

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт Дальнего Востока Российской академии наук
Центр изучения культуры Китая

ЧЕЛОВЕК И КУЛЬТУРА ВОСТОКА

Исследования
и переводы
2020

Москва
ИДВ РАН
2020

УДК 008(5)

ББК 71(5)

ЧЗ9

*Рекомендовано к публикации
Ученым советом ИДВ РАН*

Рецензенты:

д.ф.н. В.П. Ляшенко, д.ф.н. Л.Е. Янгутов

Составитель и ответственный редактор

В.Б. Виноградская

ЧЗ9 Человек и культура Востока. Исследования и переводы. 2020 / отв. ред.-сост.
В.Б. Виноградская. — М.: ИДВ РАН, 2020. — 304 с.

ISBN 978-5-8381-0384-0

Читателю предлагается восьмой выпуск ежегодного издания Центра изучения русской и китайской культур ИДВ РАН и Сычуаньского университета. Его материалы находятся на стыке гуманитарных дисциплин, в основном в рамках истории культуры, философии, филологии, лингвистики, межкультурной коммуникации, и посвящены различным аспектам культуры Китая и сопредельных стран с древности и до наших дней. Особый раздел составляют научные, художественные и экспериментальные переводы, а также обсуждение практики перевода.

Ключевые слова: Китай, Россия, синология, философия, конфуцианство, манихейство, дунхуанские рукописи, социальная кинодрама, китайская поэзия, перевод, Шолохов, Ода Нобунага, Кун-цзы цзя юй, Чжоу Бан-янь, Фэн Сяоцин, Му Синь.

УДК 008(5)

ББК 71(5)

© Виноградская В.Б., составление, 2020

© ИДВ РАН, 2020

© Коллектив авторов

ISBN 978-5-8381-0384-0

Редакционная коллегия: д.ф.н. **В.Г. Буров**, д.филол.н. **Ван Ицюнь** (КНР), д.филол.н. **О.И. Завьялова**, д.филол.н. **Ли Чжицян** (КНР), д.ф.н. **А.Е. Лукьянов**, д.филол.н. **Лю Ядин** (КНР), д.филол.н. **Шу Даган** (КНР), к.филол.н. **В.Б. Виноградская** (отв. ред.-сост.), к.тех.н. **В.П. Абраменко**

Отрасли науки (разделы рубрикатора ГРНТИ):

- 09.00.00 Философские науки
- 09.00.13 Философия и история религии, философская антропология, философия культуры
- 10.00.00 Филологические науки
- 10.01.03 Литература народов стран зарубежья
- 13.09.00 История культуры. История изучения культуры
- 13.11.47 Культура традиционная и современная
- 16.00.00 Языкознание
- 17.81.31 Текстология
- 23.00.00 Комплексное изучение отдельных стран и регионов

Статьи рецензируются, им присваивается DOI.

Входит в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).

https://www.elibrary.ru/title_about.asp?id=51120

Тел.: +7 (499) 124 00 02

Адрес: Москва 117997, Нахимовский прт, 32. ИДВ РАН

E-mail: checulvos@yandex.ru

Мнение авторов может не совпадать с точкой зрения редакции.

RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES
Institute of Far Eastern Studies
(IFES RAS)

**PEOPLES AND CULTURES
OF THE ORIENT STUDIES
AND TRANSLATIONS
2020**

Moscow
IFES RAS
2020

Peoples and Cultures of the Orient. Studies and Translations. 2020 / Exec. Editor — Veronika B. VINOGRODSKAYA. Moscow: Institute of Far Eastern Studies, Russian Academy of Sciences (IFES RAS), 2020.

Peoples and Cultures of the Orient. Studies and Translations (since 2008) is an annual edition of the Sichuan University — IFES Joint Center for Study of Chinese and Russian Cultures. The journal promotes interdisciplinary studies in humanities, mainly in cultural history, philosophy, philology, linguistics and cross-cultural communication, in order to cover various aspects of Chinese culture and neighboring countries from antiquity to modernity. A special section focuses on commented, literary and experimental translations, as well as a discussion of the practice of translation.

Keywords: China, Russia, Sinology, Philosophy, Confucianism, Manichaeism, Dunhuang manuscripts, social cinema drama, Chinese poetry, translation, Sholokhov, Oda Nobunaga, Kong-zi Jia Yu, Zhou Bang-yan, Feng Xiao-qing, Mu Xin.

© V.B. Vinogradskaya, compilation, 2020
© IFES RAS
© Team of authors

Peoples and Cultures of the Orient. Studies and Translations. 2020
Founder and Publisher: Institute of Far East Studies of the Russian Academy of Sciences (IFES RAS)

Editorial Board: Vladlen G. BUROV — Dr. Sc. (Philosophy); WANG Yiqun (PRC) — Dr. Sc. (Literature); Olga I. ZAVYALOVA — Dr. Sc (Philology); LI Zhiqiang (PRC) — Dr. Sc. (Literature); Anatoly Ye. LUKYANOV — Dr. Sc. (Philosophy); LIU Yading (PRC) — Dr. Sc. (Literature); SHU Dagang (PRC) — Dr. Sc. (Literature); Veronika B. VINOGRODSKAYA — Ph.D (Philology) (Executive Editor, Compiler); Vladimir P. ABRAMEBKO — Ph.D (Engeneering).

Branch of science (in the Russian Federation):

- 09.00.00 Philosophical science
- 09.00.13 Philosophy and History of religion, Philosophical anthropology, Philosophy of culture
- 10.00.00 Philological Sciences
- 10.01.03 Foreign Literature
- 13.09.00 History of culture
- 13.11.47 Traditional and modern culture
- 16.00.00 Linguistics
- 17.81.31 Textology
- 23.00.00 Comprehensive Study of Individual Countries and Regions

All articles are assigned Digital Object Identifier (DOI).
Included in Russian Scientific Digital Library “eLibrary” and Russian Science Citation Index: https://www.elibrary.ru/title_about.asp?id=51120

Contacts. Russian Federation, Moscow, 117997; 32, Nakhimovsky prospect.
Tel. +7 (499) 1240002; E-mail: checulvos@yandex.ru

The authors' opinion may not coincide with the Publisher's point of view.

СОДЕРЖАНИЕ

I

ИССЛЕДОВАНИЯ И ОБЗОРЫ

<i>Лю Ядин.</i> «Судьба человека» — предисловие к рассказу М.А. Шолохова	9
<i>Лукьянов А.Е.</i> Архетипы Дао и Глагола	26
<i>Алексян А.Г.</i> Языковая интерференция на Шёлковом пути	65
<i>Исаев А.С.</i> Современное социальное кино Китая	79

II

ТЕКСТЫ И ПЕРЕВОДЫ

<i>Полхов С. А.</i> О:та Гю:ити. «Записи о князе Нобунага». Свиток X — вступительная статья, перевод и комментарии	126
<i>Блажкина А.Ю.</i> Основные вехи изучения трактата «Кун-цзы цзя юй» в мировой синологии	172
<i>Самошин В.В.</i> Лирика Чжоу Бан-яня (1056—1121)	180
<i>Исаева Л.И.</i> Нарцисс — цветок одиночества (судьба и творчество Фэн Сяоцин)	243
<i>Ван Ицюнь.</i> Элегантность китайского языка и чувство необъятности — о стиле литературного творчества Му Синя (1927—2011)	283
<i>Абраменко В.П.</i> Практицизм переводов	294

CONTENTS

I

STUDIES AND REVIEWS

<i>Liu Yading. The Fate of Man: Preface to the Novel</i> of M.A. Sholokhov	9
<i>Lukyanov A.Ye. Archetypes of Dao and Glagol</i>	26
<i>Alexanyan A.G. Linguistic Interference on the Silk Road: Chinese Christian Dunhuang Manuscripts</i>	65
<i>Isaev A.S. Modern Social Cinema in China</i>	79

II

TEXTS AND TRANSLATIONS

<i>Polkhov S.A. Ōta Gyuichi. Shinchō-kōki, Book X: Introduction, Translation, Comments</i>	126
<i>Blazhkina A.Yu. The Main Milestones of the Study of Kong-Zi Jia Yu in World Sinology</i>	172
<i>Samoshin V.V. Lyrics of Zhou Bang-yan (1056—1121)</i>	180
<i>Isaeva L.I. Narcissus, a Flower of Loneliness: the Life and Work of Feng Xiao-qing</i>	243
<i>Wang Yiqun The Elegance of Chinese Language and the Sense of Boundlessness: On the Style of Literary Creativity of Mu Xin (1927—2011)</i>	283
<i>Abramenko V.P. The Practicality of the Translation</i>	294

I ИССЛЕДОВАНИЯ И ОБЗОРЫ

Лю Ядин

«СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА» — ПРЕДИСЛОВИЕ К РАССКАЗУ М.А. ШОЛОХОВА¹

Аннотация. Данная статья представляет собой предисловие к рассказу М.А. Шолохова — «Судьба человека». Автором предпринимается попытка по-новому взглянуть на наследие советского писателя, выйти за рамки формулировки «шедевр социалистического реализма» (Д.Д. Благой) и обосновать собственную концепцию, согласно которой рассказ «Судьба человека» формирует органическое единство, гармоническую взаимосвязь между реализмом и символизмом. Жизненный путь главного героя шолоховского рассказа Андрея Соколова это не только буквальный смысл рассказа, но в тоже время путь, по которому шёл советский народ в первой половине XX в. — это метафорический смысл. Жизненный путь главного героя представляет собой судьбу русского народа. Рассказ «Судьба человека» раскрывает участь русского народа в определённый исторический период. Таким образом, рассказ «Судьба человека» является значительным литературным произведением, он стал откровением о русской нации в XX в.

Ключевые слова: Шолохов, судьба человека, социалистический реализм, метафоричность, русская нация, советская литература.

Автор: ЛЮ ЯДИН, доктор филологических наук, профессор, председатель научного совета Центра изучения современной России Сычуаньского университета, профессор филологического факультета Сычуаньского университета (Чэнду). E-mail: liuyading2007@163.com

¹ Перевод Блажкиной А.Ю. по: Лю Ядин. «Игэ жэнь дэ цзаюй» — Сяолохофу дуаньпянь сяошо сюй. 刘亚丁. 《一个人的遭遇》— 肖洛霍夫短篇小说序.

Liu Yading

“The Fate of Man”: Preface to the Novel of M.A. Sholokhov

Abstract. This article is a preface to the novel of M.A. Sholokhov — “The Fate of Man”. The author attempts to take a fresh look at the legacy of the Soviet writer, go beyond the wording “masterpiece of socialist realism” (D.D. Blagoy) and, first of all, justify his own conception, according to which, the story “The Fate of Man” forms organic unity, a harmonic relationship between realism and symbolism. The life path of the protagonist of the Sholokhov’s story, Andrei Sokolov, is not only the literal meaning of the story, but at the same time the path followed by the Soviet people in the first half of the 20th century is a metaphorical meaning. The life path of the protagonist is the fate of the Russian people. The story “The Fate of Man” reveals the fate of the Russian people in a certain historical period. Thus, the story “The Fate of Man” is a significant literary work, it became a revelation about the Russian nation in the 20th century.

Keywords: Sholokhov, the fate of man, socialist realism, metaphor, Russian nation, Soviet literature.

Author: LIU Yading, Doctor of Philology, Professor, Chairman of the Scientific Council of the Center for the Study of Modern Russia of Sichuan University, Professor of the Philological Faculty of Sichuan University (Chengdu).

E-mail: liuyading2007@163.com

I

Михаил Шолохов заслуженно считается одним из представителей рабочего человека, который упорствовал в своей литературной мечте. В стихах, посвященных М.А. Шолохову, описывая его образование, я использую такие слова: «четыре года пламени войны». Школьные года Шолохова совпали со временем гражданской войны, поэтому в течение трех-четырёх лет учиться ему приходилось лишь урывками. Как только закончилась война, в октябре 1922 г., семнадцатилетний Михаил Шолохов незамедлительно покидает свой родной Дон и отправляется в Москву, овладевать новыми знаниями. Несмотря на то, что к этому времени молодой человек уже был командиром отряда продрозверстки, он не состоял в комсомоле, поэтому поступить в училище ему не удалось. Днём он подрабатывал, брался за любую, даже самую черную работу, чтобы прокормиться, а по вечерам расширял кругозор — ходил в библиотеку, слушал лекции по искусству и литературе, или же посещал культурные вечера для пролетарской молодежи. И в конце концов он стал членом литературной группы «Молодая гвардия». Самообразова-

ние вылилось в то, что 19 сентября 1923 г. в газете «Юношеская правда» в комсомольской газете был напечатан фельетон, под названием «Испытание», который был подписан «Мих. Шолох» — это и была проба пера М.А. Шолохова. В последствии за 1924 и 1925 гг. его рассказы печатались в таких изданиях, как «Молодой ленинец», «Журнал крестьянской молодежи», «Искра», «Комсомолия», «Прожектор», «Смена». С 1925—1926 гг. два московских издательства публикуют сборники рассказов М.А. Шолохова «Донские рассказы» и «Лазоревая степь». Господин Цао Ин перевел эти два сборника на китайский язык, за исключением последних двух рассказов. Эти сборники отражают начальный период творчества советского писателя.

Старательно вчитываясь в эти ранние произведения М.А. Шолохова, несложно обнаружить, что внимание автора сконцентрировано на ожесточенной борьбе, кровавой бойне, которая основана на неизменном социальном положении индивида, однако основные аспекты образа героев видны вполне отчетливо. Угнетаемая молодежь, которая всем сердцем стремится к построению нового общества, и не щадя живота своего, не только проливает пот, но даже и жертвует жизнью во имя высокой цели. И потому представителей этой молодежи называют «красные дьяволята». Подобно тому, как пострадали самоотверженный красноармейский командир Николка, герой рассказа «Родинка» или продкомиссар Бодягин из рассказа «Продкомиссар», а также другие молодые люди, которые, живя на территориях, контролируемых белыми, всей душой стремились в Красную армию. Федор, герой рассказа «Бахчевник», невзирая на произвол отца, непременно пытается добиться правды и переходит на службу к красным: «Ну, так вот, еду я воевать за землю, за бедный народ и за то, чтоб все равные были, чтоб не было ни богатых, ни бедных, а все равные» [Шолохов 2001, с. 279.]. Хотя герои М.А. Шолохова молоды и неопытны, но они своими глазами видят всю беспощадность классового неравенства, как Алеша своими глазами видит жестокость соседки Макарчихи в годы страданий и голода. Алеша на собственной шкуре испытывает дальновидность Красной армии, которая воплощена в образе справедливого политкома Синицина. В рассказе «Пастух» Григорий страдает от голода, но все же подбадривает свою младшую сестру Дунятку, говоря: «Нам учиться надо, чтобы уметь управлять нашенской республикой» [Шолохов 2001, с. 246]. И когда Григорий погибает, Дунятка не сдаётся, она «обочь дороги шагает, в город идет, где Советская власть, где учатся пролетарии для того,

чтобы в будущем уметь управлять республикой» [Шолохов 2001, с. 252]. В произведениях М.А. Шолохова советское общество открывает новую станицу истории человечества, новое общество и новый политический строй озаряют собой новую эру, с тем чтобы указать людям новый путь.

В вышеуказанном стихотворении я написал: «гонимые ветром облака и редкие травы скорбят об умерших родных», произведения М.А. Шолохова рисуют картину нескончаемой и жестокой борьбы, которая велась на Дону, изображение этой борьбы ошеломляет и заставляет следить за сюжетом затаив дыхание. В рассказе «Продкомиссар» скрыт глубокий смысл: это различие желаемого и необходимого. Персонаж Бодягин исполняет обязанности окружного продкомиссара, ему поручено собрать сто пятьдесят тысяч пудов хлеба. Но крестьяне пытаются утаить накопленный хлеб. Бодягин, которого отец выгнал из дома шесть лет назад, возвращается в родные места. Как раз в это время председатель ревтрибунала осудил на смерть двух кулаков, которые агитировали казаков не сдавать хлеб. Бодягин узнает своего отца среди одного из кулаков, и они обмениваются взаимными обвинениями. После чего сын видит, как расстреливают его отца. В это время на р. Хопре происходит восстание казаков. Чтобы спасти маленького мальчика, Бодягин отдает ему свою лошадь, самого же Бодягина убивают казаки, его непогребенный труп остается лежать в степи. Не иначе, как сбывается проклятие отца. Обратимся теперь к определению трагедии у Гегеля, чтобы разъяснить данный момент. В «Эстетике» он пишет: «Истинное содержание сюжета трагического действия есть отправная точка для определения того, какую цель преследует трагический герой. Эти цели находятся в области человеческого сознания и обладают вещественностью и рациональной силой сами по себе. Прежде всего, это родственные связи между родителями и детьми, братьями и сестрами, кроме того, политическая жизнь страны, патриотический дух граждан, а также воля правителя, и к тому же, религиозная жизнь» [Хэйгээр 1984, с. 284]. В «Продкомиссаре» сталкиваются различные позиции отца и сына, каждый из них обладает своей собственной рациональностью, что неизбежно приводит к конфликту. Во время исполнения смертного приговора конфликтуют представители этих двух сил: отец Бодягина олицетворяет собой родственную любовь, а сам Бодягин — государственную мощь. Сын осуждает отца с точки зрения социальной справедливости, отец же проклиняет сына, руководствуясь родственными чувствами. По

Гегелю, обе стороны трагического конфликта односторонни, и окончательное урегулирование трагедии сводит на нет их односторонний характер. Эта односторонность персонажа приводит его к мукам или смерти, таким образом достигается вечное торжество справедливости. С этой позиции можно также рассмотреть и такие ранние рассказы, как «Родинка», «Бахчевник», «Шибалково семя» и др.

Кроме того, в «Продкомиссаре» таится особенный, шолоховский смысл, который несет в себе важное социальное и историческое значение. Отец вопрошает: «Меня за мое ж добро расстрелять надо, за то, что в свой амбар не пушаю, — я есть контра, а кто по чужим закромам шарит, энтот при законе? Грабьте, ваша сила» [Шолохов 2001, с. 254]. Услышав эти слова, «у Бодягина посинели скулы». Таким образом, если смотреть на эту ситуацию с точки зрения социальной справедливости, у Бодягина налицо недостача хлеба. В 6, 7, 8 абзацах первой части «Поднятой целины», в 6 части «Тихого Дона» есть немало описаний, схожих с «Продкомиссаром». Если сопоставить этот рассказ с более поздними, масштабными произведениями М.А. Шолохова, становится очевидно, что автор, как в своих ранних, так и в поздних произведениях, раскрывая прогрессивное значение революции и созидания, настойчиво обращается к большому количеству деталей, призывая читателя осознать следующее: не заходите слишком далеко и избегайте ненужных жертв.

Ранние произведения М.А. Шолохова несут в себе огромное количество ценных социальных и духовных сведений. В рассказе «Нахалёнок» поповский сын Витька дразнит сына красноармейца, по имени Мишка, называя его «Нахалёнок». Образ этот автобиографичный, прототипом Мишки был сам М.А. Шолохов. Мать писателя, Настасья была насильно выдана замуж за деревенского старосту по фамилии Кузнецов. Но не выдержала жестокого обращения со стороны мужа и сбежала от него, вернулась к родителям. В это время Настасья познакомилась с Александром Шолоховым, который временно трудился в окрестностях р. Дон, они полюбили друг друга и Александр сделал её своей «хозяйкой». 23 мая 1905 г. у них родился сын Михаил, будущий писатель, но он получил фамилию официального мужа матери — Кузнецов. И только в 1912 г., когда Кузнецов умер, Михаил сменил фамилию на «Шолохов». Мишка — это и есть уменьшительное от имени Михаил, что еще раз подтверждает автобиографический исток рассказа «Нахалёнок» [Сялохофу цзычужань 1982, с. 456; Лю Ядин 2001, с. 5—9; Васильев 2001, с. 7—8.]. В этом произведении Витька ругает Мишку, называя его

«деревенщиной». Отец писателя, Александр, был приезжим, к казачеству не принадлежал, поэтому его, как и впоследствии его сына, называли «деревенщиной». Пройдя через презрительное отношение в детстве, писатель отразил свои чувства и воспоминания в творчестве. Кроме того, рассказ «Нахалёнок» раскрывает сложные взаимоотношения донского казачества и земледельцев. Казачество — это своего рода русское военное крестьянство. С XV—XIV вв. крестьяне-дезертиры, бежавшие на окраины России, осели и начали заниматься земледелием. В XVII—XVIII вв. царское правительство использовало их для военной службы и охраны приграничных территорий. Вот каким было прошлое казачества. Поскольку донские земли богаты и плодородны, то всех приезжих, наемных работников, которые не принадлежали к казачеству, пренебрежительно называли «деревенщиной». Во время гражданской войны в России зажиточные казаки находились в состоянии острейшего конфликта с простыми крестьянами [Казачество 1980, с. 529—530]. И такого рода конфликты могли происходить даже в рамках одной семьи, как, например, в рассказе «Бахчевник», где царит антагонизм между казаками и красногвардейцами. В казацкой семье сыновья душой тяготеют к красным. В повести «Путь-дороженька» бедный сапожник надеется, что красногвардейцы освободят деревню от белых, и не устает на все лады проклинать казаков.

В ранних рассказах М.А. Шолохова явственно обнаруживается переплетение разных стилей, картины жестокости демонстрируют контраст между сочувственной и безжалостной манерами письма. В рассказе «Родинка» мир людей и мир природы находятся в полном противоречии. Рассказ начинается с лирического описания местного ландшафта, а заканчивается тем, как атаман банды признает в убитом своего сына. Природа прекрасна и безмолвна, ее описание контрастирует с абсурдностью и безумством происходящего, этот контраст усиливает восприятие рассказа. Природа сопрягается с миром людей, так рассказчик сравнивает черствую душу атамана с тем, как в степи в жару, летом высыхают следы от бычьих копыт у болотца. И в то же время рассказчик, описывая внутреннее состояние атамана, сопоставляет его с непроходимым дремучим лесом. Вот как проявляется сочувственная манера письма. Рассказ «Родинка» явно контрастирует с «Алешкиным сердцем», где рассказчик бесстрастно рисует картину, как Алешка собственными глазами видит смерть сестры Польки от рук соседки Макарихи. Это бесстрастное описание заставляет сердце читателя содрогнуться от ужаса и

осознать весь ужас людского мира. В этом заключается трагизм безжалостной манеры письма.

При рассмотрении ранних рассказов М.А. Шолохова возможно проследить те первоначальные конструкции, которые в дальнейшем легли в основу романа «Тихий Дон». Так, российский исследователь творчества М.А. Шолохова, Ф.Ф. Кузнецов в монографии «Тихий Дон: судьба и правда великого романа» отмечает, что описание Гетманского шляха встречается в раннем рассказе «Путь-дороженька», продолжается в рассказе «Коловерть», и затем часто встречается в «Тихом Доне» [Кузнецов 2005, с. 363—364]. Кроме того, читатель обнаруживает, что некоторые детали из ранних произведений, находят последующее развитие в «Тихом Доне». Однако стоит отметить, что сам М.А. Шолохов был недоволен своими ранними рассказами, о чем заявлял открыто: между «Донскими рассказами» и «Тихим Доном» существует огромное различие и различие это совсем не во времени написания. Ф.Ф. Кузнецов в вышеупомянутой книге так пишет об этом: «Донские рассказы» не являются предысторией «Тихого Дона», — слишком велика пропасть, которая отделяет их от романа. Это — пропасть между прозой талантливой и прозой гениальной» [Кузнецов 2005, с. 360].

На мой взгляд, различие «Донских рассказов», «Лазоревой степи» и «Тихого Дона» определяется двумя аспектами: во-первых, сменой главного героя на галерею образов; во-вторых, сменой отношения к выбору эмоций рассказчика. Прежде всего, мы отмечаем, что казаки в «Тихом Доне» заменяют «красных дьяволят» из ранних произведений. Молодые крестьяне, симпатизирующие Красной армии, которых притесняют казаки, в «Тихом Доне» отходят на второй план, их образ смутно угадывается лишь в таком персонаже, как Михаил Кошевой. На первый же план выходит галерея образов, или собирательный образ донского казачества. Без сомнения, центральной фигурой «Тихого Дона» является Григорий Мелихов, который долгое время служит в рядах белогвардейцев и совсем недолго в рядах Красной армии. Во-вторых, в «Донских рассказах» и «Лазоревой степи» героями повествования являются в основном красноармейцы или представители бедного крестьянства, все как один положительные персонажи, не то, чтобы все они были бесстрашными и решительными, но непременно порядочными и доброжелательными; персонажи-белогвардейцы или зажиточные крестьяне, напротив, или дерзкие и бессердечные, или алчные и бессовестные. В «Тихом Доне» рассказчик отходит от этих сказочных стереотипов, согласно которым,

красные непременно добрые, а белые непременно злые. Такого рода стереотипы были распространены в советской литературе того времени. Но М.А. Шолохов избирает более сложный, диалектический подход: он стремится проследить движение казачества к Советам (это исторический момент), а также уделяет внимание человеку самому по себе, «очарованию человека» (это эстетический момент). Таким образом, Григорий Мелихов становится главным персонажем именно «Тихого Дона», он преодолевает пошлый социологический барьер, становясь героем классического литературного произведения [Лю Ядин 1996, с. 100—104; Лю Ядин 2014, с. 251—259].

