 яо цы
 яо чжо
 яо чуань
 яо чэнь
 яо янь
 яо

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	7
Введение	9
Глава 1. Рождение фольклора из духа конфуцианства	14
Глава 2. Культура знамений и песни яо	31
Глава 3. Поиски жанра — анамнез термина яо	50
Глава 4. Тематика песен яо	70
Глава 5. Фальсификация яо и преследования за критику	86
Глава 6. Песни яо в дальневосточном ареале	90
Глава 7. Роль песен яо в исторических нарративах	94
Глава 8. Жанровая природа яо	98
Глава 9. Метрика яо	101
Глава 10. Специфика образности яо	120
Заключение	136
Примечания	141
Приложения. Таблицы	173
Библиография	204
Summary	217
Именной указатель	219
Указатель терминов	223

10220

Научное издание

Сергей Васильевич Зинин

Протест и пророчество в традиционном Китае:
жанр яо с древности до XVII века н.э.

Утверждено к печати
Институтом востоковедения РАН

Редактор М.С.Грикурова
Художники А.Е.Жуков,
С. В. Зинин, А. В. Чудин

Компьютерная верстка Шук Н.Ю.

Оригинал-макет изготовлен
в издательском центре «Фото-Плюс»
при Международном Художественном Фонде

ЛР № 040753 от 10 апреля 1996 г.

Институт востоковедения РАН
103031, Москва, ГСП, ул. Рождественка, 12
Редакционно-издательский отдел
Зав. отделом Ю.В.Чудодеев

Сдано в набор 17.02.97. Подписано к печати 6.03.97.
Формат 60х90 1/16. Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл.-
печ. л 17. Усл.-изд. л 11.5. Тираж 500 экз. Заказ .