II

31 декабря 1956 г. и 1 января 1957 г. в газете «Правда» был напечатан рассказ М.А. Шолохова «Судьба человека». Рассказ повествует о том, как главный герой Андрей Соколов с началом Великой Отечественной войны уходит на фронт, он служит шофером, получает ранение, затем попадает в плен к фашистам, проходит концлагерь, воспользовавшись возможностью, он совершает побег и возвращается в свою часть. Но дом Андрея разрушен, его семья убита фашистами. После публикации рассказ «Судьба человека» получил всеобщее признание, Д.Д. Благой называл его шедевром социалистического реализма [Сялохофу цычужань 1982, с. 300—318]. Д.Д. Благой обладал авторитетом, и его оценка во многом определила дальнейшую судьбу шолоховского произведения. В дальнейшем мы скажем о значении данной оценки. Выходом за рамки данной оценки в российском академическом сообществе была точка зрения литературоведа Н.Л. Лейдермана, который полагал, что: ««Судьба человека» — русский извод жанра новеллы», в «Судьбе человека» сформулирована новая художественная концепция, рассказ от первого лица, исповедь Андрея Соколова сформировала особое пространство микроновелл: «Довоенная жизнь», «Прощание с семьей», «Пленение», «В церкви», «Неудачный побег» «Поединок с Мюллером», «Освобождение», «Гибель семьи», «Смерть сына», «Встреча с Ванюшкой». Это отдельные микроновеллы, «каждая из них внутренне едина и завершена. В каждой есть «свое» столкновение, легко просматриваются завязка, кульминация, развязка, присутствуют прологи и эпилоги» [Лейдерман 2001, с. 71—78].

Представим, что перед нами партитура симфонии «Судьба человека». М.А. Шолохов побуждает главного героя рассказывать о своем

жизненном опыте в мирное время и во время войны. Это повествование, которое конструирует мелодию рассказа, если смотреть на «Судьбу человека» как на партитуру симфонии, то это ноты, записанные на нотном стане слева направо. Выбирая заглавие для своего произведения, автор использует полисемантическую таких слов, как «человек» и «судьба». Метафоричность формирует партии, записанные в гармонии (аккорд). В «Судьбе человека» развивается своеобразное повествование, которое существует вместе с аккордом, как если бы тягучая и грустная мелодия развивалась под аккомпанемент аккордов, так рассказ М.А. Шолохова становится отражением апокалиптической судьбы русского народа в XX в.

Прежде всего, необходимо отметить, что повествование «Судьбы человека» формирует мелодию рассказа, его последовательное соединение. Текст данного рассказа на самом деле состоит из большого и маленького текстов, которые соединены вместе. Маленький текст — рассказ от первого лица, его изложение равнозначно вступлению музыкального произведения и финальной коде, это — пролог и заключение рассказа. Маленький текст заканчивается описанием послевоенной весны, жизни Андрея Соколова и его приемного сына Ванюшки. Затем следует исповедь главного героя, после чего повествование возвращается к рассказчику, который выражает свое восхищение Андреем Соколовым. Большой текст — это непрерывное повествование главного героя Андрея Соколова о себе. Повествование это состоит из двух частей, одна часть касается военной, а другая мирной жизни. Начинается повествование с описания довоенной жизни, а заканчивается описанием послевоенной жизни главного героя — это мирная часть симфонии. Центральную часть рассказа занимает повествование о военной жизни: служба в армии, ранение, пленение, расстрел пленного в церкви, первый, неудавшийся побег, поединок с Мюллером, захват «языка», возвращение в Красную армию, разрушенный дом, гибель сына — это военная часть симфонии.

Внутренний драматизм рассказа «Судьба человека» заключен в автобиографическом характере повествования, в мирной части Соколов предстает перед читателем как обычный человек, с обычными желаниями и стремлениями. Основное содержание его довоенной жизни вполне тривиальное: скопить денег, чтобы построить дом, обзавестись семьей — вот и весь предел мечтаний. В исповеди Соловьева как обычного человека есть такие эмоциональные выражения, словно основная мело-

дия рондо, которая повторяется и берет за душу. Чувства главного героя к жене и детям глубокие и искренние, они не оставляют читателя равнодушным. Когда разразилась война, и Андрея призвали на фронт, жена с детьми отправились на перрон провожать его, жена Ирина как предчувствовала, вымолвила, что больше они не увидятся, и тогда Андрей, разозлившись, оттолкнул ее. Всю жизнь Андрей потом вспоминал о том, как оттолкнул жену. Андрей часто видел во сне своих погибших жену и детей, просыпался, подушка была мокрая от слез. Здесь цена самого существования Соколова совсем невысока. Он предстает перед нами человеком, который стремится удовлетворить свои тривиальные потребности, потребность в безопасности и эмоциональном спокойствии. По образу мыслей он близок к заурядному, вульгарному человеку. Ханс-Роберт Яусс утверждает, что читатель всегда сочувствует обыкновенному герою: «Читатели или зрители могут искать, исходя из своих собственных возможностей, тех героев, кто не совершенен, совсем обыкновенный, и имеет похожий на них самих «характер», поэтому они чувствуют симпатию к ним» [Хань Яосы 2006, с. 211]. То, что М.А. Шолохов возвращает своего героя к заурядности, это порождает в читателе не только сочувствие, но даже и симпатию. Большинство людей проживает свою жизнь в спокойствии и это нельзя считать счастьем для каждого отдельного человека, но что касается всех людей, то, возможно, это делает весь мир спокойнее.

В военной части симфонии Соколов будто бы становится другим человеком. Здесь необходимо сказать о гармонии (аккорде) и отметить, что рассказ «Судьба человека» наполнен метафорами (это и есть гармония), которые контрастируют с повествованием (мелодией), хотя на самом деле при исполнении симфонии мелодия и гармония (аккорд) возникают одновременно. Так фамилия и имя главного героя выбраны автором неслучайно, они тоже представляют собой своего рода метафору. Фамилия главного героя — «Соколов», в ней есть корень «сокол». В русских сказках сокол — это «юноша, мужчина, отличающиеся красотой, смелостью, удалью» [Большой толковый словарь русского языка 2001, с. 1231]. У А.С. Пушкина в «Капитанской дочке» мы читаем: «Прощай, Марья Ивановна, моя голубушка! прощайте, Петр Андреич, сокол наш ясный! — говорила добрая попадья» [Пушкин 1978, с. 595]. А у М. Горького есть поэма «Песнь о соколе». Имя Соколова — Андрей тоже несет в себе глубокий смысл. Андрей — один из двенадцати апостолов Иисуса Христа. В самом раннем историческом произведении

Древней Руси — «Повести временных лет», которое датируется началом XII в., сказано, что апостол Андрей, проповедовал христианскую веру и по побережью Черного моря пришел в Крым, плыл вверх по Днепру и на этом месте позднее был основан город Киев [Несьтуоэр 1994, с. 21—22]. Киевская Русь почитала апостола Андрея как покровителя русской государственности. В императорской России он стал еще и покровителем российского военно-морского флота (Петром I был учреждён Андреевский флаг, а также орден Андрея Первозванного — старейший из русских орденов) [Мифы народов мира 2000, с. 80—81]. Поэтому не удивительно, что апостол Андрей почитался как военный защитник России.

В исповеди Андрея Соколова, в его рассказе о мирной жизни он предстает перед читателем как обычный, заурядный человек. Но фамилия «Соколов» как бы намекает на то, что он — храбрый и мужественный мужчина. Его имя «Андрей» как бы намекает на то, что он достоин ордена Андрея Первозванного. Эти два образа слиты воедино: он простой солдат, который не совершает никаких ошеломляющих подвигов, и уже тем более не повелевает стихиями. Он с риском для жизни доставляет снаряды на передовую, управляет машиной под обстрелом, берет в плен немецкого офицера и в конце концов возвращается в свой полк. Эти вроде бы обычные поступки совсем не исключают мужества мужчины-сокола и славы получившего орден Андрея Первозванного. Кажется, что главный герой погряз в мыслях и воспоминаниях о погибших родных, умываясь слезами по ночам, он не перестает вести внутренний монолог с самим собой. Соколов особенно подчеркивает, что мужчина должен быть непоколебимым, стойким и уметь брать на себя ответственность, и не важно, что перед нами обычный солдат, который попал в фашистский концлагерь. Он сохраняет воинское достоинство и силу духа, стойкость и гордость. Эти нравственные качества как факторы духовности превосходят инстинкт самосохранения.

В рассказе «Судьба человека» исповедь Андрея Соколова состоит из двух частей, в каждой из которых есть свой неповторимый мотив и свой тембр, хотя вступление мрачное и тревожное, но финал оказывается жизнеутверждающим и радостным. Чувство страха и смертельной опасности в повествовании, тем не менее, указывают на то, что человеческая природа в конце концов одерживает победу над врожденными инстинктами. Кроме того, автор отмечает, что один и тот же человек в разных обстоятельствах порой демонстрирует совершенно разный мо-

ральный облик и разный образ действий. Так, Соколов в мирной жизни — обычный человек, а в жизни военной — это Человек с большой буквы! Война разрушила все, что было у Соколова, но в то же время дала ему силу духа и укрепила характер. М.А. Шолохов рисует семейную жизнь Соколова яркими красками, а затем поет гимн человеку на фоне ужасов войны.

Рассказ «Судьба человека» в развитии советской литературы имеет переходное значение, в нем сочетается традиция героического повествования, и в то же время это произведение дает начало грандиозному нарративу. Жизненный опыт Андрея Соловьева и пугающий, и обыденный, изложенный в шолоховском рассказе открывает новую страницу в советской военной прозе. До этого в советской военной прозе, создавались великие произведения, такие как, например, «Звезда» Э.Г. Казакевича, «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого, «Знаменосцы» О. Гончара и др. В этих произведениях личность и способности главных героев, казалось, превосходили способности простых людей. Ныне же Соколов как обычный человек становится главным героем рассказа, он сочетает в себе и черты обыденности, и блеск героизма. Так рождался эталон и основа негероических литературных произведений. Кроме того, в «Судьбе человека» М.А. Шолохов сознательно создает то, что немецкий филолог В. Изер называл «вызывающей конструкцией» текста. М.А. Шолохов побуждает читателя проследить судьбу всего советского народа в первой половине XX века. Заглавием книги, выбором имени и фамилии главного героя автор формирует метафоричность текста, подталкивает читателя использовать собственную эрудицию и воображение для того, чтобы создать символическую композицию литературного произведения.

Метафорично и само заглавие рассказа. Перевод «Судьба человека» с русского языка на китайский как «一个人的遭遇» передает буквальный смысл и в целом не вызывает нареканий. В русском языке слово «человек» означает и отдельного индивида, обычного, простого человека и в то же время и более абстрактное понятие, то есть может указывать на человечество, человеческий род в целом или на то, что Горький называл «человек с большой буквы». Судьба — это участь, рок, удел, то есть жизненная ситуация. Таким образом, заглавие данного рассказа можно сравнить с полукоткрытой дверью, которая заставляет читателя теряться в догадках о том, кто же такой главный герой рассказа и какова его судьба? А следовательно и побуждает читателя с нетерпением ждать

развязки. Судьба персонажа несет в себе метафоричность, даже несмотря на то, что перед нами небольшой рассказ, но содержание этого произведения, описание жизненного пути отдельно взятого человека, имеет глубокий смысл. Из беседы главного героя с рассказчиком мы узнаем об Андрее Соколове следующее: «Поначалу жизнь моя была обыкновенная» [Шолохов 2001, с. 208]. Здесь уже таится завязка всего последующего повествования. Соколов родился в 1900 г., то есть он — ровесник века. Таким образом, обыденное перестает быть обыденным, этот персонаж уже не обычный человек, он несет в себе метафорический оттенок. Затем Андрей Соколов сам рассказывает о том, что в Гражданскую войну он служил в Красной Армии, в голодный двадцать второй год он, по счастью, избежал смерти, так как нанялся батраком, а его отец с матерью и сестрой умерли от голода, он остался один на всем белом свете. Затем Андрей женился на девушке, которая тоже была сиротой, семья у них была крепкой, родились дети: сын и две дочки. Это описание как будто предвещает счастье в дальнейшем. Но вот начинается война, на фронте Андрей получает ранение, затем попадает в плен к фашистам, главный герой преодолевает разные испытания. Оказывается, что враги подорвали дом, где жил Андрей, так он лишился жены и дочерей. В конце войны во время взятия Берлина погибает и сын Соколова, так он снова остается человеком без роду и племени.

М.А. Шолохов, вдохновляя ассоциации читателя, создает еще больший метафорический пласт вне текста произведения. В данном рассказе «судьба человека» имеет конкретное обозначение, которое можно обозначить перевернутой буквой «U». То есть основание низкое, когда Соколов в 21 год остался сиротой, а затем постепенно идет возвышение, когда Соколов покидает деревню, приезжает в Воронеж, становится рабочим, а затем шофером. Он женится на девушке-сироте по имени Ирина, у них рождаются сын и две дочки, Соколов и его жена усердно трудятся, строят дом, их дети живут в достатке: «Чего еще нужно чтобы жить на свете?... можно сказать, что все желания уже осуществились» [Игэ жэнь дэ цзаюй 2000, с. 420]. Две дочери главного героя учились на «отлично», а сын Анатолий оказался очень способным к математике, про него даже писали в центральной газете «очень мне это было лестно, и гордился я им» [Игэ жэнь дэ цзаюй 2000, с. 420]. Вот высшая точка жизненного пути главного героя. Потом его жизнь постепенно пошла вниз: разразилась война, Соколова призвали на фронт, он перенес много страданий, подвергался крайней опасности. Его дом был разрушен не-

мецкой бомбой, жена и две дочери погибли, а сын Анатолий был убит во время освобождения Берлина. И снова Андрей Соколов один на белом свете, но берет на воспитание круглого сироту, мальчика Ванюшку. Соколов думает: «Да уж не приснилась ли мне моя нескладная жизнь?» [[Игэ жэнь дэ цзаоюй 2000, с. 440]. Жизненный путь Андрея Соколова, это не только буквальный смысл рассказа, но и путь, по которому шёл советский народ в первой половине XX в. — это метафорический смысл. Жизненный путь главного героя представляет собой судьбу русского народа. Соколов и его «жизненная кривая» параллельны и представляют собой перевернутые U-образные дороги, между которыми существует параллельная хронологическая связь. Первые пятьдесят лет XX в. для русского народа были чрезвычайно трудными: Первая мировая война, Февральская революция 1917 г., затем Октябрьская революция, империалистическая интервенция, строительство социализма. Вот высшая точка в судьбе советского народа, даже несмотря на трагичные годы коллективизации в 1937—1938 гг., которые М.А. Шолохов впоследствии описал в своем романе «Они сражались за Родину». Советский народ испытал вторжение фашистских захватчиков, вторжение это унесло более 20 млн жизней и уничтожило почти все, что было создано до войны. Периоды биографии Андрея Соколова параллельны определённым периодам пути советского народа: период, когда главный герой приезжает в город, становится рабочим, а потом шофером совпадает с периодом стремительной советской индустриализации. В завершении шолоховского произведения мы читаем монолог рассказчика, где есть такие слова о Ване: «этот мальчик вырастет у отцовского плеча, и когда станет взрослым, то сможет все вытерпеть, все преодолеть на своем пути, если к этому позовет его Родина» [Игэ жэнь дэ цзаоюй 2000, с. 448]. В этом описании рассказчик пытается сдержать нахлынувшие чувства, не обнаружить прямо своего отношения к герою, сделать так, чтобы никто не заметил скупую мужскую слезу, стекающую по щеке. Рассказчик как бы ненароком высказывает свое предположение о судьбе Вани, о судьбе советского народа во второй половине XX в., а М.А. Шолохов ненароком становится прорицателем этой нелегкой судьбы. Судьба Соколова — это и есть судьба советского народа в первой половине XX в., все трагедии, которые советский народ преодолел: войну, голод, потерю родных и близких. Кроме того, это еще и путь, пройденный русским народом. Рассказ «Судьба человека» словно бы завершает великую скорбь XX в. Так, у М.А. Шолохова главный герой переезжает из де-

ревни в город — в этом тоже отсылка к повороту в советской действительности, о котором автор размышляет: в 20-х гг. XX в. в процессе коллективизации практически исчезает слой зажиточного крестьянства, и это побудило М.А. Шолохова к тому, чтобы не делать деревню идиллическим местом жизни Андрея Соколова. Шолоховский роман «Поднятая целина» завершается сценой кровопролитной перестрелки, в ходе которой погибают два главных героя, два главных сторонника коллективизации (Давыдов и Нагульников).

Сокол — дух, парящий в воздухе, он подвижен и часто меняет место жительства. Соколов был уроженцем Воронежа, затем переехал в Краснодарский край, на Кубань, затем он снова вернулся в Воронеж и купил в этом городе дом. Во время войны его часть находилась в местечке, которое называлось Белая Церковь [Шолохов 2001, с. 212]. Соколов попал в плен под Лозовеньками на Украине, и «половину Германии объехал за это время» [Шолохов 2001, с. 231]. Соколов бежал из плена, когда находился в Витебской области, в Полоцке, вернулся в ряды Красной армии и навестил свой разрушенный дом под Воронежем. Соколов освобождал Берлин, а по окончании войны поехал в Урюпинск, где вернулся к прежней профессии — шофёр. В конце концов в прологе рассказчик встретился с Соколовым на хуторе Моховском, в Ростовской области, когда тот пытался найти новую работу в Кашарском районе [Шолохов 2001, с. 231]. Соколов кочует по планете, словно сокол парит в воздухе. Перемещения главного героя на самом деле конструируют в рассказе странствующий образ, который несет в себе глубокий смысл. И смысл этот тесно связан с образом странника в русской литературе и с образом странствующего монаха в русской истории. В XVII в., после реформы патриарха Никона, которая повлекла за собой раскол в русской церкви, появилось множество странников-старообрядцев, они бродили по Руси в поисках истины. Странники стали героями таких произведений, как поэма Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо?», роман А.П. Платонова «Чевенгур» и др. Главные герои этих произведений тоже ищут правду жизни и счастья. Так чего же ищет Андрей Соколов, переезжая с места на место? Кроме насильственной миграции во время плена, его переезд из деревни в город представлял собой трудный поиск жизненного пространства. Он жаждал «счастья в жизни», но у каждого переезда был свой ключевой момент. Переезд из деревни в Воронеж был не просто праздной забавой, он был связан с тем, что Соколов стремился обзавестись семьёй, зажить самостоятельно, своим домом.

Побег из плена в Полоцке, возвращение в ряды Красной армии, связаны со стремлением к свободе и восстановлению собственного достоинства. Миграция из хутора Моховского в Кашары, когда Соколов берет с собой Ваню — это поиск нового жизненного пространства, поиск ответа на самый волнующий сердце вопрос: «За что же ты, жизнь, меня так покалечила?» [Игэ жэнь дэ цзаоюй 2000, с. 417]. Ответ на этот вопрос искал не только Андрей Соколов, но и многие его ровесники, равно как и Н.А. Некрасов, А.П. Платонов, и другие русские люди.

Почему до настоящего момента никто из исследователей не обратил внимания на проблему метафоричности в рассказе «Судьба человека»? Причина кроется как раз в тех рамках, которые задала рассказу оценка Д.Д. Благого — «шедевр социалистического реализма». Авторитет Д.Д. Благого был чрезвычайно высок — он был членом-корреспондентом Академии наук СССР, профессором МГУ им. М.В. Ломоносова. Он поместил шолоховский рассказ в рамки социалистического реализма и тем самым фактически лишил других ученых возможности дальнейшего широкомасштабного исследования данного произведения. Социалистический реализм, по сути, не только вытеснил все художественные стили за исключением реализма, но и русский символизм, который имел прямую связь с метафоричностью, и исчез как раз перед внезапным появлением социалистического реализма. Д.Д. Благой специально отмечает, что в описании начального пейзажа у М.А. Шолохова отсутствует какая-либо метафоричность.

Пространство между повествованием (мелодией) в рассказе «Судьба человека» и метафорой (аккордом) формирует художественную мощь внутри и вовне текста. Без живого, близкого к действительности повествования, рассказ скатился бы к размытому и неясному тексту, в котором не было бы ни чувства справедливости, ни ощущения родственной близости. Но в «Судьбе человека» посредством исповеди Андрея Соколова автор создает берущее за душу, повествование об ужасах войны, и это делает шолоховское произведение уникальным и новаторским. Без метафоры произведение было бы поверхностным и мелким, ему не хватало бы глубины и серьёзности. Рассказ «Судьба человека» раскрывает участь народа в определённый исторический период. Таким образом, рассказ «Судьба человека» является значительным литературным произведением, он стал откровением о русской нации в XX в.

Библиографический список

- Большой толковый словарь русского языка. СПб.: Норинт, 2001.
- Васильев. В.В.* Народный художник. Предисловие к собранию сочинений М.А. Шолохова // Собрание сочинений Шолохова. М.: Терра, 2001. Т. 1.
- Казачество // Советский энциклопедический словарь. М., 1980.
- Кузнецов Ф. Ф.* «Тихий Дон»: судьба и правда великого романа. М.: ИМЛИ РАН, 2005.
- Лейдерман Н.Л.* и др. Современная русская литература. М.: УРСС, 2001. Т. 1.
- Мифы народов мира. Москва: Большая русская энциклопедия, 2000. Т. 1.
- Пушкин А.С.* Собрание сочинений. М.: Художественная литература, 1978.
- Шолохов. М.А.* Судьба человека // Собрание сочинений Шолохова. М.: Терра, 2001. Т. 7.
- Игэ жэнь дэ цзаоюй : [Судьба человека] // Сяолохофу вэньцзи : [Собрание сочинений Шолохова] / пер. Цао Ин. Пекин: Жэньминь чубаньшэ, 2000. Т. 1. (На кит.).
- Лю Ядин.* Дунхэ цзилю цзеду Сяолохофу : [Стремительные потоки Дона — трагедия Шолохова]. Чэнду: Сычуань цзяоюй чубаньшэ, 2001. (На кит.).
- Лю Ядин.* Цзинцзин дэ дунхэ чэньжэнь тунхуа дэ сяоцзе : [Тихий Дон: уничтожение сказки для взрослых] // Суянь вэньсюэ чэньсилу : [Сборник «Записи размышлений о советской литературе»]. Чэнду: Сычуаньдасюэ чубаньшэ, 1996. (На кит.).
- Лю Ядин.* Сяолохэфу сюэшу ши яньцзю : [Исследования по истории изучения творчества Шолохова]. Нанькин: Илин чубаньшэ, 2014. (На кит.).
- Лю Ядин.* Игэжэнь цзаоюй Сяолохофу дуаньпянь сяошо сюй : [«Судьба человека» — предисловие к рассказу М.А. Шолохова]. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2000. Вып. № 4. (На кит.).
- Несытуозр. [Нестор].* Ваньянь цзиши : [Повесть временных лет] / пер. и комм. Ван Юэ. Ланьчжоу: Ганьсу миньцзю чубаньшэ, 1994. (На кит.).
- Сяолохофу цзычужань : [Автобиография Шолохова] / ред. Сунь Мэйлин. Пекин: Вайюй цзяосюэ яньцзю чубаньшэ, 1982. (На кит.).
- Хань Яосы. [Ханс-Роберт Яусс].* Шэньмэй цзиньянь хэ вэньсюэ чаньшисюэ : [Эстетический опыт и литературная герменевтика] / пер. Гу Цяньгуан. Шанхай: Шицзи чубаньшэ цзитуань, 2006. (На кит.).
- Хэйгээр. [Гегель].* Мэйсюэ : [Эстетика] / пер. Чжу Гуанцянь. Пекин: Шаньу иньшугуань, 1984. Т. 3. (На кит.).

А.Е. Лукьянов

АРХЕТИПЫ ДАО И ГЛАГОЛА

Аннотация. В статье рассматриваются архетипы китайской и русской культур Дао и Глагола. В поле внимания автора ландшафтные кольцевые построения с расположенными на них носителями архетипических систем. При переходе к цивилизации архетипические системы используются для разработки учений гармонизации природного и социального мира. Впервые в философской синологии выстраивается концепция очеловечивания людской массы, реставрации этнических культур, их складывания в национальные культуры и образования единой планетарной культуры, её духовного, физического и интеллектуального очищения. Первыми в осуществлении этой исторической процедуры через архетипы культур Дао и Глагола были Лао-цзы, Кун-цзы, Пушкин и Толстой.

Ключевые слова: философия, центр, становление, изучение, школа, создание, энциклопедия.

Автор: ЛУКЬЯНОВ Анатолий Евгеньевич, доктор философских наук, профессор, руководитель Центра изучения культуры Китая Института Дальнего Востока РАН, руководитель (с российской стороны) Центра изучения китайской и русской культур Сычуаньского университета и Института Дальнего Востока РАН, лауреат Государственной премии Российской Федерации в области науки и технологии. E-mail: s.kimbo48@mail.ru

Anatoly E. Lukyanov

Archetypes of Dao and Glagol

Abstract. The article considers the archetypes of Chinese and Russian cultures of the Tao and the Verb. The author focuses on landscape ring structures with archetypal system carriers located on them. In the transition to civilization,

archetypal systems are used to develop doctrines for the harmonization of the natural and social world. For the first time in philosophical Sinology, the concept of humanization of the human mass, restoration of ethnic cultures, their folding into national cultures and formation of a unified planetary culture, its spiritual, physical and intellectual purification is being forming. The first persons to implement this historical procedure through the archetypes of the Dao and Glagol cultures were Lao-Tzu, Kung-Tzu, Pushkin, and Tolstoy.

Keywords: philosophy, center, formation, study, school, creation, encyclopedia.

Author: Anatoly E. LUKYANOV, D.Sc. in Philosophy, Professor, Head of Center for Study of Chinese Culture, Institute of Far Eastern Studies (IFES), Russian Academy of Sciences, Russian Co-Director of Sichuan University — IFES Joint Center for Study of Chinese and Russian Cultures, laureate of the State Prize of the Russian Federation in the field of science and technology. E-mail: s.kimbo48@mail.ru

Китайский канон горы и воды

Ещё до всякого определения культуры мы предполагаем, что культуры существуют и привносим в то, что мы называем **исследованием**, весь свой надуманный набор познавательных категорий и методов. Мы здесь выступаем в роли не столько исследователей, сколько иллюзионистов, лепящих в мыслительной пустоте прозрачный образ своего предмета, который потом будем безжалостно «познавать».

Наша задача проста: отыскать **архетипических первенцев** китайской и русской культур, которые впервые обозначат культуры и назовут себя Человеками культур. Для этого нам прежде всего нужно обратиться вместе со своими «дискурсами о культурах» и по возможности посмотреть, что же появится в качестве этих самых культур, и дать им свободно сказать о себе друг другу. Как нельзя лучше сюда подходит совет Лао-цзы: «Утишь слова, пусть [молвит] самость-естество».

Удастся ли задуманное? Можно ли услышать исконное слово культуры? Первенцам — да! А нам? — это вопрос.

Сделаем по западной хронологии несколько шагов от якобы настоящего к якобы прошлому. Относительно китайской культуры сомнений не возникает: начало культуры хоть и теряется в глубинах тысячелетий, но фиксируется и в слове, и в деле, то есть и в писаниях, и в практике жизни. Эволюционно китайская культура непрерывна, до се-

годняшнего дня во всей полноте сохраняет свои архетипы в системном строении, в функциях и энергийной мощи. С русской культурой труднее, здесь мы при поиске её начал ударяемся лбом в «русскость», «русского человека», «русскую душу» и в безымянность русской культуры в сопоставлении с именами китайского Дао, греческого Логоса и индийского Ом.

Обратимся к уникальному для всей мировой литературы древнекитайскому письменному памятнику «Шань хай цзин» («Канон гор и морей»). В названии его прочитываются два значения: во-первых, это «гора и море» — ландшафтный архетип мироустройства, во-вторых, это «огонь и вода» — архетип мирозидания (гора — застывший или замерший огонь). Текст «Шань хай цзина» разбит на восемнадцать канонов, которые построены по концентрической схеме с ориентацией «канонов» по сторонам света: первыми идут пять Канонов гор (Юг — Запад — Север — Восток — Центр), далее четыре канона Заморья (Юг — Запад — Север — Восток), затем четыре канона Внутриморья (Юг — Запад — Север — Восток), после них четыре канона Великих пустынь (Восток — Юг — Запад — Север), последним стоит канон Внутриморья (канон Центра Внутриморья?). «Шань хай цзин» можно представить в виде пластинки, составленной из кольцевых лент, на которых расставлены удивляющие нас фигуры. Их разделяют две вехи, символизирующие уход одной эпохи и наступление другой.

Первая веха — мировой потоп

Воды потопа взмыли к Небу. Гунь похитил саморастущую землю у Первопредка, чтобы запрудить воды потопа. [Он] не дождался веле-ния Первопредка. Тогда Первопредок приказал Чжуню казнить Гуня на склоне Юй-горы. Гунь переродился Юем. Первопредок повелел тогда Юю завершить настил земли и утвердить девять областей [Шань хай цзин 1985, с. 301].

В этом событии участвуют пять персонажей:

1. Первопредок 帝 (*ди*) — олицетворение мужского небесного начала.
2. Земля-Мать — фигурирует в виде саморастущей земли 息壤 (*си жан*), пленённой и упрятанной Первопредком.
3. Гунь 鯀 (*гунь*) — женская (иньская) героизированная ипостась Земли-Матери.

4. Юй 禹 (*юй*) — мужская (янская) героизированная ипостась Неба-Отца.

5. Потоп — Хунь-Дунь 混沌 (*хунь-дунь*), хаос в виде вздымающихся к Небу вод, который даёт возможность развития жизни Поднебесной по принципу **рождения** 生 (*шэн*) и открывает путь жизни в сторону естества 自然 (*цзыжань*).

Всё здесь говорит о предтече новой цивилизации. Первопредок выступает в роли верховного правителя, который по собственной воле прерывает стихийный процесс потопа. Вероятно, потоп — это фрагмент какой-то мировой периодики омоложения и омолаживания космоса.

Земля-Мать в облике саморастущей земли, обладающая порождающей способностью (самовозрастанием), упрятана в темницу.

Гунь — дочь Земли за освобождение (похищение) Матери и попытку через неё возвести посреди океанических вод сушу и тем самым установить архетип земли и воды спонтанной эволюции бытия, по велению Первопредка казнена, то есть умерщвлена вполне цивилизованным способом.

Юй — сын Первопредка, в Юе матрилинейная генеалогия сменяется патрилинейной, смерть Гуня оборачивается рождением Юя. Женское потомство Матери прерывается, её порождающая способность низводится на нет. Юй получает от Первопредка повеление **настелить** землю с делением её на девять областей и тем самым создать архетип земли и воды цивилизации.

В трактате «Шу цзин» («Канон истории») версия потопа историзируется, Гунь обвиняется в «ограждении вод потопа», расстройстве порядка элементов архетипа у *син* и разрушении этических норм и принципов. Повеление об утверждении Юем девяти областей конкретизируется передачей ему Первопредком «Великого образца [обуздания потопа] в девяти разделах» (*Хун фань цзю чоу*) — первой конституции цивилизации [Шу цзин 1983, с. 187].

Стихия потопа-хаоса — Хунь-Дунь, попросту укрощается Первопредком, цивилизация насильственно устанавливается над стихией природы.

Вторая вежа — вступление цивилизации в силу

Когда в мире началось размежевание плодородных земель, пошли в ход мечи и копья и появились металлические деньги, тогда способ-

ные получили прибыль, а неспособные понесли убыток. Тех, кто приносил жертвы на Тай-горе, и тех, кто приносил жертвы на Лянфу-горе, было 72 семьи и среди них все те, кто всходил на престол и уступал его. Это и были правители царств [Шань хай цзин 1985, с. 148].

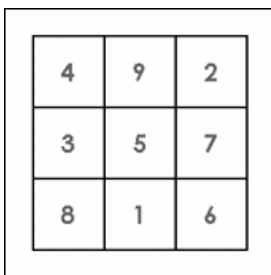
Горы в архетипе гор и вод — это составляющая власти. Число 72-х семей здесь не случайно. Утверждённые Юем девять областей — это девятипольный земной квадрат, отображающий космологическое устройство Земли, систему власти и землепользования.

В космологии квадрат Земли и круг Неба делятся на девять квадратов/полей, в них по системе «прямого» и «диагонального» крестов располагаются инь-янские архетипы пяти стихий 五行 (*у син*), пяти постоянств 五常 (*у чан*) и пяти чисел 五數 (*у шу*). В системе власти восемь квадратов, окружающих центральный квадрат, тоже делятся на девять участков, получается 72 малых квадрата. В них устанавливается главенство 72-х семей, получающих *горную власть* Тай-горы и Лянфу-горы. Центральный квадрат символизирует неделимую власть владыки Поднебесной. Землепользование устраивается по аналогичной схеме.

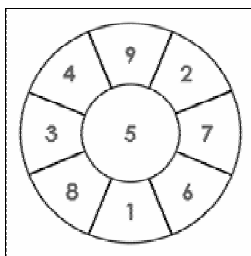
Рис. 1

Схемы земного квадрата и небесного круга в архетипической числовой символизации

Иньский квадрат Земли



Янский круг Неба



Встаёт вопрос: а какова же была картина мира до потопа, буквально, каков же был *допотопный* мир? Именно этот мир и описывает «Шань хай цзине». Судя по записям, это был мир небесно-земного кос-

моса, венчаемого столичным холмом Кунь-Лунь, трижды удвоенной высотой которого измеряется небесно-земная ось. Об этом повествует другой древнекитайский трактат, «Хуайнань-цзы» («Философ из Хуайнани»), видимо, сохранивший теперь уже утраченный фрагмент из «Шань хай цзина»:

Если с холма Кунь-Лунь подняться на высоту вдвое большую его, то это будет гора, под названием Лянфэн (Прохладный Ветер). Взошедший туда — бессмертен. Если подняться на высоту ещё вдвое большую его, то это будет так называемый Сюаньпу (Висящий Сад). Взошедший туда становится [срединным] *лин*-духом, [он] сможет управлять ветрами и дождями. Если подняться на высоту ещё вдвое большую его, то это и будет Высшее Небо. Взошедший туда становится *шэнь*-духом. Это и есть обитель Тайди (Высшего Первопредка) [Хуайнань-цзы 1983, с. 67].

Многие синологи списывают картину этого мира на «фантазию древнего человека». Но не списывается! И древнего человека как такового, привычного нам, в нём нет. Человек фигурирует в кунь-луньском мире в двух видах. Во-первых, о человеке просто говорится одним словом «человек» 人 (*жэнь*), и облик его никак не выражен. Откуда он там появляется, что делает и куда уходит — не известно. Никто с ним в контакт не вступает, на этого чужака срабатывает рефлекс отторжения. Существа кунь-луньского мира, завидя его, «кричат», «убегают», «смеются», «взлетают», «впадают в спячку» и т.д. Во-вторых, человек фигурирует не самостоятельно, а в антропо-гео-зооморфном виде. Собственно, это не человек, а существо, в котором сочетаются органы животных, тотемов и человека. Например, в одном из мест «Шань хай цзина» говорится:

Есть духо-человеки, их дважды восемь. [У них] руки расположены рядами, как у Первопредка. [Они] управляют ночью в этих местах. Находятся к Востоку от Юй-людей. Как у человека [у них] маленькие скулы и красные плечи. Всего шестнадцать духо-человек». [Шань хай цзин 1985, с. 183].

Что это за мир? Он не идентифицируется, и сами переписчики постоянно пытаются находить его феноменам соответствия из нашего мира. Нафантазировать его, да ещё и **так** нафантазировать — невозможно. Остаётся только гадать. Может быть, это мир психики нашей **эмбрио-**

нальной стадии? Или, может быть, это письменна-коды нашей **генетической памяти?** И как туда войти и как выйти оттуда? Через палингенезис, как это сделали Лао-цзы, Кун-цзы, Пушкин и Толстой)?

То есть (почти цитируя) генетически вернуться назад, омыться в эмбриональных водах лона природно-социального потопа-хаоса, переродиться в эмбрион и по проложенному пути, повторяя генетические формы роста в обратном порядке, прийти сюда, подхватив архетипические ключи гармонии природного и социального космоса? [См.: Чжун юн 1985, чжан 1; Дао дэ цзин 1986, чжан 16, 20, 28, 55]. Кун-цзы, вернувшись **сюда**, показал, что он Феникс, весь окутанный архетипическими спиралями социального ритуала, а Лао-цзы явился Драконом, весь окутанный архетипическими спиралями природного естества. Мало того, Лао-цзы ещё и запечатлел в «Дао дэ цзине» своё пребывание в эмбриональной сущности:

То, чего люди боятся, нельзя не бояться.
О, ширь пустотная, без края и без центра!
Среди людей согласие, веселье,
как будто делают Великое закланье в день наступления весны,
когда она в свои владенья входит.
Один лишь я сокрыт в тиши без всяких признаков живого,
подобный эмбриону, ещё не ставшему ребёнком.
Спелёнутый, скитаюсь по простору,
как будто некуда пристать.
У всех людей недостаток неизбывный,
один лишь я как тот, кто всё отверг.
Я сердце глупого.
О тьма космической утробы!
Миряне все сиянием полны,
один лишь я во мраке мрачном.
Миряне любознательны в исканьях,
один лишь я в кромешной тьме.
[Вокруг] то безмятежность, которая подобна глади океана,
то смерч, который не даёт волнам остановиться.
У всех людей есть применение разумным силам,
лишь я наивной глупостью подобен дикарю.
От всех других я отличаюсь тем, что Мать, кормящую, ценю [Дао дэ цзин 1986, чжан 20].

В таком состоянии пребывает Лао-цзы в первородном мире, как будто готовясь разорвать пуповину с кормящей Матерью и родиться в первой ящероподобной форме архетипического существа у какой-нибудь горы и воды на лентах «Шинь хай цзина». На них мы и встречаем представителей допотопного мира — трёх тотемов китайской Поднебесной, несущих на себе и в себе **архетипические узоры, слово (песню) и ритм (музыку)**. Первые мудрецы (первенцы культур) выведут их на небесную и земную поверхности космической книги и совлекут с них свои учения. Конфуций закрепит это в архетипической максиме: «Начинай со стихов, утверждайся в ритуале, завершай музыкой» [Лунь юй 1986, VIII, 8].

Как же выглядят эти три первородных тотема, запечатлённых в «Шань хай цзине»?

Первая запись — о тотеме Фэн-Хуан

Ещё на восток 500 *ли* стоит Даньсюэ-гора. На ней много золота и камней. Дань-вода стекает с неё и, на юг протекая, впадает в Бохай. Есть птица там, её вид подобен петуху, [на ней] пять цветных узоров, зовётся Фэн-Хуан. Узор головы называется 德 *дэ* (добродетель), узор крыльев называется 義 *и* (долг/справедливость), узор спины называется 禮 *ли* (ритуал), узор груди называется 仁 *жэнь* (человеколюбие), узор живота называется 信 *синь* (доверие). Это такая птица, которая ест и пьёт естество 自然 (*цзыжань*), поёт естество 自歌 (*цзыгэ*) и танцует естество 自舞 (*цзыу*). Когда (она) появляется, то Поднебесная умиротворяется и успокаивается [Шань хай цзин 1985, с. 8].

Фэн-Хуан — это бинарное, инь-янское существо, оно самка и самец одновременно, что подтверждается и его именем: в дальнейшем имя *фэн* будет означать статус императрицы, а *хуан* — статус императора. Поскольку Фэн-Хуан двуполое существо, то оно обладает качеством эмбриональности и способно порождать как себя, так и любые вещи. А это значит, что Фэн-Хуан самый настоящий тотем в самой что ни на есть первородности. Фэн-Хуан питается естеством (*цзыжань*) и постоянно наполняется энергией *инь-ян*, которая приводит Фэн-Хуан в ритмично-музыкальное пение и танец естества (музыка, слово/стих, ритуал). В процессе этого на теле Фэн-Хуан проступают пять цветных узо-

ров по количеству сторон света. Эти пять узоров и есть духовный архетип культуры Дао, её архетипический алфавит и текст: 德 дэ ~ 仁 жэнь ~ 義 и ~ 禮 ли ~ 信 синь, получивший название пяти постоянств 五常 учан.

При своей тотемной сущности Фэн-Хуан, однако, ничего не порождает в том виде, в каком мы привыкли это представлять, рассматривая натурфилософские построения. Фэн-Хуан появляется и своими пением и танцем приводит Поднебесную в резонанс умиротворения и гармонии. Оценивая трагическое состояние Поднебесной, Конфуций затем скажет: «Фэн-птица не прилетает, Река чертёж не шлёт, я вижу, что конец грядёт!» (чертёж — архетипический квадрат на панцире черепахи) [Лунъюй 1986, IX, 9]. Резонансное вызывание гармонии — это и есть то, что порождает Фэн-Хуан.

Вторая запись — о бинарном тотеме Луань и Фэн

...[Там] Луань-птица поёт естество, Фэн-птица танцует естество. Узор головы Фэн-птицы называется 德 дэ (добродетель), узор крыльев называется 順 шунь (послушание), узор груди называется 仁 жэнь (человеколюбие), узор спины называется 義 и (долг/справедливость). Если [Фэн-птица] появляется, то в Поднебесной наступает 和 хэ (гармония) [Шань хай цзин 1985, с. 299].

В этой записи тотемная птица Фэн-Хуан представлена уже в паре с разделением функций пения и танца и с именем Луань вместо имени Хуан. На теле Фэн-птицы только четыре архетипических элемента, на крыльях узор шунь вместо узора и, узор и перемещён с крыльев на спину. Своим появлением Фэн-птица настраивает Поднебесную на гармоничный лад.

Вероятно, из-за разности расположения на лентах «Шань хай цзина» изменено количество элементов архетипа у чан (четыре вместо пяти), введён один новый элемент и перемещён один элемент (Фэн-Хуан гнездится в «Каноне Южных гор», а Луань-птица и Фэн-птица в «Каноне Внутриморья»). Возможно, что с географическим перемещением тотема по полям архетипического квадрата содержательно модифицируется и архетипический духовный код. В классической конфуцианской литературе архетип пяти постоянств встречается, например, и в наборе с элементом 知 чжи (знание/мудрость), что только показывает положи-

тельную мобильность первородного духовного архетипа. Может он вообще калейдоскопически прокручивается в танце и пении по всем 72-м клеточкам архетипического квадрата и закономерно включает и выключает различные элементы архетипа и меняет порядок их наборов (спиральный лабиринт). Но этого по имеющемуся объёму материала восстановить пока затруднительно.

Третья запись — о тотеме Хунь-Дунь

Еще на запад 350 *ли* [стоит гора], называется Тянь-гора (Небо-гора). На ней много золота и нефрита, есть зелёные самоцветы и реальгар. Ин-река стекает с неё и, на юго-запад протекая, впадает в Тан-гу. Есть дух там, обликом своим подобен мешку, а сам красный, как огонь. У него шесть ног и четыре крыла. Это Хунь-Дунь без лица и глаз. Он знает пение и танец. На самом деле это Ди-цзян (Первопредок-река) [Шань хай цзин 1985, с. 32].

Многое говорит эта запись о Хунь-Дуне. Его архетипические координаты на ленте «Канона Западных гор» — Тянь-гора и Инь-река, которая впадает в Тан-гу (Кипящая долина, Долина солнца). Хунь-Дунь бинарное существо, и даже дважды бинарное: он (оно) бинарный по имени, он бинарный и по тотемным ипостасям — он дух и Первопредок-река. Его духовность свидетельствует о том, что Хунь-Дунь сам есть гора, а его речная ипостась говорит о том, что он есть и вода, то есть, Хунь-Дунь в тотемной сущности воплощает ландшафтный архетип горы и воды. Поскольку гора есть янское (мужское) начало, а вода — иньское (женское) начало, то Хунь-Дунь являет собой двуполое эмбриональное начало, несущее в себе порождающую способность.

Телесная структура Хунь-Дуня указывает на его космографичность: шесть ног — это космические опоры, упирающиеся в полюса зенита, надира и четырёх сторон света. Четыре крыла — это космический духовный «пропеллер», позволяющий Хунь-Дуню в танце и под ритмичное (музыкальное) песнопение вращаться и парить в небесно-земном объёме космоса (можно представить такую картину: ядро Хунь-Дуня вращается, поддерживаемое крыльями, ноги бегают по шести пределам мира и всё это разогревает Хунь-Дуня до красноты). Сам Хунь-Дунь представляет собой некий мешкообразный кокон огненно-красного цвета. Хунь-Дунь безлик и слеп, ни его лица не видно, ни он никого не ви-

дит (бесподобный). И, самое главное, Хунь-Дунь **знает пение и танец**. По тотемной сущности Хунь-Дунь водный хаос, его именем так и будет у людей называться эта стихия. Не случайно Хунь-Дунь весь окружён водами: он и сам Предок-река, и рукав ландшафтного архетипа тоже река — Ин-река, и впадает она не куда-нибудь, а в кипящую бездну Тан-гу, откуда встаёт Солнце.

Записи «Шань хай цзина» обрываются описанием потопа, но на этом сам потоп ещё не заканчивается. Завершающую картину и окончательный результат победы цивилизации передаёт «Хуайнань-цзы»:

Есть девять пучин. Юй с помощью саморастущей земли засыпал воды потопа, так образовались знаменитые (новые) горы. Он срыл Кунь-Лунь до основания. В центре [на месте Куньлуня] возвел Город-башню в девять слоев-этажей. Его высота 11000 ли, 114 шагов, 2 чи, 6 цуней» [Хуайнань-цзы 1983, с. 56].

Вот, оказывается, куда пошла «саморастущая земля» — для заточения водной стихии и насыпи девяти гор новой власти. Столичный Кунь-Лунь Первопредка срыт. На его месте, т.е. на месте центральной горы, воздвигнута окружённая восемью горами центральная столица цивилизации — девятиэтажный Город-башня, для подтверждения реальности которого приводятся даже до мелочей указанные размеры. Девятиэтажность подчёркивает архетипичность Города — это вытянутый вверх архетипический девятипольный квадрат. Город-башня и восемь окружающих его гор образуют объёмную матрицу генерации явлений цивилизации по принципу обратных чисел (девять чисел от 1 до 9 горизонтального квадрата умножаются на те же девять чисел вертикали, однако в вертикали все числа горизонтали превращаются в девять девяток, на них и умножаются числа горизонтального квадрата и получается последовательность обратных чисел 81-72-63-54-45-36-27-18-09).

Порог перехода от кунь-луньского космоса естества к социоприродному космосу цивилизации чрезвычайно важен для понимания духа цивилизации, её стиля жизни, человека и судьбы.

- Во-первых, дух Фэн-Хуан и дух Хунь-Дунь (как и другие духи-тотемы) остались по ту сторону порога в допотопном мире. Они могут появляться в пространстве цивилизационной Поднебесной как вестники гармонии или хаоса. Например, Конфуций с горечью замечал: «Фэн-птица не прилетает, Река Чертеж не

шлёт, Я вижу, что конец грядет» (Чертёж — архетипический квадрат на теле Дракона-Лошади, по легенде вышедшего из Хуан-хэ) [Лунь юй 1986, IX, 9].

- Во-вторых, Фэн-Хуан исполняет песню и танец естества, и это песня и танец гармонии. Хунь-Дунь знает песню и танец, но не говорится, *что* именно они вызывают, скорее всего — это песня и танец водо-огненного хаоса.
- В-третьих, песня и танец — это единство слова, музыки и движения, а всё вместе это поэзия: танец — это поэтический язык жеста, музыка — поэтический язык ритма. Но в таком обозначении они кажутся только со стороны человека, вывалившегося из триединства с Небом и Землёй. Со стороны кунь-луньского естества — это только чистые космические ритмы *инь-ян*, одевающиеся при входе в цивилизацию в форму поэзии. И потому первое слово культуры Дао в китайской Поднебесной звучит поэтическим словом. **Тотемный дух китайцев приходит в цивилизацию в форме поэзии**, и сам китайский язык есть насквозь поэзия, можно сказать, в нём нет прозы, она пока просто не нужна.
- В-четвёртых, поэзия духа Фэн-Хуан и духа Хунь-Дуня не действуют на цивилизацию целенаправленно и дидактически, поэзия **нейтральна**. Дело человека вторить их песнопению и танцу: если удастся, изберёт он песню и танец Фэн-Хуан — придёт к гармонии, изберёт песню и танец Хунь-Дуня — накличет водо-огненный хаос в Поднебесной.
- В-пятых, в случае отрицания кунь-луньского духа, цивилизация сама пытается в социальном космосе взлелеять Дао гармонии. Например, для Конфуция, видимо, кунь-луньский мир — это всё «чудеса», и он отмалчивается относительно тотемного духа: «Учитель не говорил о чудесах, силе, смуте и духах» [Лунь юй 1986, VII, 21]. Ученики замечают, что от него так ничего и не удалось услышать о природе человека и Дао Неба [Лунь юй 1986, V, 13]. В итоге, замещая тотем Фэн-Хуан, Кун-цзы способствовал созданию песни, танца и музыки конфуцианских учёных мужей: **это, конечно, «Ши цзин»**.

Даосы, напротив, устремившись к естеству, создали **песню молчания, танец недеяния и музыку тишины**.

И только совершенномудрые «И цзина» обратились к песне, музыке и танцу первородного космоса, чтобы ввести в цивилизацию дух китайского тотема: «Совершенномудрые люди установили образы, чтобы исчерпать мысли... задали музыкальный ритм и закружили гексаграммы в танце, чтобы исчерпать дух [Сицы чжуань 1985, А, 12].

Одна из основных максим создателей «И цзина» заключается в том, «чтобы проникнуть в просветлённое духом Дэ». «И цзин» полностью построен на духовной основе, и воспроизвести эту основу значит заново переписать аналитику «И цзина». Не случайно, пробудившись от безуспешных попыток воспитать правителей царств и людей в конфуцианском духе, Конфуций признался: «Если бы мне добавилось несколько лет жизни, то 5—10 лет я бы посвятил изучению “И” (“Перемен”) и тогда смог бы избежать больших ошибок» [Лунь юй 1986, VII, 17].

Таков архетипический тотемный первенец культуры Дао в диаде Фэн-Хуан и Хунь-Дуня в допотопном космосе столичного Кунь-Луня.

Русский канон древа и моря

А.С. Пушкин художественно **воспроизвёл** русский архетипический «Канон древа и моря» — аналог китайского «Канона гор и морей» (гора и море, гора и вода, древо и море, древо и вода, лес и дол, гора и дол, представленные и в грамматическом множественном числе как горы и воды, горы и моря и т.д. — это всё однопорядковые символы национальных культур).

Кто такой А.С. Пушкин? Он — поэт, и предстаёт в трёх ипостасях:

- Пушкин — вечный субъект архетипической русской культуры и её русского духа, зооморфный субъект.
- Пушкин вечно-временной, мёртво-живой субъект перехода русской архетипической культуры в сферу цивилизации, зооантропоморфный субъект сна.
- Пушкин — временной субъект русской культуры в пространстве нерусской цивилизации иноязычных пришельцев, никем не понятый пророк, гонимый и убитый, субъект трагически забытый и оставшийся лишь по имени в памяти культурно осиротевших русских людей.

«Канон древа и моря» — нет такого произведения у Пушкина! Сказав так, читатель будет совершенно прав. По названию нет такого «Канона», а по существу «Канон» есть, это начало поэмы «Руслан и Людмила». Вот он:

У лукоморья дуб зелёный,
Златая цепь на дубе том:
И днём и ночью кот учёный
Всё ходит по цепи кругом;
Идёт направо — песнь заводит,
Налево — сказку говорит.

Там чудеса: там леший бродит,
Русалка на ветвях сидит;
Там на неведомых дорожках
Следы невиданных зверей;
Избушка там на курьих ножках
Стоит без окон, без дверей;
Там лес и дол видений полны;
Там о заре прихлынут волны
На брег песчаный и пустой,
И тридцать витязей прекрасных
Чредой из вод выходят ясных,
И с ними дядька их морской;
Там королевич мимоходом
Пленяет грозного царя;
Там в облаках перед народом
Через леса, через моря
Колдун несёт богатыря;
В темнице там царевна тужит,
А бурый волк ей верно служит;
Там ступа с Бабою-Ягой
Идёт, бредёт сама собой;
Там царь Кашей над золотом чахнет;
Там русской дух... там Русью пахнет!
И там я был, и мёд я пил;
У моря видел дуб зелёный;
Под ним сидел, и кот учёный
Свои мне сказки говорил.

Одну я помню: сказку эту
Поведаю теперь я свету...

Дела давно минувших дней,
Преданья старины глубокой.

Здесь Пушкин видит себя по ту сторону цивилизации в пространстве архетипа русского духа. Он вбирает природное естество — пьёт мёд, открывается душой и внимает пению и танцу учёного кота, который и есть сам Пушкин в зооморфной ипостаси. Далее идёт объёмное воспроизведение архетипа русской культуры Глагола.

Центральный ландшафтный архетип образуют вечнозелёный дуб (мировое древо) и море. На дубе золотая цепь, она либо кольцом охватывает крону, либо обвивает ствол спиралью. Дневные и ночные лучи солнца и луны ложатся на звенья цепи световыми дорожками. В левом и правом (встречном спирально-кольцевом) восхождении и нисхождении по световым дорожкам (в ритмичном танце) учёный кот вызвучивает песню архетипа русского Глагола и передаёт её в пространство русского духа. Это духовное пространство сгущается в чудесные первородные образы русской поэзии.

При завершении каждого круга являются чудеса. Под лучами солнца и луны возникают поющие и танцующие голограммы символов-понятий русской культуры: бродящий леший, русалка, на тропинках — письмена-следы невиданных зверей. Здесь же находится закрытая со всех сторон избушка на курьих ножках — колыбель тайных вечностей.

Повествовательно передвигаясь от архетипического центра, Пушкин со сменой ландшафтной декорации даёт вторую форму архетипа в виде леса и дола. Здесь тоже всё заполняется видениями-голограммами.

На следующем шаге повествования достигается окончательность суши, и Пушкин даёт третью форму архетипа в картине пустынного берега и пульсирующего волнами океана. На этот раз выплывает череда антропоморфных голограмм — витязей, числом тридцать, с морским тотемом-дядькой.

От земной поверхности повествование переносится вверх, в поднебесье, а затем вниз, в подземье к обитающим там сказочным существам.

И всё это русский дух! И, конечно, там у корней мирового древа сидит дитя-мудрец Пушкин, в медовом полусне слушает естество архетипического мира в речении учёного кота и переводит живое пение и та-

нец природы на язык человеческого сказа — в поэтический Глагол. Кажется, Глагол здесь детская забава, сказка, а на самом деле, мощнейшая и трудная для разумения русская архетипическая сущность.

Итак, А.С. Пушкин, погрузившись в архетипическое лоно русского духа — в «преданья старины глубокой», воспроизвёл объёмный канон «древа и моря» русской культуры Глагола. Он услышал и увидел перво-родное русское слово, мелодию и танец, то есть русскую поэзию в её рождении, и сам родился Поэтом. На золотом кольце в кроне мирового древа Пушкину явился архетипический первенец русской культуры — учёный Кот. Вот кем в действительности оказался русский тотем, вовсе не Медведем, а чёрным учёным Котом. Он звал и ждал прихода из людской массы своё человеческое подобие, своего чёрного кучерявого эфиопа и дождался, вселился в него и одарил его русским гением. Зооморфный тотем Пушкина, русской культуры Глагола и русского Человека, взлелеянного пушкинским языком культуры Глагола, — это Чёрный Учёный Кот.

В перспективе диалога культур сопоставим архетипы китайской культуры Дао и русской культуры Глагола по основным атрибутам.

Архетип Дао письменно зафиксирован под названием «Шань хай цзин» («Канон гор и морей»). Архетип Глагола письменно зафиксирован в системном сочетании древа и моря. По мировоззренческому статусу это канон, поэтому вполне допустимо в параллели китайскому канону назвать русский канон именем «Канон древа и моря».

Субъекты китайского Дао зооморфное бинарное существо Фэн-Хуан и зооморфное бинарное существо Хунь-Дунь. Субъект русского Глагола зооморфное существо Кот.

Фэн-Хуан вбирает естество и исполняет пение и танец естества, Хунь-Дунь тоже знает/исполняет пение и танец естества; Фэн-Хуан символизирует гармонию, Хунь-Дунь символизирует хаос. Кот ходит/танцует по бинарному кругу (туда-обратно), поёт и говорит сказку (символизация хаоса непосредственно не наблюдается).

Архетип Дао в действии вечен, подпитывается космической энергией *инь* и *ян*. Архетип Глагола подпитывается космическими энергиями дня и ночи (равно луны и солнца, *инь* и *ян*).

Центральный архетип Дао в составе гора и море умножен во множестве архетипических **гор** и **вод** с размещением их на кольцевых лентах и двух центральных участках «Шань хай цзина». Центральный архетип Глагола в составе **древа** и **моря** умножен в двух архетипах: **леса** и

дола, берега и моря тоже с размещением на кольцевых лентах, расположенных вокруг центра (туда-сюда хождение кота по кольцу/спирали золотой цепи отображается на расположении чудесно-сказочных феноменов Глагола на центральном круге и двух кольцевых лентах).

Архетипы гор и вод культуры Дао генерируют духовные образы (духов), отображающих структуру и функции архетипического космоса. Архетипы культуры Глагола генерируют духовные образы в качестве сказочных персонажей с их ролевыми функциями.

Китайский Фэн-Хуан несёт на своём теле пять цветных узоров, представляющих текст духовного архетипа пяти постоянств, на котором впоследствии в пространстве цивилизации выстраиваются конфуцианское, даосское и ицзиновское учения. Русский Кот не несёт на себе видимых архетипических узоров. Текст архетипа Глагола заключён в песнях и сказках учёного Кота. Этот текст передаётся двойнику Кота — Пушкину, он транслирует его в поэтической форме в мировое пространство. В этой связи поэзия Пушкина, его Глагол есть выведенное из космических недр учение создания и обустройства русского мира (что же зашифровал Пушкин в «Руслане и Людмиле»?); Форма подачи этого архетипического учения Глагола — сказочное поэтическое пророчество, субъект — русский Поэт, пророческая действительность — мечта/сон России!

Пророк Пушкин

Пушкин, ты кто? Куда ты шёл? Как ты сюда попал? Зачем? — то и дело сыпались и сыплются эти вопросы на Пушкина. По мере возможности он отвечал или молчал.

Сидя под мировым Древом русского архетипа, Пушкин внимал пению Кота, в поэтических грёзах бродил среди видений русских сказаний и так круг за кругом дошёл до Моря. Путь закончился, русский поэтический мир запечатлелся в Пушкине. Русский Дух возбудил в нём духовную жажду и отправил в архетипическое лоно Глагола на перерождение в пророка. Пушкин поведал об этом священном действе в гимне «Пророк».

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился,
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился;

Перстами легкими как сон
Моих зениц коснулся он:
Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.
Моих ушей коснулся он,
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.
И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой.
И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И угль, пылающий огнём,
Во грудь отверстую водвинул.
Как труп в пустыне я лежал,
И Бога глас ко мне воззвал:
«Встань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моею,
И обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.

Томимый жаждой духовной реализации Глагола, Пушкин слепым и глухим влачится в пустынных первородных мраках и попадает в срединное перепутье. Как только он туда ступает, пробуждаются энергичные силы в образе шестикрылого серафима, который, согласно космической символизации, одновременно и пламень, и змей, и крылатый дракон. Этот зодчий окутывает пришельца вихрем, усыпляет его и осуществляет его телесное, духовное и мыслительное преобразование (перерождение): глаза открываются вещим взором орлицы; слуху становятся доступными все пять космических уровней с направленностью сверху и снизу к центру — срединное перепутье, где находится сам будущий пророк, два верхних уровня («неба содроганье, / И горний ангелов полет»), и два нижних уровня («И гад морских подводный ход, / И доль-

ней лозы прозябанье»); вместо лукавого языка вкладывается «жало мудрых змей»; в грудь на место сердца водвигается «уголь, пылающий огнём». Преображённый пришелец «как труп» пребывает в анабиозе. Но вот звучит последний зывающий к нему вселенский аккорд — «Бога глас». Поэтический Бог пробуждает пришельца от сна, нарекает его пророком и обязывает его судьбоносной волей обходить русское пространство «морей и земель» и Глаголом выжигать скверну в сердцах людей.

Здесь у пророка Пушкина обычный глагол, как и обычное дао у пророков Лао-цзы и Кун-цзы, возводится в степень названия Глаголом русской культуры, вровень с названием Дао китайской культуры (примечательно, что в переводе с китайского на русский и с русского на китайский Дао и Глагол семантически совпадают: 道 — Глагол, Глагол — 道; в этот ряд можно поставить греческий Логос и индийский Ом).

Таков, оказывается, подлинный первородный облик пророка русской культуры Глагола: в нём сочетаются зооморфные атрибуты птицы и змея, всеслышащего существа и вселенский огонь.

Пророк Пушкин, владеющий поэтическим языком архетипа культуры Глагола, приходит в славящую себя цивилизацию, *расположенную* на территории России. Что это за цивилизация, на каких архетипических основаниях она зиждется? Каково её родовое имя? Территория этой цивилизации окована государственными границами, её ландшафт политический, над населением довлеют мировые религии, высший свет не знает русского языка, говорит на французском и немецком и плетёт интриги, добродетели показные, доблести измеряются военными заслугами, крепостные низы в основной массе безграмотны и общаются на местных диалектах. Рядом теснятся подобные цивилизации, бесконечно воюют и кромсают территории. Это цивилизации войны, у них своя музыка — военный марш, своя песня — государственный гимн, свой танец — атака.

Пушкин вступил «в этот мир, завистливый и душный», в мир войны, клеветников и лжи. Структурно ситуация с превращением Пушкина в пророка повторяется. Там, в первородном пустынно-мрачном лоне будущий пророк бредёт и попадает в перепутье. Здесь, казалось бы, в светлом мире цивилизации Пушкин набредает на земные распутья. Там он, усыпленный, преобразуется в пророка, здесь он в унынии и немоте «перед распутьями земными» проходит мимо. Там он преисполнен мудростью, здесь она расцветает «златыми мыслями», никем не понимае-

мыми. Там божественный глас поэзии заверяет в способности силой Глагола жечь сердца людей, здесь никто Глагол не понимает.

Исполнен мыслями златыми,
Не понимаемый никем,
Перед распутьями земными
Проходишь ты, уныл и нем.

В ранге мудреца Пушкин не одинок в «непонимании». Конфуция, несущего умиротворение в Поднебесную, никто и знать не знает, кроме Неба, ниспославшего ему быть совершенномудрым:

Учитель сказал:
— Нет таких, которые бы знали меня!
Цзы Гун спросил:
— Что значит, нет таких, которые бы знали Учителя?
Учитель ответил:
— Не ропщу на Небо, не презираю людей,
начинаю от низшего, достигаю высшего.
Тот, кто знает меня, так это Небо! [Лунь юй 1986, XIV, 35]

Лао-цзы печалится, что нет таких в Поднебесной, кто бы уразумел его слова:

Мои слова очень легко понять, очень легко [им] следовать.
Но в Поднебесной нет таких, кто бы мог понять,
кто бы мог последовать.
В словах есть предок, в делах есть царь.
Поскольку [этого] не знают, постольку и меня не понимают.
Понимающие меня — редки, подражающие мне — ценны.
Вот почему у совершенномудрого человека сверху рубище,
внутри яшма [Дао дэ цзин 1986, чжан 70].

Что делать первым мудрецам своих культур Глагола и Дао? Они не могут достучаться до людей. Нет языка, на котором можно было бы привнести неискажёнными Глагол и Дао в сознание людей, и потому Пушкин, Кун-цзы и Лао-цзы сами создают языки мудрости.

Пушкин создаёт новый русский литературный язык, или, лучше сказать, создаёт поэтический язык, язык слова, музыки и танца.

Конфуций, создавая язык для обеспечения доступности правящим верхам архетипических идей и норм гармонизации Поднебесной, использует уже имеющийся язык. Но это «кривой» язык, и потому Конфуций вводит норму «выпрямления имён» 正名 (*чжэн мин*):

Цзы Лу спросил:

— Вэйский государь зовёт Вас, чтобы участвовать в управлении.

Учитель с чего начнёт прежде всего?

Конфуций ответил:

— Непременно с выпрямления имён!

Цзы Лу воскликнул:

— Коль так, Учитель двинется окольными путями!

К чему такое «выпрямление»?

Учитель ответил:

— Ну и протак ты, Ю! В чём благородный муж не разобрался, считает для себя пробелом.

Если имена не будут выпрямлены,

то и словам не будут послушны.

Если словам не будут послушны,

то и дела не будут выполняться.

Если дела не будут выполняться,

то ритуал и музыка не будут процветать.

Если ритуал и музыка не будут процветать,

то наказания не достигнут цели.

Если наказания не достигнут цели,

то и народу некуда будет ни приложить руку, ни поставить ногу.

Поэтому, если благородный муж что-либо именуется,

то непременно для того, чтобы можно было высказать в словах.

А если что-либо высказывает в словах,

то непременно для того, чтобы можно было осуществить.

Благородный муж в своих словах не допускает никакой

небрежности и точка [Лунь юй 1985, XIII, 3].

Лао-цзы подходит к решению задачи создания языка кардинально. Во-первых, язык цивилизации не улучшается мудрецом Лао-цзы и не «выпрямляется» как у Конфуция. Это язык, обслуживающий насилие, и потому Лао-цзы отказывается от языка цивилизации по методу «пресечения» 止 (*чжи*):

Дао постоянное безмянно,

духовным естеством хотя и младенчески слабое,

никто в Поднебесной не может подчинить [его] себе.
 Если князья и цари смогут блюсти его,
 то мириады вещей сами покорятся.
 Небо сочетается с Землёй, ниспадая сладкой росой,
 Людям никто не приказывает и всё само по себе уравнивается.
 С началом насильственного правления появились имена.
 И поскольку имена уже есть,
 постольку нужно знать, как пресечь (искоренить) [их].
 Зная то, как пресечь [имена], можем избежать гибели.
 Тому пример:
 когда Дао находится в Поднебесной,
 это подобно стоку ручьёв и рек в Цзян и Море [Дао дэ цзин 1986, чжан 32].

Во-вторых, как тут быть и что делать, если «пресечь» слова и остановить речь? Но Лао-цзы идёт ещё дальше, надо не только «пресечь», но и вообще «замолчать»! И что же получится, толпа немых? Лао-цзы указывает выход: «Утишь слова, пусть [молвит образами] самость-естество» (自然 *цзыжань*)» [Дао дэ цзин. Чжан 23]. Лао-цзы пытается донести до обывателя Дао в Великом Образе единения и гармонии, испускаемого в немых подобиях Дао, но всё напрасно.

Здесь-то, вероятно, и кроется **ключ к тайне поэтического слова первенца даосской культуры**.

- В пространстве цивилизации архетипическое слово природы-естества остаётся недосягаемым для обывателя:

К тому, кто держит Великий Образ, приходит вся Поднебесная...
 Дао выходит изо рта, пресное, оно без вкуса.
 Смотрят на него и не могут увидеть.
 Слушают его и не могут услышать.
 Используют его и не могут исчерпать [Дао дэ цзин 1986, чжан 35].

- Даосская теория — «обучение без слов» и даосская практика — «недеяние» открываются в проекции на природный круговорот вещей, или, что то же самое, в проекции на экран естества:

Вот почему совершенномудрый человек
 правит службу недеяния, ведёт учение без слов,
 мириады вещей притом зачинаются, но не обозначаются словами,

рождаются, но не попадают (в чьё-либо) обладание,
воздвигаются, но ничему не опора,
завершаются, но не скапливаются (не засиживаются).

Поскольку не скапливаются,

постольку и не изгоняются (не толкаются) [Дао дэ цзин 1986, чжан 35].

- Причина непонимания поэзии Лао-цзы в одевании немых поэтических универсалий Дао в оболочки словаря цивилизации.

Ничто не помогает мудрецу образумить толпу цивилизации. Он идёт на то, что одевает немое архетипическое слово в оболочки языка обывателя, рифмует эти словесные оболочки и строит из них поэтическое подобие архетипа. Меж тем, обыватель цивилизации знай себе бегаёт по строчкам знакомых слов и ищет только пользу, вовсе не трогая глубину архетипических смыслов.

Конфуций тоже отчётливо различает архетипическую безгласность естества (а именно Неба) и словесную пустоту цивилизации. Разумеется, предпочтение он отдаёт Небу и круговороту естества, что звучит почти по-даосски:

Учитель сказал:

— Моё желание — больше не говорить.

Цзы Гун спросил:

— Если Вы, Учитель, не будете больше говорить, то что мы, ученики, будем передавать?

Учитель ответил:

— А разве Небо говорит?

Четыре времени года чередуются, вещи рождаются,

а разве Небо говорит? [Лунь юй 1986, XVII, 19].

Пушкин и его Глагол тоже остаются непонятыми. Человек цивилизации знает только выгоду, и в этой выгоде люди превращаются в толпу.

Сделаю небольшое отступление. Любой автор «исследовательской» статьи рано или поздно натывается на вопросы, о которых умалчивает. А именно: «Исследователь», кто ты такой? Почему так смело говоришь о Пушкине, Лао-цзы и Конфуции — первенцах национальных культур и планетарной культуры человечества? Ты представитель «современной цивилизации», которая якобы выносит тебя на такую высоту, с которой ты вправе судить о Пушкине, Лао-цзы и Конфуции. Это пря-

мо-таки божественная позиция, а ведь ты сам лишь до-Человек или вне-Человек цивилизации. Но кому, что и как ты вещаешь, если по словам Пушкина, Лао-цзы и Конфуция, никто не понимает их Глагола, даосского и конфуцианского Дао? Ты и сам из до-Человеков цивилизации и тоже ничего не понимаешь. Получается, что непонимающий вещает своё непонимание непонимающим посредством непонимания, причём на некоем новоязе. А результатом будет непонимание непонимающими своих непонимающих проповедников, которые вымазывают и мудрецов своим непониманием. Что это? Это просто какая-то наукообразная ахинея, паутина «научных дискурсов».

Пушкин и Лао-цзы исполнили «похоронные гимны» цивилизации, Пушкин — до-Человекам, «черни тупой», ищущей во всём «пользы», «в разврате каменеющим», «червям» и «рабам»; Лао-цзы — государственному строю цивилизации. Эти «гимны» не нуждаются ни в каком комментарии.

А.С. Пушкин

ПОЭТ И ТОЛПА

Procul este, profani.

Поэт по лире вдохновенной
Рукой рассеянной бряцал.
Он пел — а хладный и надменный
Кругом народ непосвященный
Ему бессмысленно внимал.

И толковала чернь тупая:
«Зачем так звучно он поёт?
Напрасно ухо поражая,
К какой он цели нас ведет?
О чём бренчит? чему нас учит?
Зачем сердца волнует, мучит,
Как своенравный чародей?
Как ветер, песнь его свободна,
Зато как ветер и бесплодна:
Какая польза нам от ней?»

Поэт

Молчи, бессмысленный народ,
Поденщик, раб нужды, забот!
Несносен мне твой ропот дерзкий,
Ты червь земли, не сын небес;
Тебе бы пользы всё — на вес.
Кумир ты ценишь Бельведерский.
Ты пользы, пользы в нём не зришь.
Но мрамор сей ведь бог!.. так что же?
Печной горшок тебе дороже:
Ты пищу в нем себе варишь.

Чернь

Нет, если ты небес избранник,
Свой дар, божественный посланник,
Во благо нам употребляй:
Сердца собратьев исправляй.
Мы малодушны, мы коварны,
Бесстыдны, злы, неблагодарны;
Мы сердцем хладные скопцы,
Клеветники, рабы, глупцы;
Гнездятся клубом в нас пороки.
Ты можешь, ближнего любя,
Давать нам смелые уроки,
А мы слушаем тебя.

Поэт

Подите прочь — какое дело
Поэту мирному до вас!
В разврате каменейте смело,
Не оживит вас лиры глас!
Душе противны вы, как гробы.
Для вашей глупости и злобы
Имели вы до сей поры
Бичи, темницы, топоры; —
Довольно с вас, рабов безумных!
Во градах ваших с улиц шумных
Сметают сор, — полезный труд! —

Но, позабыв своё служенье,
Алтарь и жертвоприношенье,
Жрецы ль у вас метлу берут?
Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Лао-цзы

ДАО ДЭ ЦЗИН

чжан 80

Пусть уменьшились бы царства, чтобы стали
Люди жить, как молвит древность — по родам,
Чтоб друг друга в битвах мы не кромсали,
Чтоб в земле сырой вовек ржаветь мечам.
Чтобы страхом смерти люди не сгибались,
В даль далёкую бы не переселялись.

И хотя и джонки есть, и колесницы,
Пусть никто не пожелал бы в них садиться.
И хотя отважных латников в достатке,
Пусть распались бы их ратные порядки.

Пусть вернулся бы народ опять к вязанью
На верёвках узелков, ведь старики
Старину не позабыли — по преданью,
Письмена там заменяли узелки.

Пусть селяне любовались бы одеждой,
Запасались бы кореньями, зерном
И хранили бы обычаи с надеждой,
Что отрада не покинет отчий дом.

Пусть взирали бы селенья друг на друга,
Что владеньями граничат, и коль так,
Пусть бы слушала ближайшая округа
Их распевы петухов и лай собак.

Пусть бы люди мирно век свой доживали
До морщин глубоких и без бед,

И соседей бы своих не навещали,
Соблюдая родовой обет [Дао дэ цзин 1986, Чжан 80].

(Пер. В.П. Абраменко)

Непонятыми остались Глагол Пушкина, Дао Лао-цзы и Конфуция. Однако не слишком-то печалются до-Человеки цивилизации, чернь тупая требует от божественного посланника употребить свой дар ей во благо; чернь низких учёных поднимает Дао Лао-цзы на смех; правители царств лишь лукаво соглашаются с Дао Конфуция, но ни один не принимает это Дао к действию. Печально? Да! Но, в свою очередь, не пошутили ли над всеми нами и мудрые первенцы культур Дао и Глагола? Кому можно было передать архетипы Глагола и Дао, кто этого был достоин? Конфуций из всей своей многочисленной школы наравне с собой достойным признавал только одного ученика Янь Юаня, у которого, «к несчастью, коротка судьба и он безвременно почил», и больше уж не было таких. Лао-цзы везде выставлял идеалом фигуру совершенномудрого человека, но рядом с ним ни одного реального совершенномудрого не было видно, и он призывал, ссылаясь на «требование сокровенного» Дао, «не почитать своих учителей и не любить своих учеников». Пушкин и сам иронизировал даже над поэтами и через Гоголя немало посмеялся.

Но дело может быть и ещё хуже, и в создании языка для передачи архетипов Дао и Глагола случилась не только трагедия, но и комедия!? Примером может быть «И цзин». Спираль гексаграмм «Перемен» — это архетипическая энергийная клавиатура и первородный неозвученный словарь-язык Дао. Совершенномудрые знали коды перевода спиральных энергий в слово и, наверное, воспроизвели песню и танец космического Дао. Музыкальным ритмом и танцем гексаграмм они исчерпали архетипический дух, а значит, и творческую (созидательную) веру и вывели эту мощь на поверхность «Перемен», сделав её достижимой для Человека («Совершенномудрые... задали ритм и закружили гексаграммы в танце, чтобы исчерпать дух»). Но, видимо, они не решились давать эту силу черни, срезали со спирали гексаграмм словесно-иероглифическую песню Дао и надёжно спрятали. Затем наугад зачерпнули горстями иероглифы и бросили на спираль гексаграмм, прилипшее подчистили под фразы и назвали всё «приложенными словами». Далее в двоичной системе гексаграмм рассчитали арифметическую премудрость подбора карты той или иной гексаграммы, вместе с «приложенными словами» сделали из «Перемен» гадательную книгу и подарили эту иг-

рушку до-Человекам. И вот уже три с лишним тысячи лет учёные и дилетанты дружно бьются «над разгадкой» «Перемен» и такого нагородили, что совершенномудрые, наверное, только диву даются.

Так и Пушкин (по которому, кстати гадают), русский чародей, спрятал песню Глагола под россыпью слов созданного им чудесного языка и пишет «для себя», но не для черни, а печатает «для денег», ибо большего в цивилизации, как только «для денег», и быть не может, и статую Аполлона (поэзию) до-Человеки ценят «на вес» (и картины на «сколько стоит?»).

Читаем мы Пушкина, читаем «Руслана и Людмилу», а когда же поймём, что ухватили архетипический слой? Что будет таким знаком? Наверное тогда, когда измытаримся в поэтическом пении Пушкина до подобия зооморфному образу Пророка (до всеслышащего орлино-змеиною существа), когда выжжем в сердцах скверну и всплывут в мёртво-живом полусне архетипические образы русской сказки.

Прервался ли русский Глагол с уходом А.С. Пушкина? Нет! Остались завещанные поэтическим богом вдохновения пушкинские «моря и земли», а в них русское сердце — ландшафтный архетип горы и воды, продолжающий пульсировать и порождать тех, в ком резонансом отдаётся поэтический Глагол Пророка.

Никогда с детства не слышали мы о таком русском ландшафтном архетипе горы и воды, ни в школьном обучении, ни в семейном кругу отцов и матерей, ни в дедовских похвалах и укорах. О греческом метафизическом (мифологическом) Олимпе, возглавляемом Зевсом, и географической горе Олимп слышали; о китайском метафизическом Кунь-Луне, возглавляемом Хуанди, и земном хребте Кунь-Лунь слышали; о русских метафизических морях и землях, к которым направился Пророк, слышали. А вот есть ли земное сердце русского Глагола? Есть ли середина Руси, по которой можно было бы назвать страну Срединной Русью? Есть ли русский Олимп?

И вот только в наше время мы впервые услышали и воочию убедились, что русский земной архетип существует, и заслуга в его обнаружении принадлежит Вадиму Валериановичу Кожинову. Раскрывая связи жизни и творчества Ф.И. Тютчева, В.В. Кожинов дал прекрасное описание русского ландшафтного архетипа.

Овстуг (*место рождения Ф.И. Тютчева — А.Л.*) расположен в той части, или, вернее, частице России, которая обычно зовётся

среднерусской полосой. Возьмём карту европейской России и выберём на ней какую-либо точку в трехстах пятидесяти километрах к югу от Москвы. Ну, скажем, селение Богодухово на реке Неручь — притоке Зуши, впадающей, в свою очередь, в Оку. Если взять это селение в качестве центра некоего круга с радиусом сто пятьдесят — двести километров, окажется, что заключённая в этом круге совсем малая часть России (всего каких-нибудь три процента площади её европейской территории) породила поистине великую плеяду художников слова, имена которых Тютчев, Кольцов, А.К. Толстой, Тургенев, Полонский, Фет, Никитин, Лев Толстой, Лесков, Бунин, Пришвин, Есенин...

Всех их часто называют «певцами русской природы». Но это только лишь одна сторона их творчества. Можно утверждать, что каждый из перечисленных художников слова стремился прямо и непосредственно воплотить эстетически положительные качества русского бытия и в конечном счёте ставил перед собой цель сотворить национальный образ прекрасного. Красота русской природы для этих художников — только необходимое начало, исток, основа национальной красоты в её целостном содержании, и природное прекрасное предстаёт в их искусстве в органическом единстве с человеческой красотой и, далее, покоряющей красотой самого художественного слова.

Необходимо оговорить, что «красота» и «прекрасное» в эстетике имеют мало общего с чисто бытовым употреблением этих слов, подразумевающим радующие глаз своей гармоничной формой явления, лица, предметы. Прекрасное в эстетике — и особенно в русской эстетике — немислимо без напряжённого духовного порыва, драматизма или даже трагедийности, что с такой яркостью выразилось в поэзии Тютчева; можно сказать, что его красота — это главным образом трагическая красота.

Можно утверждать, что каждый из перечисленных художников слова стремился прямо и непосредственно воплотить эстетически положительные качества русского бытия и в конечном счёте ставил перед собой цель сотворить национальный образ прекрасного...

Но вернёмся к тютчевской «стране». Двенадцать названных выше имён слишком, можно даже сказать, чрезмерно весомы, чтобы их происхождение из одной и той же столь малой части русской

земли, части, которую и на лошадях-то можно было пересечь за день-два, являло собой только лишь случайное совпадение.

Эта в буквальном смысле **срединная** часть русской земли (Богодухово лежит примерно в тысяче верст и от Белого и от Чёрного моря) срединна и в чисто природном отношении. Это **лесостепь**, которая даёт почуять степную ширь и в то же время ещё сохраняет — местами даже и до сего дня — могучие боры, дубравы и рощи. И, кроме того, в этом краю особенно рельефно выражена Средне-русская возвышенность. И с крутых холмов (князь Игорь, между прочим, двигался в половецкую степь именно через этот край, через эти шеломы, последний из которых горестно упомянут в «Слове»: «О русская земля! Уже за шеломянем еси!») открываются захватывающие дух просторы...

В этих местах словно сошлись лицом к лицу русский Север и русский Юг...

Бор и степь, орёл и соловей это не просто романтический набор... но точная зооботаническая характеристика родимого края Тютчева

Этот край не только сердцевина всей русской природы, но и сердцевина русского народа. Нелегко разглядеть национальное единство архангельских поморов и кубанских казаков, отделённых друг от друга двухтысячевёрстным пространством. Но русские люди, живущие вокруг Богодухова, как бы соединяют в себе черты тех и других — и в образе жизни, и в душевном складе, и в слове. И чтобы убедиться в этом, нет необходимости изучать бытие всего населения срединной Руси. Вполне достаточно взглянуть в творчество художников, выросших из этой почвы и выразивших её сокровенную суть. В лирике Тютчева, в песнях Кольцова, в балладах Алексея Толстого, в очерках и романах Тургенева, в эпосе Льва Толстого, в сказках Лескова, в новеллах Бунина воплощён образ общенародной, общенациональной красоты.

И самый тот факт, что эти художники слова произошли из одной и той же частицы русской земли, чрезвычайно многозначителен. Он со всей убедительностью подтверждает решающую роль срединной Руси в творческом становлении Тютчева и Кольцова, Тургенева и Лескова, Пришвина и Есенина. Именно здесь, где (если попытаться наметить броские контуры многообразнейшего целого) как бы сведены лицом к лицу и угрюмый бор с его глухарями, и

раздольная степь с её орлами, именно здесь, где в человеческих обликах и душах могут объединиться и примириться суровость помора, плывущего в Ледовитый океан, и лихость казака, скачущего к Кавказскому хребту, — именно здесь могло и должно было зародиться в душевной глубине будущих великих художников то зерно, то ядро, из которого развился затем общенациональный образ красоты [Кожин 1988, с. 10—13].

Всё здесь архетипические составляющие: Среднерусская возвышенность, Белое и Чёрное моря, срединная часть русской земли и сердцевина русского народа, питающая певцов русской природы, которые творят национальный образ прекрасного как исток национальной красоты в органическом единстве с человеческой красотой и красотой художественного слова. Никакого комментария здесь не требуется, эта картина священна, написана мастером в любви, откровении и воодушевлении.

Кто-то из читателей скажет, что это, мол, субъективный приём, подгонка или случайность установления архетипа русской культуры. Если это не случайность, то аналогичное должно быть присуще и установлению ландшафтных архетипов других национальных культур, минимум это должен быть не единичный случай. Замечание правомерно.

Возьмём Китай. Вот что пишет известный учёный и писатель Линь Юйтан (1895—1976) в своём классическом исследовании «Китай: моя страна и мой народ»:

Безусловным фактом является то, что северяне в своей основе — завоеватели, а южане — торговцы. Среди всех узурпаторов, кто силой захватил власть и создал свою династию, не было ни одного пришельца с Юга, из-за Янцзы. Так возникло традиционное представление о том, что те, кто ест рис, т.е. южане, не могут взойти на «драконовый трон». Это, согласно традиции, привилегия тех, кто ест лапшу, т.е. северян. И в самом деле, кроме основателей династий Тан и Восточной Чжоу, которые пришли с северо-востока провинции Ганьсу (в связи с этим существует мнение, что они тюрки), все основатели великих династий были выходцами из территориально горных местностей, т.е. из того района, где проходит Лунхайская железная дорога и который включает восточную часть провинции Хэнань, юг провинции Хэбэй, запад провинции Шаньдун и

север провинции Аньхой. Если взять некую точку в районе Лунхайской железной дороги в качестве центра и провести окружность радиусом в несколько километров, то внутри этой окружности как раз и окажутся места рождения этих императоров. Основатель династии Хань был выходцем из уезда Пэйсянь (современный Сюйчжоу), династии Цзинь — из провинции Хэнань, династии Сун — из уезда Чжосянь в южной части провинции Хэбэй, а Чжу Юаньчжан — основатель династии Мин — был выходцем из Фэнъяна в провинции Аньхой.

В наше время, кроме чжэцзянца Чан Кайши (история его рода ещё не изучена), большинство генералов — выходцы из провинции Хэбэй, Шаньдун, Аньхой и Хэнань, т.е. опять-таки из района Лунхайской железной дороги. Выходцы из провинции Шаньдун — это У Пэйфу, Чжан Цзунчан, Сунь Чуаньфан, Лу Юнсян; из провинции Хэбэй — Ци Сюэюань, Ли Цзинлинь, Чжан Чжицзян, Лу Чжунлинь; из провинции Хэнань — Юань Шикай, из провинции Аньхой — Фэн Юйсян и ДуаньЦижуй. Провинция Цзянсу не произвела на свет великих генералов, но дала нам несколько прекрасных служащих отелей и официантов. Полвека тому назад провинция Хунань, расположенная в центре Китая, произвела на свет Цзэн Гофая, что является исключением, подтверждающим общее правило. Этому первоклассному учёному и генералу из-за того, что он родился южнее Янцзы и вырос на рисе, а не на лапше, судьба судила стать лишь знатным сановником, а не основателем новой династии. Последнее требует известной удали и размаха, своеобразной привлекательности, характера настоящего авантюриста, требует определённого таланта. Человек, обладающий таким талантом, любит войну и хаос, презрительно относится к честной игре, к знаниям и конфуцианской этике ровно до тех пор, пока сам не сядет прочно на трон, чтобы насаждать конфуцианский монархизм — эту крайне полезную для трона концепцию.

Необузданный грубый Север и деликатный, нежный Юг — эти различия можно обнаружить в языке, музыке и поэзии [Линь 2010, с. 32—33].

Все явления, описанные Линь Юйтаном, концентрируются вокруг восточного ландшафтного архетипа горы и воды: гора — Тайшань (Тай-

гора), вода — Хуанхэ (Хуан-река). Тай-гора — один из пяти пиков 五嶽 (у юэ), входящих в состав континентального архетипа Китая: Восточная гора — Тайшань 泰山 (совр. пров. Шаньдун), Западная — Хуашань 華山 (пров. Шэньси), Южная — Хэншань 衡山 (пров. Хунань), Северная — Хэншань 恒山 (пров. Шаньси), Центральная — Суншань 嵩山 (пров. Хэнань). Вокруг или рядом с каждой горой располагается её вторая архетипическая часть — вода (река, озеро).

Ландшафтный архетип Тайшань — Хуанхэ задаёт архетипическую модель административно-территориального (провинциального) деления прилегающего к нему пространства: провинции Шаньдун и Шаньси и провинции Хэнань и Хэбэй. Для русского читателя архетипическая модель в китайских названиях провинций остаётся сокрытой, в переводе же названий провинций эта модель сразу же проступает наружу: Шаньдун и Шаньси означают «к северу от горы» и «к западу от горы;» Хэнань и Хэбэй означают «к югу от реки» и «к северу от реки». Провинции образуют архетипический «крест», Центром которого является Бэйцзин — Пекин, букв. «северная столица» (располагается на территории провинции Хэбэй).

Территории пяти провинций Хэбэй, Хэнань, Аньхой, Цзянсу и Шаньдун окружают ландшафтный архетип Тайшань — Хуанхэ. Именно на этой архетипической территории Линь Юйтан выделяет окружностью участок, в который попадают места рождения основателей всех великих династий древности, а в современности — места рождения большинства выдающихся генералов. Таким образом, ландшафтный архетип Тайшань — Хуанхэ служит принципом архетипизации части территориально-административного деления Китая (четыре прилегающие к архетипу провинции и центр — Столица), генерирует династических первенцев — Сынов Неба (императоров) и сынов-ратников (полководцев). Однако в первую очередь скажем, что **это архетип конфуцианской культуры Дао**: рядом с архетипом Тайшань — Хуанхэ в царстве Лу (в совр. пров. Шаньдун) родился, жил и учил нацию Конфуций.

Лао-цзы жил на Юге в царстве Чу (территория совр. пров. Хунань, Хубэй, Чжэцзян, частично Цзянсу, Цзянси, Аньхой, Фуцзянь и город Шанхай). В Чу находится Южный ландшафтный архетип — Хэн-гора и Тун-озеро. Озеро служит точкой отсчёта территориально-административного деления двух провинций: Хубэй «к северу от озера» и Хунань «к югу от озера», а именно от Тун-озера. Столицей древнего Чу был Даньян, затем Ин (совр. г. Цзинчжоу). Из царства Чу вышли поэт и го-

сударственный деятель Цюй Юань, политик Ли Сы, ставший первым министром царства Цинь, полководцы Чэнь Шэн, Сян Лян, Сян Юй, даос Хуань Юань, представитель школы *нун цзя* Сюй Син, учёный и дипломат Лу Цзя.

Можно предположить, что функциональная активность пяти ландшафтных архетипов (пять священных гор и вод) Китая связана с спиральной активностью пяти планет космопланетарного архетипа. Но это требует специального изучения.

Итак, мы встретились с описаниями ландшафтных архетипов культур русского Глагола и китайского Дао В.В. Кожинным и Линь Юйтаном. Заимствование абсолютно исключено, сходство вплоть до метода и содержания (Север — Юг, Середина, выдающиеся личности и т.д.) поразительно! Мы здесь встречаемся с чрезвычайно интересным и важным явлением национальных культур.

Во-первых, ландшафтные архетипы вечны и могут служить критерием самоидентификации наций. Каждая нация в соответствии с ландшафтным архетипом имеет своё родовое горно-водное место на земно-океанической карте планеты.

Во-вторых, культуры, основанные на архетипах, воспроизводят свой **тип Человека**, который служит образцом для массы до-человеков: конфуцианский тип — сын Неба-отца (*цзюньцзы*), даоский тип — дочь Земли-матери, «И цзин» даёт спиральный генетический код планетарного Человека, русский тип — Пушкин.

В-третьих, связь культур и их человек с ландшафтными архетипами читатель может посчитать искусственной, надуманной с уклоном в мистику и проч., благо сейчас всего этого хватает. Это было бы так, но у китайцев в ландшафтном архетипе воплощена **природа Человека**, что выражено геометрически, математически, онтологически, психологически, этически, экономически, политически, идеологически, конституционно и в древности, и в современности. Это свойственно всем этническим культурам, просто у китайцев это выражено с предельной ясностью. Тут уж ни о какой надуманности не может быть и речи.

В-четвёртых, этносы генетически привязаны к ландшафтным архетипам. Самопроизвольный сдвиг в любую сторону вызовет столкновение и внутреннюю или внешнюю агрессию. Отсюда проистекают основные принципы войны, мира, согласия, диалога и палингенезиса.

- **Принцип войны.** Возникновение конфликтов происходит в результате целевого смещения этносов со своих исконных территорий, утраты природы Человека, расчеловечивания, смещения этносов в массу не-человеков и превращения этой массы в окочевевшую боевым панцирем цивилизацию войны.
- **Принцип мира.** Устранение конфликтов осуществляется по принципу возвращения не-человеков цивилизации на исконные территории этносов, не-человеки сбрасывают боевые оковы цивилизации, встраиваются в естество, обретают природу Человека и превращаются в человек, цивилизация войны превращается в естественное этническое сообщество мира. Мир не по смешению этносов, а по их разделению.
- **Принцип согласия.** В современной действительности первый принцип невозможно осуществить, действие второго принципа невозможно остановить. Выход из этого положения кроется в сопряжении принципов: в массе не-человеков возрождаются этносы по архетипам своих культур (пусть даже пока на неисконных территориях). Это даёт эффект восстановления природы Человека в этносах и очеловечивания людской массы. Внутри границ цивилизации этносы образуют единство по согласованию архетипов их культур. Человеческое этноединство идеологически вырабатывает/порождает общеэтнический тип Человека или тип Человека нации. Эмпирически он воплощается в союзе мудрецов, представленных от каждого этноса. Союз владеет ключом согласования архетипов культур этносов по доверию. От цивилизации войны остаётся только обеспечение территориальной, духовной и интеллектуальной безопасности нового этно-национального сообщества.
- **Принцип диалога.** Рядом с этим сообществом располагаются аналогичные сообщества. Отношения с ними осуществляются по принципу диалога культур, то есть по принципу согласования архетипов этно-национальных сообществ. Опосредствующим центром диалога выступает космопланетарный архетип (в китайской культуре Дао зафиксированный в спирали гексаграмм).

- **Принцип палингенезиса.** Диалог культур постепенно ведёт к отмиранию цивилизационных оков безопасности и по кодам космопланетарного архетипа к безболезненному перемещению этносов на свои исконные территории. Таким образом из многих этнических культур создаётся единый гармоничный организм планетарной культуры. Здесь срабатывает принцип палингенезиса — рефлекс очищения и оздоровления планетарного организма: в индивидах устанавливается физическое, духовное и интеллектуальное равновесие и порождающая способность срабатывает в сторону врождения этносов в эмбриональное (младенческое) состояние. Далее идёт эпоха здорового роста планетарного человечества единой судьбы.

В.В. Кожин и Линь Юйтан обозначили формальное и сущностное сходство ландшафтных архетипов Глагола и Дао без непосредственного обращения друг к другу. В таком случае, если ландшафтные архетипы сущностно сходны, да ещё и соединены в космопланетарном архетипе, то рано или поздно в ландшафтном пространстве они будут тяготеть друг к другу через своих архетипических первенцев. Но первенцы культур Дао и Глагола Конфуций, Лао-цзы, Пушкин, будучи вечными в истоках культур, из исторической реальности цивилизаций уже исчезли. Кто же будет озвучивать тяготение культур и на каких языках? На первоуродных языках звука, ритма и движения? Остаётся только уповать **на наследников** первенцев культур.

Генеалогические корни Пушкина уходят в Африку, родился он в Москве, жил и умер (убит) в Петербурге. Никого своим наследником он не называл и никого в наследники не прочил. У Пушкина было душевное движение в сторону Китая. В черновых записках «Евгения Онегина» Пушкин намекнул на свой интерес к Конфуцию и конфуцианству, дружески сблизился с Н.Я. Бичуриным — патриархом русской китаистики, в 1830 г. обратился в российскую императорскую канцелярию за разрешением посетить Китай, но получил отказ. Дальнейших попыток Пушкин не делал.

Интерес к Китаю проявил и другой властитель русского духа — Л.Н. Толстой, один из круга «великой плеяды художников слова», очерченного В.В. Кожинным. Мы не будем выискивать и гадать, что подвигло Толстого обратиться к китайской культуре — время общего инте-

реса к Востоку, грандиозная инь-янская эпопея «Войны и мира», а может к этому его косвенно подтолкнул Пушкин? Во всяком случае, Толстой признал в Пушкине своего духовного Отца («Многому я учусь у Пушкина, он мой отец, и у него надо учиться» — записала слова Л.Н. Толстого Софья Андреевна). Толстой прошёл тончайший синтез становления совершенномудрым человеком и впервые обратился к китайской культуре именно как носитель русской культуры.

С помощью знатоков японского и китайского языков Толстой перевёл оригинальные конфуцианские и даосские трактаты, кроме того и сам переводил их с западных языков. При изучении конфуцианских текстов «Да сюэ» («Великое учение») и «Чжун юн» («Следование середине») Толстой, обратившись к выдающемуся средневековому философу-неоконфуцианцу Чжу Си (1130—1200), выявил архетип конфуцианской культуры Дао и запечатлел его в статье «Книги Конфуцзы»: «Люди все произошли от Отца Небесного, и потому нет ни одного человека, чтобы в сердце ему не было заложено любви, добродетели, правды, обходительности и мудрости» (разумеется, Толстой не ставил перед собой цель поиска архетипов и не использовал этого понятия).

Человек, читающий русский перевод, а не китайский оригинал, едва ли заметит воспроизведенный здесь Толстым конфуцианский архетип Дао. Любовь, добродетель, правда, обходительность мудрость — это и есть духовный архетип пяти постоянств 五常 (*у чан*). Толстой запечатлел его в категориях русской культуры:

Чжу Си

仁 *жэнь*

德 *дэ*

信 *синь*

礼 *ли*

知 *чжи*

Лев Толстой

человеколюбие (любовь),

добродетель,

правда (доверие),

обходительность (этикет, ритуал),

мудрость (знание)

Между тем, в этих пяти категориях Толстой отобразил и архетип русской культуры. Таким образом, хотя бы номинальное сходство архетипов здесь не вызывает сомнения.

К сожалению, Л.Н. Толстой так и остаётся до сих пор единственным русским **синологом**, наметившим путь взаимного вхождения русской культуры Глагола и китайской культуры Дао. Пока Дао не русифицировалось, а Глагол не китаизировался, будучи родственными по

Небесной судьбе, русская культура ещё не «обрела Матери Поднебесной» и не знает своего родства с Дао.

Какова же ситуация в наше время? Как будет строиться диалог Дао и Глагола? И кто это будет делать? Кто родится в круге «великой пляды художников слова» в круге архетипа Среднерусской возвышенности между Белым и Чёрным морями? Кому выпадет честь «Глаголом жечь сердца людей»? Сегодня это делать некому, кроме неразгаданных и непонятых, вечно новых и современных Пушкина и Толстого. С китайской стороны их ждут вечные Конфуций и конфуцианство, Лао-цзы и даосизм, Совершенномудрый и «Перемены».

Итак, символами китайской культуры Дао (среди других символов) являются:

- допотопного мира кормящаяся материнским естеством (*цзы-жань*), танцующая и поющая естество, несущая на себе узоры (текст) архетипа пяти постоянств (*у чан*) птица-младенец Фэн-Хуан, с переходом из архетипического мира в мир цивилизации вносящая код гармонии Поднебесной;
- допотопного мира танцующий и поющий в ипостаси мешкообразного красного кокона и ипостаси Первопредка-реки Хунь-Дунь, с переходом из архетипического мира в мир цивилизации (вероятно) вносящий код хаоса Поднебесной.

Символом русской культуры Глагола является:

- (допотопного мира) поющий и танцующий на круге золотой цепи архетипа древа-моря учёный Кот, генерирующий по сменам дня и ночи (солнца и луны) в пространстве русского духа архетипический текст Глагола в виде сказочных фигур, с переходом из архетипического мира в мир цивилизации (могущий) вносить код гармонии и дисгармонии.

Архетипическими первенцами китайской культуры Дао являются Лао-цзы, Кун-цзы, (ицзиновский) совершенномудрый; архетипическим первенцем русской культуры Глагола является Пушкин.

Они проникают в допотопный мир, воплощают в себе первородную музыку, слово и танец естества, при выходе в поднебесный мир цивилизации преобразуются в философско-поэтических пророков, создают

свой язык природной и человеческой гармонизации, накладывают этот язык на архетипическую основу первородной музыки, слова и танца и пытаются создать подлинного Человека в единой планетарной культуре.

Этот процесс продолжается и ныне: либо цивилизация войны добьёт себя, либо из не-человеков воссоздастся Человек. В Срединной Стране воцарилась *中华民族伟大复兴的中国梦*— «Китайская мечта о великом возрождении китайской нации». А в России?

Библиографический список

Кожин В.В. Тютчев. М.: Мол. гвардия, 1988. 495 [1] с. (Жизнь замечат. людей; Сер. биогр. Вып. 9 (687)).

Линь Юйтан. Китайцы: моя страна и мой народ / Н.А. Спешнев пер. с кит. и предисл. М.: Вост. лит., 2010.

Дао дэ цзин [Канон дао и дэ] // Чжу цзы цзи чэн [Собрание сочинений всех философов]. Т.3. Шанхай, 1986. (На кит.).

Ли цзи [Записи ритуалов] // Шисань цзин чжу шу [Тринадцать канонов с комментариями и пояснениями к комментариям]. Т. 2. Пекин, 1983. (На кит.).

Лунь юй [«Суждения и беседы»] // Чжу цзы цзи чэн [Собрание сочинений всех философов]. Т. 1. Шанхай, 1986. (На кит.).

Сицы чжуань // Сы шу у цзин [Четыре книги и Пять канонов]. Т. 1. Пекин, 1985. (На кит.).

Хуайнать-цзы [Философ из Хуайнани] // Шисань цзин чжу шу [Тринадцать канонов с комментариями и пояснениями к комментариям]. Пекин, 1983. Т. 7. (На кит.).

Чжун юн [Следование середине] // Сы шу у цзин [Четыре книги [и] Пять канонов]. Т. 1. Пекин, 1985. (На кит.).

Шань хай цзин [Канон гор и морей]. Шанхай, 1985. (На кит.).

Шу цзин [Канон истории] // Шисань цзин чжу шу [Тринадцать канонов с комментариями и пояснениями к комментариям]. Пекин, 1983. Т. 1. (На кит.).

А.Г. Александян

ЯЗЫКОВАЯ ИНТЕРФЕРЕНЦИЯ НА ШЁЛКОВОМ ПУТИ — КИТАЙСКИЕ ХРИСТИАНСКИЕ ТЕКСТЫ ИЗ ДУНЬХУАНА

Аннотация. На примере китайских текстов христианского содержания из Дуньхуана в статье рассматриваются некоторые особенности т. н. «северо-западного диалекта» среднекитайского языка, или диалекта Шачжоу/Хэси. В современной синологии так называют те диалекты, на которых говорило население коридора Хэси (пров. Ганьсу) в поздне-танский и последующие периоды. Особый интерес для исторической лингвистики эти диалекты представляют в силу своих специфических фонетических черт, отразившихся, в частности, во многих текстах, обнаруженных в Дуньхуане и содержащих иероглифическую запись не китайских (по большей части — индо-иранских, тюркских и семитских) слов. Анализ передачи иностранных слов и имён собственными средствами китайской иероглифики позволяет выделить несколько важных особенностей этого диалекта: переход конечного -t в -l, явление предназализации, т. е. перехода начального n- в nd- и ослабление или исчезновение конечного -ng. Фонетические особенности «северо-западного диалекта» среднекитайского языка представляют собой достаточно специфическое и интересное с точки зрения исторической фонетики и диалектологии китайского языка явление, позволяющее выделить его из ряда других диалектов. В статье исследуются имена собственные и некоторые религиозные термины сирийского и индо-иранского происхождения.

Ключевые слова: Шёлковый путь, Китай, языковая интерференция, среднекитайский язык, христианство, манихейство, дуньхуанские рукописи.

Автор: Алексанян Армен Гургенович, кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник Центра изучения культуры Китая, Институт Дальнего Востока РАН. E-mail: alexanyan-armen@rambler.ru

Armen G. Alexanyan

Linguistic Interference on the Silk Road: Chinese Christian Dunhuang Manuscripts

Abstract. The paper analyzes some interesting phonetic features of the so-called Middle Chinese North-western, or Shazhou/Hexi dialect. In modern Sinological linguistics, this term is applied to a sort of dialect or a group of dialects spoken through the late Tang dynasty in the Hexi corridor in modern Gansu Province of China. This dialect is a very interesting object from the point of view of historical linguistics because of its specific phonetic features, which are found, in particular, in the Chinese character interpretation of foreign (mostly Indo-Iranian, Turkic or Semitic) words in the majority of Christian Dunhuang manuscripts. The main source for analysis is the proper names and some specific religious *termini technici* of Syriac or Indo-Iranian origin in the Dunhuang corpus of Christian (the so-called Jingjiao) texts. Three most peculiar phonetic issues of this dialect are the change of final -t to —r/l, the so-called prenasalization phenomenon, i.e. representation of initial n- as nd-, and the loss of final -ng.

Keywords: Silk Road, China, linguistic interference, Middle Chinese language, Christianity, Manichaeism, Dunhuang manuscripts.

Author: ALEXANYAN Armen G., PhD (Philosophy), Senior Researcher of the Center for Studies of Chinese Culture, Institute of Far Eastern Studies of the Russian Academy of Sciences. E-mail: alexanyan-armen@rambler.ru

Так называемый «Шёлковый путь» является одним из уникальных регионов, известных своим этническим, религиозным и языковым разнообразием. Его по праву называют дорогой, по которой с Запада на Восток и с Востока на Запад двигались не только люди и товары, но также языки и идеи. Этот регион, населённый по преимуществу ирано- и тюркоговорящими этносами, вмещал в себя как тюркские и иранские языки (древнеуйгурский, согдийский, хотаносакский), так и языки сино-тибетской языковой семьи (китайский и тибетский) и некоторые из семитских языков (в частности, сирийский). Здесь процветали буддизм и манихейство, были известны христианство и зороастризм.

Манихейство зародилось в III в. н.э. в Персии. Его основателем считается уроженец Вавилонии Мани (216—276), воспитывавшийся в гностико-иудейской секте элхаситов, которая отличалась крайним ригоризмом и эсхатологическими настроениями. Согласно манихейской традиции, Мани, прожив в общине примерно до возраста 24 лет, пережил озарение — ему явился небесный «близнец», божественный двойник, сообщивший, что он призван принести в мир настоящую, изначальную религию универсального характера. Единоверцы весьма враждебно встретили проповедь Мани, в результате чего он вынужден был покинуть общину. За ним последовали отец и несколько его товарищей. С этого началась его миссионерская деятельность: сначала он посетил Селевкию-Ктесифон, затем Армению, Северную Индию, после чего вернулся обратно в Иран. Это путешествие, длившееся два года (240—242), принесло Мани новых последователей и стимулировало его к написанию нескольких книг. За этим следует успешная проповедь при дворе Шапура I, в результате которой Мани был наделен охранной грамотой, дозволявшей проповедь во всех областях империи.

Свой путь в Китай манихейство начинает через заамударьинские области в период с IV по VII вв. Сохранилась легенда о беседе манихейского апостола Мар Аммо с духом-стражем Багардом, который заявил, что в землях, находящихся под его покровительством, нет недостатка в людях, подобных Мар Аммо. На это апостол, наученный явившимся ему во сне Мани, отвечал, что он — посланец истинной веры, после чего дух границы пропустил его. В седьмом веке на востоке действительно имелась отделившаяся в результате раскола манихейская община, считавшая своим «историческим» основателем Мар Аммо. Прекратив контакты с вавилонской общиной, «восточное отделение» продолжало миссионерскую деятельность к востоку от Амударьи, в Согде (в столице которого Самарканде было несколько манихейских общин) и, по всей видимости, частично касалось границ Китая. Именно в течение этого периода (IV—VII вв.) восточный вариант манихейства усвоил и впитал в себя многие элементы буддизма, что подтверждается частым использованием буддийской лексики в манихейских текстах.

Китайская манихейская традиция сохранила предание о том, что распространение этой религии относится к периоду правления Танской династии (конкретнее, в период с 650 по 683 гг.), хотя официальное первое появление манихейского проповедника Михр-Ормузда относится ко времени правления императрицы У Цзэтянь (684—704 гг.), когда

он изложил ей суть учения и книг священного канона. Ряд волнений в Шести провинциях в 721 г. заставил китайское правительство внимательнее следить за иноземцами и их общинами, что накладывало на манихейство ограничение в распространении только среди иноземцев (в 731 г. манихейские священнослужители были вызваны ко двору и принесли с собой текст манихейского катехизиса, ныне известного как «Краткое изложение учения и обрядов Мани, Будды света»). Учение «Мо-Мони» (т.е. *мар Мани*, владыки Мани) было квалифицировано как еретическое и ложно именуемое себя буддийским учением; впрочем, как последователи «учителя западных варваров» они признавались не подлежащими наказанию.

До девятого века (т.е. до периода гонений) манихейство существует на легальных условиях, причиной чему явилось восстание Ань Лушаня (755) и последовавшая за ним продолжительная борьба за обе столицы — Лоян и Чанъань. Мятеж был подавлен с помощью «варварских» войск (в т.ч. уйгурской конницы), освободивших в 762 г. Лоян (примечательно, что среди встречавших победителей был и согдийский манихейский священнослужитель). Уйгурский Бёгю-хан исповедовал манихейство и таким образом танскому правительству приходилось считаться с религией освободителей. В 768 г. было повелено построить в столице монастырь, и государь пожаловал ему наименование *Даюнь гуанмин* — «Великий облачный свет». Несмотря на строительство манихейских храмов (с целью угодить уйгурам), танское правительство надеялось, что распространение новой религии ограничится иноземцами, т.к. местное население станет рассматривать её как чуждую форму верований (надежды эти, впрочем, были несостоятельны). В 843 г. обостряется негативное отношение к манихейству — в императорском послании к уйгурскому кагану сообщалось о временном закрытии храмов *мони* (манихеев), а в качестве причины приводился тот аргумент, что манихейство официально запрещено и считается сугубо уйгурской религией. В это же примерно время происходит убийство семидесяти двух монахинь-*мони*.

Гонения на буддизм и на иноземные учения вообще, проводимые танским правительством, поставили манихейство на уровень нелегальной религии. Тот факт, что это вероучение просуществовало в южных районах Китая и после падения династии Тан, доказывает невероятную адаптивность и гибкость этой системы. В т.н. период Пяти династий (907—960) манихейство оттесняется из центра на периферию (ср. сооб-

щение о манихейском проповеднике (*хулу фаши*), бежавшем из столицы от преследования властей в район Фуцина, собравшем вокруг себя учеников и распространявшем вероучение по территории провинции Фуцзянь). Буддийские хронисты упоминают о возмущении *Мони* в г. Чэньчжоу в 920 г. и о провозглашении ими некоего У И императором (бунт этот был жестоко подавлен властями династии Поздняя Лян, 907—923). Имели место волнения при Поздней Тан (повстанцы описывались как демонопоклонники, почитающие свое учение высшей по сравнению с буддизмом колесницей). После падения танской династии и последовавшими за тем смутами и сменой династий манихейство на севере Китая постепенно затухает. Новым центром его активности становится Южный Китай (Фуцзянь и близлежащие провинции), где манихейские жрецы пользуются большим авторитетом как астрологи и маги (так, например, еще в период танской династии им было повелено молиться о дожде).

В период правления сунской династии (960—1279) манихейство (именуемое *минцзяо* — Учение света) завершает процесс китаизации, и его представители совершают свои ритуалы под видом одной из даосских сект. Причина этого заключается в том, что даосизм по сравнению с буддизмом был менее структурирован иерархически и характеризовался доктринальными расхождениями в разных школах. Кроме того, процесс «вливания» манихейства в даосизм объясняется ещё и покровительством, которое оказывали последнему раннесунские императоры — тем самым манихейским текстам, вошедшим в даосский свод, была гарантирована сохранность от конфискации. Таким образом, в даосский канон в XI в. оказалась включена «Сутра о двух началах и трех периодах» (*Эрицунь саньцзи цзин*), в одном случае атрибутируемая как перевод центральноазиатской версии «Шапуракана», в другом — как альтернативное название «Краткого изложения учения и обрядов Мани, Будды света».

Небезынтересна связь манихейства с народными восстаниями, в частности, с восстанием Фан Ла (1120—1122). После подавления восстания чиновники-конфуцианцы в своих отчетах проводили параллель между повстанцами и разного рода сектами (в т.ч. и манихеями), видя во всех событиях отголосок восстания «жёлтых повязок». Подобного рода группировки конфуцианские чиновники обычно называли *чицай-шимо* (букв. «есть постное и почитать демонов»); под наблюдение были взяты многочисленные секты различного толка. В регионах, где было сильно

влияние манихейства, секты, именуемые *чиццай-шимо*, можно идентифицировать как манихеев. В одном из официальных докладов содержится краткое, но вполне достоверное описание нравов приверженцев *минцзяо* (Учения света, т.е. манихейства): приводятся сведения по эртологии и иерархии и перечень книг. В другом источнике (автор которого тоже чиновник-конфуцианец) описываются погребальные обычаи *чиццай-шимо*, аналогичные центральноазиатским манихейским похоронным обрядам.

Среди современных исследователей некоторые поддерживают гипотезу о том, что Фан Ла вполне мог быть лидером манихейской группировки в своей родной провинции (согласно т.н. теории «китайской идеологии восстания» манихейство могло трансформироваться в эту самую идеологию, как синкретические формы христианства — в тайпинское движение). Во всяком случае, признается тот факт, что Фан Ла определенно находился под влиянием манихейских идей.

Интересно отметить, что при династии Южная Сун (420—478) гонения на манихеев продолжают (как впрочем и нападки со стороны даосов и буддистов), тогда как при монголах (1280—1368) отношение к манихеям гораздо более толерантное (о чем свидетельствует такой факт, как посещение Марко Поло «молельного дома» манихеев в 1292 г. в Фуцзяни. Примечательно, что в период монгольского правления в провинции Цюань на холме Хуабяо было возведено святилище, посвященное Мани, Будде света с девизом — «Чистота, свет, сила, мудрость и Мани, Будда света»).

При династии Мин гонения были возобновлены (эдикт 1370 г.), т.к. император Чжу Юаньчжан (сам начинавший как участник секты) посчитал название манихейства «учением света» (*минцзяо*) прямым вызовом девизу его правления — *Мин чао* (Династия света). Китайский исследователь У Хань предполагает, что секта, к которой принадлежал будущий основатель династии Мин, если не была манихейской, то несомненно находилась под влиянием этого вероучения. Весьма характерно, что ученые-конфуцианцы того времени знали о манихействе достаточно много и довольно точно отражали факты: приводилось жизнеописание Мани, основные доктринальные положения, давалась этимология (хотя и фантастическая) его имени. Все это еще раз подтверждает такую удивительную «самоидентификацию» китайского манихейства, сохранившегося в Южном Китае приблизительно до 1600 г.

В основе несторианства лежит учение константинопольского патриарха Нестория, утверждавшего, что Дева Мария родила Христа не от Бога, но от человека, и только после рождения в Него вселился Божественный дух и лишь тогда Он стал орудием спасения. Поэтому, утверждал Несторий, она должна именоваться не «Богородицей», а «христородицей». Следующий пункт учения, вызвавший возражения, а после и осуждение, состоит в признании во Христе двух начал («ипостасных природ», кит. 二性二位 *эр син эр вэй*), Божественного и человеческого, причем каждая существует не слитно с другой, тогда как ортодоксальная богословская позиция признает «нераздельное и неслиянное» сосуществование природ в Богочеловеке.

Это учение было развито т.н. Ассирийской (сирийской) церковью, распространявшей проповедь христианства (в несторианской форме) на Восток (Персия, Индия, Китай).

Свидетельств существования несторианства в Китае в до-танский период не существует, поэтому точкой отсчета принято считать 635 г., когда в Чанъань прибыл первый несторианский миссионер по имени Алобэнь 阿羅本, хотя собственно несторианская традиция возводит себя к проповеди апостола Фомы. Новоприбывшие проповедники были приняты благосклонно; по рассмотрении их учения, император повелел проповедникам перевести их писания на китайский язык. В результате этого между 635 и 638 гг. появляется «Канон Иисуса-Мессии» 序聽迷詩所經 (*Сюйтин Мишисо цзин*), своеобразный первый катехизис для китайцев, носящий, по мнению специалистов, весьма несовершенный характер: так, понятие «Бог» передавалось буддийским термином «Будда» (*фо*); вообще, текст носит на себе заметное влияние буддийской терминологии.

В 745 г. танский император Сюань-цзан повелел построить в квартале Инин в Чанъани храм для пришельцев из Дацинь (т.е. Персии).

В 781 г. несториане воздвигли стелу (наиболее известный из несторианских памятников), обнаруженную в Сиане в 1625 г. католическими миссионерами. На ней был выбит текст: «Каменная стела о распространении сияющей религии из Дацинь» 大秦景教流行中國碑 (*Дацинь цзинцзяо люсин Чжунго бэй*).

Ситуация изменилась к середине IX в., когда в 845 г. Император У-цзун повелел вернуться в мир буддийским и несторианским монахам. С этого момента начинаются преследования несторианства, а также прочих иноземных религий.

В течение двух периодов — эпохи 5-ти династий (907—959) и династии Сун (960—1279) — несторианство практически не проявляет себя.

Лишь при правлении более толерантной династии Юань (1280—1367) появляется возможность для свободного отправления обрядов (так, одна из надписей на надгробном камне, обнаруженная недалеко от Цюаньчжоу, упоминает преподобного епископа Мар-Соломона и Тимофея Савму и датируется 1313 г.).

Эти данные можно считать последними свидетельствами несторианства в Китае. Период правления династии Мин (1368—1644) с его подозрениями к чужакам и иноземным религиям и боязнью заговоров и появления тайных обществ заставляет специалистов полагать, что XIV в. датируется окончание несторианской миссии в Китае.

Кроме стелы, считающейся одним из важнейших памятников по ранней истории христианства в Китае, в начале XX в. в пещерах Дуньхуана были обнаружены восемь несторианских текстов; П. Пелльо нашел еще два текста в 1908 г.; в 1916, 1918, 1922 и 1943 гг. японские ученые обнаружили и опубликовали редкие несторианские трактаты. В связи с новыми находками ученые, исследовавшие феномен несторианства в Китае, условно выделили два периода проповеди: раннюю — «писания Алобэня» (датируются началом VII в.) и позднюю — «писания Цзиньцина (хорепископа Адама)» (конец VIII—начало X вв.).

Обнаружение в начале прошлого века среди дуньхуанских рукописей текстов христианского и манихейского содержания по сути своей оказалось для лингвистов-синологов не только вызовом, но и своеобразным стимулом для более пристального и углублённого изучения этих уникальных памятников. Лингвистическое и текстологическое изучение т. н. дуньхуанских рукописей представляется особенно перспективной и многообещающей сферой исследования. Она позволяет не только прочесть и правильно атрибутировать тот или иной текст (зачастую находящийся во фрагментарном состоянии), но и предложить возможные варианты реконструкции той ступени китайского языка, которая в современной науке носит название северо-западного среднекитайского языка (или северо-западного диалекта среднекитайского языка).

В современной синологии северо-западным диалектом среднекитайского языка, или диалектом Шачжоу/Хэси, называют ту диалектную разновидность, на которой говорило население коридора Хэси (пров. Ганьсу) в поздне-танский и последующие периоды. Эта разновидность

представляет особый интерес для исторической лингвистики в силу своих специфических фонетических черт, которые нашли отражение, в частности, во многих текстах, обнаруженных в Дуньхуане и содержащих иероглифическую запись некитайских (по большей части — индоиранских, тюркских и семитских) слов. О подробной периодизации северо-западного диалекта см. [Coblin 1999, p.104—119].

Первыми исследователями, обратившими внимание на особенности языка дуньхуанских памятников, принято считать выдающегося французского сиолога Анри Масперо с его статьёй о диалекте Чанъани (так, по крайней мере, он считал) во времена династии Тан [Maspero 1920, p. 1—124] и китайского лингвиста Ло Чанпэя 羅常培 с его поистине пионерской работой, посвящённой особенностям фонетики северо-западных диалектов китайского языка в период Тан и Пяти династий (907—960) [Ло Чанпэй 1933]¹. Уже в своём издании т. н. «маньхейского трактата» Эдуард Шаванн и Поль Пелью обратили внимание на ряд фонетических особенностей этого текста, содержащего записанные иероглифами ираноязычные термины [Chavannes 1911, p. 499—617], а японский синолог Ханэда Тору 羽田亨 опубликовал в 1923 г. статью, посвящённую дуньхуанским фрагментам *Цянь цзы вэнь* 千字文 («Свод тысячи иероглифов», классический учебный китайский текст), в которой он попытался реконструировать особенности фонетики этого памятника. На протяжении XX в. появлялись статьи, посвящённые отдельным вопросам фонетики текстов того времени термины [Yoshida 1983, p. 326—331; Csongor 1967, pp. 286—294; Francis 1974, p. 180—185; Haloun 1952, p. 184—212], однако наиболее полно и системно эти исследования были проведены американским сиологом Саус Коблином и японским лингвистом Таката Токио 高田時雄 в ряде их монографических исследований [Таката 1988]². Проблему применения сведений о фонетических особенностях т. н. северо-западных диалектов к исследованию дуньхуанских текстов маньхейского и христианского содержания рассматривает в своих работах японский исследователь Такахаси Хидэми 高橋英海 [Takahashi 2013, p. 13—24; Takahashi 2008, p. 631—662; Takahashi 2014, p. 329—349].

Обобщая работы упомянутых исследователей, можно выделить три специфические черты, отличавшие северо-западные диалекты от прочих

¹ 羅常培《唐五代西北方音》

² 高田時雄《敦煌資料による中國語史の研究——九・十世紀の河西方言》

и интересующие нас в первую очередь в связи с передачей иноязычных слов в дуньхуанских текстах манихейского и христианского содержания. Эти особенности носят следующий фонетический характер:

1) изменение конечного *-t* в *-r/l* (иллюстрируемое примером имени Марйам: 末艷 ср.-кит. *muatjiam*);

2) явление т. н. «преназализации» (Барнабаш Чонгор в свою очередь говорит, скорее, о «деназализации» носовых [Csongor Barnabas, 1967, с. 289]): начальному *n*- в ср.-кит., по мнению Ло Чанпэя и пр., в сев.-зап. соответствовало *nd-*, передававшее ср. *d-* (盧訶寧俱沙 *lúhēníngjùshā*, ср.-кит. *luəxaniəjŋkyəʂa*, *сир.* *rūhā d-quḏšā*, «Дух Святой»);

3) ослабление или утрата конечного *—ŋ*.

Для правильного прочтения и анализа этих текстов проблему представляют не только сложности палеографического характера (т. е. «нестандартные» иероглифы *су цзы* 俗字, смысловые и визуальные ошибки переписчика, т. н. «табуированные» слова, *би хуй* 避讳) и фрагментарное состояние текстов, но и адекватная идентификация иноязычных слов (сирийских и/или иранских, преимущественно согдийских).

Из числа интересующих нас в данной статье источников в настоящее время известно девять относительно фрагментарных текстов христианского содержания («О милосердии Почитаемого в мире, часть третья», 一天論第一 «О едином небе, часть первая», 喻第二 «Притчи, часть вторая», 大秦景教宣元本經 «Основная сутра дацинского лучезарного учения, изъясняющая начало», 序聽迷詩所經 «Сутра о слушании [учения] Мессии», 大秦景教三威蒙度讚 «Славословие дацинского лучезарного учения трём великим [т. е. Троице]», 尊經 «О почитаемых [лицах] и священных писаниях», 志玄安樂經 «Сутра о сокровенном покое», 大秦景教大聖通真歸法讚 «Славословие дацинского лучезарного учения полному возвращению Премудрого к Закону» (подробнее [Линь Ушу 2003]).

Иноязычную лексику, встречающуюся в этих текстах, можно условно разделить на три типа: а) имена собственные (彌師訶 *Míshīhē* — *сир.* *Mšīhā*, ‘мессия, помазанник, Христос’, 末艷 *Mòyàn* — *сир.* *Maryam*, ‘Мария’ и т. п. — в опосредованном через согдийский сирийском варианте); б) термины религиозного характера: 師利海 *shīlǐhǎi* — *сир.* *šlīhā*, ‘апостол’; в) названия священных текстов/книг: 阿思瞿利容經 *āsījù/qúlǐróngjīng* — *сир.* *ewangeliyōn*, ‘евангелие’ и т. п.

Имена собственные при этом можно условно разделить на две группы: имена семитского (арамейского) происхождения и имена ин-

доиранского (среднеиранского) происхождения. Особенности фонетической передачи арамейских имён говорят о возможном языке-посреднике, вероятнее всего, одном из среднеиранских, возможно, согдийском. Имён семитского происхождения существенно больше, нежели собственно иранских. Это, в первую очередь, т. н. **новозаветные *nomina sacra*** (т. е. имена Иисуса Христа, Богородицы, апостолов). Ниже примеры представлены в исходной иероглифической записи и в латинизированной системе *пиньинь*, реконструкция среднекитайского произношения дана по [Pulleyblank 1991]. Далее следует сирийский аналог и перевод: **Иисус** (移鼠 Yíshǔ, *ср.-кит.* jǐshǐ/ʃyǎʼ — *сир.* Īšōʼ, ‘Иешуа, Иисус’; 客怒翳數 kè nù yìshù, *ср.-кит.* kʰja:iknuəʼ ʔjiajʼʃuəʼ — *сир.* qadoš Īšōʼ, ‘святой Иисус’), **Христос/Мессия/Машиах** (迷詩所 míshīsuǒ, *ср.-кит.* mjiajʃiʃəʼ/ʃuəʼ; 弥施訶 Míshīhē, *ср.-кит.* mjīʃixā; 迷師訶 Míshīhē, *ср.-кит.* mjīʃxā; 弥師訶 Míshīhē, *ср.-кит.* mjiajʃixā — *сир.* Mšīhā, ‘меся, помазанный’ (греч. калка Χριστός, Христос)), **Мария/Марйам** (末艷 Mòuàn, *ср.-кит.* muatʃiamʼ — *сир.* Maryam, ‘Марйам, Мария’), **Иоанн/Йуханан** (谷昏 Yùhūn, *ср.-кит.* juwxhun; 瑜罕難 Yúhānnán, *ср.-кит.* juǎxanʼnanʼ — *сир.* Yōhannān, ‘Иоанн’), **Лука** (盧伽 Lújiā, *ср.-кит.* luəkja — *сир.* Lūqā, ‘Лука’), **Марк** (摩矩辞 Mājǔcí, *ср.-кит.* muakyəʼsfiz — *сир.* Marqōs, ‘Марк’), **Матфей** (明泰 Míngtài, *ср.-кит.* miajtʃʰaj — *сир.* Mattay, ‘Матфей’), **Павел** (寶路 Bǎolù, *ср.-кит.* puawʼluəʼ — *сир.* Pawlōs, ‘Павел’).

Имена ветхозаветных пророков, царей: **Адам** (阿談 Ātán, *ср.-кит.* ʔatham — *сир.* Ādām, ‘Адам’), **Иосиф** (姚習 Yáo xí, *ср.-кит.* jiauwʃip — *сир.* Yawsep, ‘Иосиф’), **Моисей** (牟世 Móushì, *ср.-кит.* məwʃiajʼ — *сир.* Mōšē, ‘Моисей’), **Давид** (多惠 Duōhuì, *ср.-кит.* taxʃijajʼ — *сир.* Dāwīd, ‘Давид’), **Даниил** (鄒寧逸 Nuóningyì, *ср.-кит.* naniajnjit — *сир.* Dānīʼel/Dānīyēl, ‘Даниил’), **Анания** (憲難耶 Xiànnányē; *ср.-кит.* xianʼnanjia — *сир.* Hannanyā, ‘Ханания, Анания’), **Азария** (賀薩耶 Hèsà yē; *ср.-кит.* xʰaʼsatjia — *сир.* Azaryā, ‘Азария’), **Михаил** (彌沙曳 Míshāyē; *ср.-кит.* mjīʃa:jiat — *сир.* Mīšāʼēl, ‘Михаил’), **Сара** (娑羅 Suōluó; *ср.-кит.* sala — *сир.* Sarā, ‘Сара’), **Илия** (伊利耶 Yīlīyē; *ср.-кит.* ʔjilīʼjia — *сир.* Eliyā, ‘Илия’).

Зафиксированы также имена христианских святых, мучеников, персонажей Нового Завета, имеющих **сирийское** либо **греческо-римское** происхождение (описано через сирийский язык): **Захария** (刪河律 shānhélǜ; *ср.-кит.* ʃa:nxʰalyt — *сир.* Zkaryā, ‘Захария’), **Пилат** (毗羅都思 pílúodōusī; *ср.-кит.* pʰjilatuwəsz — *сир.* Pilātōs, ‘Пилат’), **Мар Саргис**

(摩薩吉思 *mósājisi*, *ср.-кит.* Muasatkjitsz — *сир.* Mār Sargīs, ‘мар Саргис, св. Сергей’), **Георгий** (亓和吉思 *yíhéjisi*, *ср.-кит.* ŋjxhuakjitsz — *сир.* Gīwargīs, ‘Георгий’), **Симон Петр** (岑穩僧 *cénwěnsēng*, *ср.-кит.* tʂhəmʔunʼsəŋ — *согд.* Šemʼōn Sang (*согд.* sang — ‘камень’)), **Сила/Сильван/Савл** (娑羅 *Suōluó*; *ср.-кит.* sala — *сир.* Silwanōs/ Šāwāl, ‘Сильван, Саул’), **Ефрем** (遏拂林 *èfúlin*, *ср.-кит.* ʔatfjyt/futlim — *сир.* Arēm, ‘Апрем, Ефрем’), **Кир** (瞿盧 *jùqúlú*, *ср.-кит.* kyəʼkfyəʼ-luə — *сир.* Kūreš/Qiyōrē, ‘Кир’), **Юлий/Григорий** (藝利月思 *yìliyuèsi*, *ср.-кит.* ŋjiajʼliʼŋyatsz — *сир.* Yūliyōs или Grīgōriyōs, ‘Юлий/Григорий’).

Кроме того, в текстах встречаются различные **топонимы** (названия городов, оронимы, гидронимы и т. д.): **Иерусалим** (烏梨師斂 *wūlishīliǎn*, *ср.-кит.* ʔuəliʂrliamʼ — *сир.* Ōrišlēm, ‘Иерусалим’), **Иордан** (述難 *shùnán*, *ср.-кит.* ʂhytnan; 多難 *duōnán*, *ср.-кит.* tanan — *сир.* Yōrdnān, ‘Иордан’), **Голгофа** (訖句 *qījù*, *ср.-кит.* kitkyəʼ — *сир.* Gāgultā, ‘Голгофа’), **Иудея** (伊大 *yīdà*, *ср.-кит.* ʔjithaʼ — *сир.* Yihūdā, ‘Иудея’), **Назарет** (那薩羅 *nàsàluó*, *ср.-кит.* nāʼsatla — *сир.* Nāsrat, ‘Назарет’).

Помимо имён собственных в текстах достаточно богато представлена иноязычная (сирийская) терминология религиозного характера: названия божеств или духовных сущностей, религиозные термины, названия священных книг, народов (иудеи): **Бог** (阿羅訶 *āluóhē*, *ср.-кит.* ʔalaxa — *сир.* Alāhā, ‘Бог’), **Дух/Дух Святой/духовный** (盧訶那 *lúhēnà*, *ср.-кит.* luəxanaʼ — *сир.* rūhānā; 盧訶寧俱沙 *lúhēníngjùshā*, *ср.-кит.* luəxaniaŋkyəʂa — *сир.* rūhā d-qudšā, ‘Святой Дух’), **Воскресение (праздничный день)** (耀森文 *yào sēn wén*, *ср.-кит.* jiawʼ səmujynʼvun — *ср.-перс./парф.* ēwšambat, ‘шабат’), **Сатана** (娑多那 *suōduōnà*, *ср.-кит.* satanaʼ — *сир.* Sātānā; 參怒 *cānnù*, *ср.-кит.* tsʰamnuəʼ - *согд.* šmnw [šemnu], ‘демон, сатана’), **Иудеи** (石忽 *shíhū*, *ср.-кит.* ʂhaikxut — *ср.-перс.* ʔahūd, ‘иудеи’), **Евангелие** (阿思瞿利容經 *āsījù/qúliróngjīng*, *ср.-кит.* ʔaszkyəʼ/kfyəʼliʼjwŋŋkiajŋ — *сир.* ewangeliyōn, ‘евангелие’), **Осанна** (烏沙那 *wūshānà*, *ср.-кит.* ʔuəʂa:naʼ — *сир.* dōʂaʼnā, ‘осанна, слава’), **Апостолы** (師利海 *shīlǐhǎi*, *ср.-кит.* ʂrlǐʼxajʼ — *сир.* šlīhā, ‘апостол, посланник’), **Завет** (寧耶頌經 *níngyēsòngjīng*, *ср.-кит.* Níajŋjiathiajŋ — *сир.* di-yatīqī (из греч. διαθήκη, ‘завет’), **Христианин/богобоязненный** (達娑 *dásuō*, *ср.-кит.* thātsa — *ср.-перс./согд.* tarsāg/ tarsāk, ‘боящийся [Бога]’), **Распятие/крест** (慈利波 *cílìbō*, *ср.-кит.* tshzliʼpua — *сир.* slībā, ‘крест’).

Весьма интересным представляется встречающаяся в тексте манихейских гимнов целая фраза, передающая арамейский текст (в более-менее адекватном виде) китайскими иероглифами. Ниже приводится

иероглифический текст (I), его современное фонетическое звучание в записи *пиньинь* (II), транскрипция Ёсида Ютака 吉田豊, основывающаяся на реконструкции северо-западного диалекта, выполненной Ло Чанпэем (III), и (IV) сирийский реконструированный текст.

I 伽路師 羅亡 伽路師 立無羅 伽路師 阿嚙訶 呬耶 訖哩沙
醫羅訶耨呼邏 醫羅訶紇彌哆

II jiālùshī luówáng jiālùshī lìwúluó Jiālùshī ālóuhē xìyé qìlìshā
yīluóhēnòuhūluó yīluóhēhémíduō

III g'ialoši lamɓvoy g'ialoši li³ɓɓvɥɥa g'ialoši ʔaləuxa xijia ki.liša
ʔilaxandəuxola ʔilaxaxo,mbita

IV q'dwš l'ab' q'dwš lbr' q'dwš rwh' hy' qdyš' 'yl'h' nwhr' 'yl'h' hmt'
qādōš l-abā qādōš la-brā qādōš rühā hayyā qaddīšā alāhā nuhrā alāhā
hekmā

«Свят Отец, свят Сын, свят Дух, живой святой, Бог свет, Бог премудрость»

Как видно из вышеприведённых примеров, фонетические особенности северо-западного диалекта среднекитайского языка представляют собой достаточно специфическое и интересное с точки зрения исторической фонетики и диалектологии китайского языка явление, позволяющее выделить его из ряда других диалектов.

Привлечение прочих иноязычных (не только семитских) транскрипций и форм передачи слов языков других семей, в первую очередь — индоиранских (согдийский, среднеперсидский, парфянский, тохарский, хотано-сакский) и тюркских, позволяет более точно описать и реконструировать весьма специфическую фонетическую систему этого диалекта, а учёт грамматических особенностей способствует более полной реконструкции крайне сложной и до конца ещё не выясненной формы разновидности среднекитайского языка.

Библиографический список

Линь Ушу. Тандай цзинцзяо цзай яньцзю : [Новые исследования *цзинцзяо* при танской династии]. Пекин, 2003. (На кит.).

Ло Чанпэй. Тан Удай сибэй фанъинь [Северо-западный диалект периода Тан и Пяти династий]. Шанхай, 1933. (На кит.).

Takama Tokuo. Тонко: сирё: -ни ёру Тюгокугоси-но кэнкю: - кю:дзю сэйэки-но касэй хо:гэн [Исследование по истории китайского языка на основе дуньхуанских материалов: диалект Хэси IX—X вв.]. Токио, 1988. (На яп.).

Chavannes Ed, Pelliot P. Un traite manicheen retrouve en Chine // *Journal Asiatique*. 1911. P. 499—617.

Coblin W.S. Periodization in Northwest Chinese Dialect History // *Journal of Chinese Linguistics*. Vol. 27. № 1. 1999. P. 104—119.

Csongor Barnabas. A Note on T'ang Dialects // *Monumenta Serica* 26, 1967. P. 286—294.

Francis D.M. Dow. Nasalization: A Traditional Characteristic in the Northwestern Dialects // *Journal of Chinese Linguistics* 2.2. 1974. P. 180—185.

Haloun G., Hemming W.B. The Compendium of the Doctrines and Styles of the Teaching of Mani, the Buddha of Light // *Asia Major*, N.S. 3. 1952. P. 184—212.

Maspero H. Le dialecte de Tch'ang-ngan sous les T'ang // *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient* 20. 1920. P. 1—124.

Pulleyblank E. Lexicon of Reconstructed Pronunciation in Early Middle Chinese, Late Middle Chinese, and Early Mandarin. Vancouver, 1991.

Takahashi Hidemi. On Some Transcriptions of Syriac Names in Chinese-Language Jingjiao Documents // *From the Oxus River to the Chinese Shores. Studies on East Syriac Christianity in China and Central Asia*. Berlin, 2013. P. 13—24.

Takahashi Hidemi. Transcribed Proper Names in Chinese Syriac Christian Documents // *George Anton KIRAZ, ed., Malphono w-Rabo d-Malphone. Studies in Honor of Sebastian P. Brock, (Gorgias Eastern Christian Studies; 3)*, Piscataway: Gorgias Press, 2008. P. 631—662.

Takahashi Hidemi. Transcription of Syriac in Chinese and Chinese in Syriac Script in the Tang Period // *Scripts Beyond Borders. A Survey of Allographic Traditions in the Euro-Mediterranean World*. Leuven, 2014. P. 329—349.

Yoshida Yutaka. Manichaean Aramaic in the Chinese Hymnscroll // *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London* 46.2. 1983. P. 326—331.

А.С. Исаев

СОВРЕМЕННОЕ СОЦИАЛЬНОЕ КИНО КИТАЯ

Аннотация. Социальное китайское кино — уникальное явление в китайском кинематографе, представляющее огромный интерес для исследователей. Оно наиболее полно и адекватно отражает процессы, происходящие в стране, психологию современных китайцев, их заботы, чаяния и надежды относительно современного состояния, будущего страны и народа. В данной статье рассматриваются особенности и главные темы китайского социального кино, анализируются его основные формы, типы и жанровое многообразие. Статья содержит подробный обзор социального китайского кино за период с конца 1990-х гг. по 2018 г.

Ключевые слова: социум, социальная кинодрама, национальная идентичность, киножанры.

Автор: Исаев Александр Сергеевич, ведущий научный сотрудник Института Дальнего Востока РАН, кандидат исторических наук. E-mail: AIsaev51@mail.ru

Alexander S. Isaev

Modern Social Cinema in China

Abstract. Chinese social cinema is a unique phenomenon in the country's cinema sector and is an appealing topic to many researchers and sinologists. Social movies reflect in the most full and adequate way the processes that take place in the country, the mindset of modern Chinese, their everyday struggles, aspirations and hopes regarding the current situation in their country and the potential future. This article deals with the particularities of the Chinese social

cinema and main topics that are usually raised. The author also analyzes its main forms, types and the diversity of genres. The article provides a detailed overview of the Chinese social cinema from the late 1990s to 2018.

Keywords: society, social cinema drama, national identity, film genres.

Author: Alexander ISAEV, the leading researcher at the Institute of Far Eastern Studies of the Russian Academy of Sciences, PhD in Historical Sciences. E-mail: Alsaev51@mail.ru

Идея написания статьи о современной китайской социальной драме возникла давно, во время работы над книгой «Китайский кинематограф нового тысячелетия». В тот период я прочитал о кино Поднебесной всё, что являлось для меня доступным. Однажды наткнулся на доклад одной уважаемой исследовательницы китайского кинематографа из востоковедческого центра. В нём содержался вывод о том, что в китайском кино 1990-х годов напрочь отсутствовал такой жанр, как кинодрама. Сначала такое заявление меня, мягко говоря, удивило, но, немного поразмыслив, я всё понял.

Утверждение об отсутствии в китайском кинематографе жанра кинодрамы имело очень простое объяснение: в 90-х годах российские кинозрители ещё не покинули видеосалоны и не вернулись в большие кинозалы, да, собственно говоря, и сами кинотеатры тогда функционировали еле-еле. Но даже в тот период мои соотечественники имели возможность познакомиться с качественными серьёзными китайскими лентами.

При этом нужно ясно понимать, что кинодрама — это не какой-то отдельный специфический жанр, а обобщённый вид конкретного сценического и литературного искусства, в данном случае — кино, которое имеет особые характеристики и использует специальные аудиовизуальные инструменты для усиленного эмоционального воздействия на зрителя. Данный вид искусства включает в себя различные поджанры и модификации, например, любовная, военная, криминальная или социальная драма и так далее.

Нам же, в первую очередь, интересна социальная драма, ибо именно она наиболее полно отражает жизнь общества, надежды, чаяния и проблемы людей, живущих в нём. Заметим сразу, что было бы ошибкой полагать, будто китайский кинематограф, находясь под серьёзным идеологическим давлением, развивается вне социальной зоны и игнорирует те проблемы, которые волнуют китайский социум. Наши зрители,

любители восточноазиатского кино, хорошо знакомы со многими китайскими кинодрамами. Например, всем известна лента режиссёра Чжан И-моу 张艺谋 «Красный гаолян» 红高粱, рассказывающая о жизни людей в лепрозории в отдалённом районе Китая. Нас знакомят с историей любви двух тяжелобольных людей, которые воспитывают сына и занимаются производством гаоляновой водки.

Лента снята по повести «Красный гаолян» будущего лауреата Нобелевской премии Мо Яня 莫言. В нашей стране фильм восприняли, как вызов официальной политике Пекина в социальной сфере, а Чжан И-моу совершенно необоснованно записали чуть ли не в диссиденты. И лишь время показало, что Чжан И-моу к диссидентству отношения не имеет. Зато все его фильмы свидетельствуют о том, что он — настоящий патриот, ценитель национальной истории и горячий сторонник национальных традиций. Он подтвердил это в таких кинодрамах, как «Высоко висит красный фонарь», «Один — уже не мало» (1999 г., «Золотой лев» Венецианского международного кинофестиваля), «Сохраняя хладнокровие», «Дорога домой» («Мои отец и мать»), где впервые в главной роли снялась будущая кинозвезда китайского экрана Чжан Цзы-и, и во многих других.

В фильме «Один — уже не мало» рассказывается о жизни школьников в отдалённом сельском районе; при этом блестяще показан китайский «психотип» с его упорством и способностью к неожиданным действиям. В этой ленте Чжан И-моу показал себя блестящим знатоком психологии китайцев. Он тонко подмечает их национальные особенности, восхищается упорством, трудолюбием и верностью долгу своих соотечественников.

В 90-х годах в больших российских кинозалах в основном демонстрировали голливудские боевики, фэнтези и другие виды массовой кинопродукции, которые охотно впитывали кинолюбители того периода. Что касается китайских фильмов, то российский зритель тогда знакомился с ними только по боевикам о восточных единоборствах, снятых в жанре *у-ся* или *у-дан*. Драматическое и социальное киноискусство из Китая крайне редко попадало на российские киноэкраны.

Чуть позже, уже во второй половине 90-х годов, с распространением новых видеоформатов типа *vcd* и *dvd*, любители кино получили доступ к качественному серьёзному китайскому кинематографу. И тем не менее, даже в тот период наиболее распространённым драматическим жанром можно назвать историческую или полицейскую драму, где

главные роли исполняли Джеки Чан (китайское имя — 成龍) и Ли Лян-цзе (李连杰, он же — «реактивный» Ли, или Джет Ли) и ныне популярные среди российских подростков.

Российский историк китайского кино Сергей Торопцев в 1993 г. выпустил блестящую работу, посвященную китайскому социальному кино, «Китайское кино “в социальном поле”», в которой проделал глубокий анализ эволюции социального кино Поднебесной за период с 1949 по 1992 гг. [Торопцев 1993]. В то время социальное кино Китая развивалось по двум типам-направлениям. Во-первых, это — нравоучительное кино для «воспитания общества» и, во-вторых, — кино для «воспитания обществом».

Существовала и ещё одна специфическая особенность, которая отличала китайское «коллективистское» кино от европейского. В европейских лентах главный акцент делается на индивидуальных личностных ценностях человека. В Китае же интерес к личности и личностным ценностям ограничивался идеологией коллективизма, не признающей прав и свобод отдельной личности. При этом кино признавало существование конфликта и противоречий между отдельными членами общества, равно как и между индивидуумами и социумом, что вполне соотносилось с официальной идеологией, превалирующей в кинопроизводстве.

Поэтому отсутствие остросоциального китайского кино в тот период вполне естественно, а те отдельные киноленты, в которых всё же поднимались общественные проблемы, не попадали на международный кинорынок, предпочитавший коммерческое кино о китайских боевых искусствах, социальным драмам о жизни китайцев.

В 1980—1990-х годах китайские кинопроизводители находились под большим влиянием гонконгского кинобизнеса. В Гонконге же полагали, что кино должно в первую очередь развлекать. В тот период наиболее распространённым драматическим жанром являлась историческая или криминальная драма, где главные роли исполняли всё те же и ныне популярные Джеки Чан и Ли Лян-цзе.

Тот же период — 1990-е и начало 2000-х годов — стал наиболее продуктивным в творчестве самого именитого китайского кинорежиссёра Чжан И-моу. Он одним из первых понял важность социального кино и кинодрамы. Он доказал, что социальное кино позволяет вывести кинодраму на новый уровень и привлечь внимание кинозрителей к актуальным проблемам.

В 1990-х годах Чжан И-моу снял несколько отличных кинодрам, используя всё жанровое разнообразие, освоенное кинопродюсерами. Среди них — криминальная драма «Шанхайская триада» 搖啊搖，搖到外婆橋 (1995), городская драма «Сохраняй спокойствие» 有話好好說 (1997), которая, к тому же, была снята неожиданно интересным операторским приемом: съёмка велась с плеча, без дублей, и видеоряд не прерывался на паузы для перебивки эпизодов. Затем последовали интереснейшая социальная драма «Жить!» 活着 и историческая драма «Герой» 英雄 (2002). Кинолента «Жить!» получила гран-при Каннского кинофестиваля и Премию ВАФТА (приз Британской киноакадемии за лучший неанглоязычный фильм).

Чжан И-моу не только открыл в кино широкую дорогу социальной драме, но и громко заявил о том, что главную ценность в современном обществе представляет личность, которой и должен отдаваться приоритет.

К началу 2000-х годов, с распространением DVD, россияне постепенно получили доступ и к современной на тот момент социальной кинодраме. Одной из первых лент, запомнившихся в России и получивших благоприятные оценки критиков, стала остросоциальная кинодрама «Слепая гора» 盲山 (2007), режиссёр Ли Ян 李杨. Китайские режиссёры порой открывают настолько серьёзные проблемы современного китайского общества, что российскому зрителю они кажутся идущими вразрез с идеологическими канонами и установками. Именно так была воспринята в России художественная лента «Слепая гора».

В ней поднимается реально существовавшая на тот и в более поздний период такая проблема, как похищение женщин и детей с последующей их перепродажей в отдалённые горные сельские районы бездетным семьям или неженатым мужчинам.

В фильме показана история китайской студентки, похищенной из города и вывезенной в глухой горный район, где её продали в бедную китайскую крестьянскую семью в качестве жены для одинокого сына престарелых родителей, мечтающих о потомстве.

В России картина была неверно воспринята — как острая, разоблачительная лента, критикующая беспомощность властей, неспособных решить столь серьёзную проблему, как похищение людей. В принципе, такая оценка «Слепой горы» явилась совершенно очевидным заблуждением, поскольку в современном Китае проблема похищения молодых женщин никогда не замалчивалась. Напротив, признавая, что похище-

ние женщин и девушек с целью перепродажи в качестве жён в отдалённые сельские районы — преступление, распространённое в Китае, китайские официальные СМИ регулярно освещают и эту проблему, и действия китайских правоохранительных органов по борьбе с трафиком торговли людьми. Ежегодно объявляются громкие полицейские кампании, направленные на ликвидацию преступных группировок, занимающихся киднеппингом и перепродажей людей в рабство в дальние регионы страны.

Появление этого фильма в Китае, демонстрация его на международном кинофестивале в Братиславе в 2007 г., где он получил Гран-при, лишь подтверждает тот факт, что китайские режиссёры имеют возможность поднимать острые социальные проблемы современного Китая. Для иностранцев фильм стал кинематографическим открытием, для Китая — ещё одной талантливой попыткой обратить внимание на актуальную проблему.

И всё же именно Чжан И-моу своим творчеством реабилитировал социальное кино, дав ему вторую жизнь. Он, пожалуй, один из самых интересных кинорежиссёров 1990-х годов и первого десятилетия XXI столетия. В его творчестве наблюдаются разнообразные тенденции и увлечение различными жанрами. Наиболее плодотворным периодом можно считать 1990-е годы, когда Чжан И-моу ежегодно выпускал по художественному фильму, и каждый из них становился заметным событием в китайском кино. В этот период наиболее рельефно выявились кинематографические предпочтения режиссера-постановщика, который в полной мере проявил свой многогранный талант в постановке психологических, остросоциальных и опирающихся на историческую традицию художественных лент.

Он обратился к совсем недавнему прошлому, которое напрямую связано с личным опытом знаменитого режиссёра. В годы «культурной революции» Чжан И-моу исключили из школы и отправили на «перевоспитание» в сельскохозяйственную коммуну; затем он работал на текстильной фабрике, в полной мере испытав на себе давление политических нравов, которые царили в тот непростой для страны период. Это продолжалось с 1968 по 1978 гг.

В 1990-х гг. именитый режиссёр снял острые социальные ленты и среди них — «Цзюй-доу» 菊豆 (1990), посвящённая теме насилия в традиционном патриархальном китайском обществе. Действие происходит в 20-х годах прошлого столетия. Этой же теме он посвятил фильм «Вы-

соко висит красный фонарь» 大红灯笼高高挂 (1991, приз «Серебряный лев» Венецианского кинофестиваля). Борьбе с коррупцией посвящена лента «Цю Цзюй обращается в суд» 秋菊打官司 (1992, приз «Золотой лев» Венецианского международного кинофестиваля).

В остросоциальной киноленте «Жить!» 活着 (1994, Гран-при Каннского фестиваля 1994 г.) в качестве главной темы показаны жизненные проблемы простого человека на фоне грандиозных потрясений в китайском обществе на протяжении нескольких десятилетий. Совершенно неожиданным для творчества Чжан И-моу, тяготеющего к историческим, едва ли не эпическим темам, стал фильм «Сохраняй спокойствие» 有话好好说 (1997). Лента рассказывает о том, как влияют экономические реформы на жизнь горожан, и как пекинцы приспосабливаются к новым условиям жизни в обществе, в котором коммерческие цели становятся преобладающими. Кстати, в этом необычном фильме, фильме-мозаике, главную роль блестяще исполнил Цзян Вэнь 姜文, уже известный к тому времени актёр и будущий знаменитый режиссёр.

Кинолента Чжан И-моу «Дорога домой» 我的父亲母亲 (1999, приз «Серебряный медведь» Берлинского кинофестиваля) вновь возвращает нас к судьбе простого человека, а также к теме преемственности поколений в традиционалистском обществе. Ещё одним фильмом на современную городскую тему стала лента режиссёра Чжан И-моу «Счастье на час» 幸福时光 (2000), в которой тоже исследуется тема коммерциализации общества и личного счастья. Кстати, этот фильм, как и «Красный гаолян», сделавший Чжан И-моу знаменитым, снят по новелле китайского писателя Мо Яня, будущего лауреата Нобелевской премии в области литературы 2012 г.

За последнее десятилетие XX в. кинорежиссёр получил девять крупных международных кинематографических наград; две ленты номинировались на Оскара за лучший иностранный фильм, что стало отличной оценкой его творческих достижений.

На Западе долгое время полагали, что в Китае режиссёры не могут быть свободными в выборе тем. Поэтому Чжан И-моу считали чуть ли не диссидентом из-за того, что в своём творчестве он поднимал злободневные и острые проблемы, волновавшие китайское общество. На самом же деле Чжан И-моу, как и другие китайские кинодеятели, является самостоятельно мыслящим режиссёром, который сам выбирает острые социальные темы и сам решает, как показать их в фильмах.

Зарубежные кинокритики не смогли разглядеть в таких его лентах, как «Высоко висит красный фонарь», «Шанхайская триада» или «Один — уже не мало» глубочайшее уважение к своему народу, китайским национальным традициям, культуре, конфуцианской морали и историческому прошлому. Чжан И-моу не выступает пропагандистом политических установок, но он и не выступает против них и в своих фильмах напоминает, что традиции — это наследие китайского народа; его мораль и этика — важная скрепа национальной идентичности. Эти традиции надо беречь и развивать. Кстати, в следующем десятилетии, столь же успешном, с точки зрения количества лент, картины Чжан И-моу по-прежнему содержат тот же посыл, несмотря на разнообразие их жанров и проблематики.

Тут уместно вспомнить достаточно давнее прошлое. В конце 1970-х годов Гонконг стал мостом для первых контактов между китайскими кинематографистами анклава, тогда ещё находившегося под управлением британской короны, и тайваньскими деятелями кино, изолированными от материка, — с одной стороны, и представителями кино материкового Китая — с другой. Этим контактам способствовали серьезные политические изменения в Китайской Народной Республике, объявившей о политике «четырёх модернизаций», а чуть позже провозгласившей верность проведению экономических реформ и открытости внешнему миру. Такие заявления означали окончательный выход Китая из разрушительной политики самоизоляции.

18—22 декабря 1978 г. в Пекине состоялся 3-й Пленум ЦК КПК 11 созыва, создавший серьёзные предпосылки для перехода на путь глубоких и кардинальных экономических реформ. Именно этот Пленум правящей в КНР коммунистической партии считается поворотным моментом в развитии страны, давшим старт не только реформированию экономической системы государства, но и политике открытости внешнему миру.

Это не означает, что Китай отказался от идеологических компонентов своей внутренней политики или от перестройки социально-политической системы. Социализм в Китае остался, но теперь его назвали «социализмом с китайской спецификой», что обещало серьёзные изменения в обществе либерального характера. Этот китайский, азиатский либерализм не стоит толковать с использованием западноевропейских критериев. По сути, это, в первую очередь, интеллектуальный, творческий либерализм, который стал возможным благодаря политиче-

ской установке «практика — критерий истины», появившейся в начале 1978 г.

В этих условиях реализуемая властями и вдохновенно принятая творческой интеллигенцией политика «открытости внешнему миру» стала катализатором объединения разобщенного тогда китайского мира, который столетиями развивался на философских постулатах китайских мудрецов, конфуцианской традиции, но уже вобрал в XX в. многое из европейской цивилизации.

В январе 1984 г. в Гонконге состоялась конференция по раннему китайскому кино. На ней впервые вместе собрались кинематографисты из Китая, Гонконга и Тайваня и обсуждали они общие темы. В последующие годы Гонконг продолжал играть роль моста между кинодеятелями с материка и острова Тайвань. Этот мост вёл и дальше, в открытый киномир — в такие кинематографические державы, как Соединённые Штаты, Япония, в азиатские страны, где в этот период начинает развиваться национальное кино, весьма достойное и интересное как, например, в Южной Корее.

В условиях постоянно растущего интереса людей всего мира к экономическим и технологическим успехам Китая возникает и закономерное любопытство по отношению к социальной кинодраме. Именно она отображает жизнь простых людей и острые, а порой и конфликтные явления в китайском обществе, показывает проблемы, которые волнуют наших соседей, а также их реакцию на реформы внутри страны и политику их государства.

С начала нового тысячелетия китайские производители ежегодно снимают и выводят на прокатный рынок по три-четыре остросоциальные кинокартины. Современное социальное кино Китая очень разнообразно и многолико. Немало известных актеров и режиссёров, подобно Чжан И-моу, неоднократно обращались к этому жанру. Вот и знаменитый кинорежиссёр Фэн Сяо-ган 冯小刚 также очень профессионально относится к своей работе и не раз обращался к жанру социального кино.

В 2008 г. он снял картину «Нечестных прошу не беспокоить» 非誠勿擾. Это история закоренелого холостяка, который много лет прожил в Америке, устал от скитаний по миру, от суеты и одиночества и в 40 лет решил вернуться в родные края. Причём именно на родине он надумал найти себе жену, поскольку за многие годы жизни вдали от дома ни одна женщина не стала для него близка по-настоящему.

Герой Цинь Фэнь ищет китаянку — «современную снаружи и старомодную внутри». Отчаявшись найти её привычными способами, он прибегает к популярному методу — даёт объявления о поиске невесты на брачном портале. Начинаются встречи, романтические свидания. Но ни одна из современных, раскрепощённых, прагматичных и скучных жительниц Поднебесной не соответствует идеалу, который ищет наш герой. Но в кино, как и в жизни, многое происходит случайно. Однажды он встречает стюардессу, женщину его мечты, но её сердце занято другим, она влюблена в нечестного и лживого женатого мужчину. Цинь Фэнь не хочет мешать их счастью и уходит в сторону, но судьба распорядилась по-своему, герой вновь сталкивается со стюардессой и у них завязываются отношения.

Популярность ленты оказалась столь большой (в прокате она заработала почти 60 млн. дол. США), что Фэн Сяо-ган через пару лет решил снять сиквел, который стал столь же успешным, как и первый фильм. Современная китайская социальная кинодрама обладает достаточно мощным и многообразным набором изобразительных возможностей. Драматизм, накал страстей, смена событий передаётся не только с помощью прямой речи персонажей, но и через игру актёров, различные визуальные средства и введение в драматическую форму этнических элементов, которые также называют судьбоносными, общеполитическими, историческими. Отсюда и высокая степень воздействия на эмоциональное восприятие происходящего на киноэкранах, когда зритель оказывается буквально захваченным драматическими событиями, столкновениями непримиримых характеров, различных концепций, взглядов.

К этому следовало бы добавить и особенности китайского менталитета, специфику межчеловеческого общения в традиционном китайском обществе, которую некоторые исследователи характеризуют как исторически сложившееся коллективистское общество закоренелых индивидуалистов. В этом смысле китайская кинодрама нередко приобретает особый символический и психологический характер, специфическую смысловую нагрузку и визуализацию, что в комплексе порождает не очень привычные для европейского зрителя характеристики, мотивации и объяснения.

Вспомним хотя бы киноленту Чжан И-моу «Высоко висит красный фонарь», действия в которой нарочито замедленны, а главная героиня в исполнении Гун Ли 巩俐 сдержанна и холодна настолько, что её почти

всегда незэмоциональное лицо напоминает молчаливые и мрачные древние кирпичные стены усадьбы, в которой живёт героиня. Но неторопливое повествование, вековые каменные стены, медленно развивающийся сюжет, холодная героиня — всё это проникнуто мощной эмоциональной силой, создающей ощущение едва сдерживаемой чувственности, скрытно кипящих страстей. Это достаточно точно передаёт характеристику китайцев, данную одним наблюдательным иностранцем: «китаец похож на термос: снаружи — холодный, а внутри наполнен бурлящим кипятком». Кроме того, картина проникнута китайской символикой, например, хрустально звенящие колокольчики на ногах героини как символ эротизма в китайском искусстве понятен далеко не всем иностранцам, даже прожившим какое-то время в Китае.

Говоря о социальном кино, следует обратить внимание на такой специфический жанр, как военная драма, играющий особую роль в развитии современного социального кино. И здесь вновь хотелось бы обратить внимание на Фэн Сяо-гана, одного из самых коммерчески успешных кинематографистов Китая.

Военный киноэпик «1942» 一九四二 (в российском прокате — «Воспоминания о 1942») Фэн Сяо-ган поставил, уже будучи весьма успешным кинорежиссёром, снявшим несколько лент: «Мир без воров», «Сотовый телефон», «Банкет», «Землетрясение», «Сигнал к сбору» и др. Все они стали китайской киноклассикой. Новый кинофильм он посвятил трагедии в провинции Хэнань в 1942 г. — голоду. События произошли незадолго до окончания китайско-японской войны и предшествовали гражданской войне в Китае, которая закончилась бегством Чан Кай-ши на Тайвань и созданием КНР в 1949 г.

В период между 1942 и концом 1943 г. в провинции Хэнань начался страшный голод. Он был вызван сложным стечением обстоятельств: нашествием саранчи, сильнейшей засухой, неадекватной политикой тогдашнего правительства, а также продолжавшейся войной сопротивления с японскими захватчиками. В итоге многие тысячи людей бросали родные места и уходили, спасаясь от голода.

Фильм рассказывает о почти библейском исходе населения из уезда Янь-цзинь провинции Хэнань в провинцию Шэньси в поисках еды. Впрочем, исход голодных людей из родных мест оказался трагическим и почти безнадежным, — поиск благополучных районов сопровождался насилием, страданиями, предательством близких, политическими интригами, бомбардировками японцев, смертью людей от голода и холода,

новым изгнанием. Это была дорога в никуда. Из десятков персонажей фильма, отправившихся в поход за жизнью, спаслись единицы. Остальные погибли, пропали без вести, оказались убитыми; женщин продали бессемейным крестьянам либо в публичные дома за несколько килограммов проса.

В кинофильме много персонажей, происходит много событий. Сюжет представляет собой череду человеческих историй, показанных через призму их поведения в экстремальных условиях. Это и история богатой семьи, чьё хорошо укрепленное поместье разгромили бандиты, а его владельцы вместе с крестьянами остались наедине с голодомором и страшным будущим, когда поиски пищи стали единственной целью и смыслом существования огромного числа людей. Одновременно это и история провинциальных гоминьдановских функционеров, безрезультатно пытавшихся добиться помощи от центрального руководства; это и притча о том, как отдельные личности могут наживаться на войне и страданиях людей. В то же время это и рассказ о некоторых эпизодах из жизни Чан Кай-ши, старавшегося сделать хоть что-то, чтобы сохранить разваливающуюся страну.

Человеческие страдания и человеческое достоинство — вот «главные герои» этой трагической ленты. Ведь многие из тех, кто погиб, даже в экстремальных условиях сохранили честь и достоинство. В том виде, в каком их понимали в традиционном китайском обществе. Режиссёр Фэн Сяо-ган почти с документальной точностью пытается донести эту идею до современного зрителя.

Фэн Сяо-ган, а я сужу по большинству его фильмов, которые видел, очень бережно подходит к героям картин, стараясь, чтобы на экране всё оставалось, как в реальной жизни. Вот и в этом художественном произведении нет «чёрных» или «белых» героев — исход уравнил всех. Но их настигают настолько страшные обстоятельства, что психика защищается от них безразличием или безумием, при этом люди либо пытаются сохранить человеческий облик, либо превращаются в животных.

Фильм занял заслуженное третье место в списке лучших фильмов 2012 г. и, как оказалось, получил неплохие сборы для серьезного кино — третье место в бокс-офисе и 370 миллионов юаней кассовых сборов (почти 60 миллионов долларов).

Творчество Фэн Сяо-гана наглядно свидетельствует о том, что в социальном кино кинорежиссёры уделяют всё больше внимания главной ценности — человеческой личности.

Как уже упоминалось выше, в китайском кинематографе в начале нового столетия выделилась весьма характерная тенденция к съёмкам масштабных эпических кинолент со сложным содержанием, основанных на популярных литературных первоисточниках. В 2011 г. была закончена «Долина Белого оленя» 白鹿原 режиссера Ван Цюань-аня 王全安. Главную женскую роль в картине исполнила его супруга, китайская кинозвезда Чжан Юй-ци 张雨绮. Оператором ленты стал немец Лутс Райтмайер, начавший работать в китайском кино с Ван Цюань-анем ещё в 2004 г.

Этот художественный кинофильм представляет собой кинематографическую адаптацию классического одноименного романа «Долина Белого оленя» прозаика Чэнь Чжун-ши 陈忠实. По своему жанру это — семейная сага, в которой прослеживаются судьбы 20 главных героев, живущих, как мы говорим, в «судьбоносные» времена, а если проще — в эпоху перемен. В этом кинополотне рассказывается история взлётов и падений членов двух семейных кланов, проживающих в сельской местности провинции Шэньси в первой половине XX в.

Уникальность и значимость этого времени просто невероятна. Данный краткий исторический период связан с падением последней императорской династии, развалом централизованной империи, созданием Китайской Республики, противоборством между Гоминьданом и компартией Китая, китайско-японской войной, Второй мировой войной, гражданской войной и, наконец, с созданием Китайской Народной Республики в 1949 г. и восстановлением великого централизованного государства.

Роман опубликовали в 1993 г. Он удостоен высшей литературной награды КНР — литературной премии Мао Дуня и сразу привлёк внимание ведущих кинематографистов Китая, в том числе таких мастеров, как Чжан И-моу и Чэнь Кай-гэ. Чжан И-моу даже намеревался взяться за его экранизацию, но по какой-то причине так и не рискнул это сделать.

Долгое время в среде кинематографистов считали, что запутанный и непростой сюжет романа, изобилующий невероятными историческими событиями, различными психологическими персонажами, жизненными поворотами и сценами секса, просто-напросто невозможно адекватно перенести на экран.

Ван Цюань-ань, снявший первый свой кинофильм в 1999 г., всегда работал неторопливо, но очень результативно. К настоящему времени он снял только шесть художественных фильмов, и все они получили различные награды на международных кинофестивалях. В России известна его лента «Свадьба Ту-я» 图雅的婚事 о жизни монгольских аратов в Китае.

2012 г. принёс новые замечательные образцы эпического художественного кино всех трёх ветвей китайского кинематографа (кино Гонконга, Тайваня и континентального Китая). Отдельно хотелось бы рассказать о нетипичном китайском историческом фильме, снятом китайцами на Тайване. Речь идёт о ленте «Сидик бале», или «Воины радуги» (кит. 赛德克-巴莱), содержание которой также связано с борьбой народов Китая с японскими оккупационными силами.

Картину поставил тайваньский режиссер Вэй Дэ-шэн 魏德圣 в 2011 г. Но в континентальный Китай она попала только в 2012 г. У этого кинофильма необычная история, чем-то напоминающая судьбу ленты «Сталкер» Андрея Тарковского. Вэй Дэ-шэн несколько раз начинал съёмки картины, но всякий раз их приходилось откладывать из-за нехватки средств. В 2009 г. тайфун Маракот уничтожил большую часть отснятого материала. Пришлось заново искать финансирование и доделывать картину в новых условиях.

«Сидик бале» — история горного племени тайваньских аборигенов, объявивших войну Японии. Тайвань перешёл к японцам в 1895 г. и находился под их оккупацией до 1945 г. Вэй Дэ-шэн в высшей мере неожиданно и нестандартно подошёл к теме и событиям, которые в тайваньской истории получили название инцидент в У-шэ.

Он романтизировал горных аборигенов; рассказывая историю дико-го племени «Воины радуги» и его вождя Муно Рудо, Вэй Дэ-шэн великолепно показал их жизненную философию, благородство, верность памяти предков. Этнически горные аборигены Тайваня не имеют ничего общего с китайцами: у них свой язык, свои верования без налета буддизма или даосизма, свои танцы и песни, более благозвучные и мелодичные, чем китайские, собственный образ жизни, тесно переплетённый с дикой природой, нетипичная для жителей Восточной Азии внешность. Да и сами они — дикари, агрессивные и смертельно опасные. Мужчины — охотники не только за дичью, но и за человеческими головами, не боящиеся кровавых битв и свято следующие племенному кодексу чести, с лёгкостью отрубаящие головы врагам, чтобы потом продемонстриро-

вать их всему племени в подтверждение своей доблести. Они — воины-сидики. Женщины — не только хранительницы домашнего очага, но и защитницы потомства.

Поразительно, но Вэй Дэ-шэну удалось дистанцироваться и от диких аборигенов, и от этнических китайцев, во множестве появляющихся на экране, а также от японцев. Более того, он сумел показать, что у этих трёх представителей восточноазиатских этносов есть свои особенности и цели; они не хорошие и не плохие, они просто такие, какие есть. И то, что происходит на экране — это столкновение варварства и современности, дикости и цивилизованности, добра и зла, это — кровавый межцивилизационный конфликт, где каждый понимает добро и зло по-своему. И выход из него — только смерть. Как сказал один из героев-сидиков: «Когда умрем, решать уже ничего не нужно. Будем свободны душами».

Захватившие Тайвань японцы, как показано в фильме, поначалу особо не зверствуют, не истребляют аборигенов, не навязывают им свою религию и философию. Правда, обжуливают дикарей, действуя обычными колониальными методами: «стекляшки в обмен на жемчуг». Казалось бы, они несут в труднодоступные горные районы цивилизацию: строят школы, медицинские пункты, учат аборигенов грамоте, пытаются приучить местных дикарей к культурной жизни. Но за всем этим стоит ложная установка, уничтожающая уникальную культуру.

В итоге «миссионерство» японских колонизаторов было справедливо воспринято как реальная угроза многовековым традициям «Воинов радуги», и единственное, что они могли противопоставить захватчикам, только тотальное уничтожение чужаков.

Наступает время, и дикари наносят по врагам удар, не жалея ни мужчин, ни женщин, ни детей. В бойне, которая развернулась в местечке У-шэ, были уничтожены почти все японцы и члены их семей. Однако очень скоро на место убитых пришла японская армия, и теперь тотальному уничтожению подверглись уже дикари-мужчины. И японцы, сами уподобляясь дикарям, платят приличные деньги воинам другого племени за головы и другие части тела убитых «Воинов радуги».

Почти все мужчины из «Воинов радуги» погибли, а их жёны и дети, согласно кодексу чести тайваньских племен, покончили жизни самоубийством в горных джунглях, осознав, что в современной цивилизации нет места ни для их философии, ни для их жизненного уклада, ни для их понимания чести, достоинства и гордости.

Вернёмся к проблемам социального кино. Новый век принёс в кинематограф новые имена, возникли иные подходы к современной кинодраме. Драматическое кино стало больше фокусироваться на вопросах, которые волнуют всех или большинство граждан общества. Оно акцентировало внимание на тех сторонах современной жизни, которые помогают людям жить или заставляют испытывать трудности, страдания, боль.

В 2002 г. 33-летний режиссер Лу Чуань 陆川 снял свою первую художественную ленту, о которой сразу же заговорили кинокритики — «Пропавший пистолет» 寻枪. В том же году на Тайбэйском международном кинофестивале этот фильм получил приз за лучший киносценарий. Затем последовали ещё две награды. Для дебютанта это явилось огромным достижением.

История потери полицейским офицером табельного оружия и последствия, к которым привела пропажа, заинтриговали и зрителей, и кинокритиков. Работнику китайских правоохранительных органов потеря пистолета грозит жизненным крахом и тюремным заключением, поскольку любое огнестрельное оружие рано или поздно выстрелит. Именно с такой ситуацией столкнулся герой фильма, роль которого исполнил актер и режиссер Цзян Вэнь 姜文.

Проснувшись после бурного возлияния на свадьбе своего брата, полицейский Ма Шань понимает, что у него есть всего несколько часов, чтобы отыскать пропавшее оружие. Нет смысла пересказывать запутанный сюжет этого полноценного по западной классификации триллера. Тем более, что поиски оружия усугубляются убийством любовницы главного героя из его же пистолета. За Ма Шанем устанавливают полицейскую слежку, подозревая его в убийстве девушки. Поиски оружия главным героем сопровождаются его многочисленными встречами с людьми из разных слоев общества.

Похититель будет найден, и обнаружится его сложная и трагическая связь с драматическими событиями, происходящими на экране. Потом последует тяжёлое ранение героя, арест настоящего преступника, и трагические последствия минуют полицейского Ма Шаня. Однако в этом мире многим людям приходится сталкиваться с событиями, которые переворачивают их понимание жизни, как это произошло с главным героем «Пропавшего пистолета».

Через два года после описанной киноистории другой режиссёр, Лу Чуань, снял новую остросюжетную ленту, наполненную не менее дра-

матическими и даже трагическими событиями, а действие нового фильма переносит нас в Тибет, в район, где находится высокогорное плато Кукушили. В оригинале лента так и называется — «Кукушили» 可可西里, хотя в России её знают под другим названием — «Горный патруль». Эта драматическая история основывается на реальных событиях.

Во второй половине 1990-х годов большой резонанс в Китае получила история уничтожения браконьерами редчайших горных антилоп, которых добывали ради мускусной железы, продаваемой за бешеные деньги иностранным парфюмерным компаниям. Регион Кукушили сотрясают серьёзные, даже смертельно опасные события: здесь пропадают полицейские, в людей стреляют из-за скал, находят сотни трупов редких антилоп, из тел которых изъята одна-единственная железа.

На защиту животных становятся добровольцы из числа местных жителей, пытающиеся остановить истребление диких антилоп. Критики назвали эту ленту первым китайским вестерном, возможно, по чисто формальному признаку. Тибетские пастухи, вооружённые автоматами и винтовками, заняты поисками браконьеров и находят их. Потом следуют погоня, перестрелки, гибель людей с обеих сторон. Бандитам удаётся уйти, а руководитель народного горного патруля гибнет. Главный герой — китайский журналист, приехавший на плато, чтобы разобраться с происходящим, — с тоской наблюдает за тем, как ради денег уничтожается природа и её обитатели, гибнут сильные и благородные люди.

Лу Чуань, пожалуй, стал первым, кто снял в своей картине непрофессиональных тибетских актёров и показал величие тибетской природы, край таинственных обрядов, сильных и красивых людей и бездонного лазурного неба. Край, который постепенно разрушается «золотым тельцом».

Фильм отличается не только неожиданными кинематографическими находками (например, сцена пешей погони в условиях горного разреженного воздуха и острого кислородного голодания, когда преследуемые и преследователи хрипят, задыхаясь и растрчивая последние глотки живительного кислорода), специальными эффектами с зыбучими песками, но и потрясающими панорамными съёмками горных пейзажей. Этот фильм нужно смотреть только на большом экране, поскольку даже телевидение высокой чёткости не может передать всю красоту Тибета. Фильм обладает мощным социальным звучанием и призывает обратить внимание на окружающий мир, быть в ответе за вред, который наносит-

ся обществу и природе, взять на себя ответственность за сохранение среды обитания, которая разрушается под натиском цивилизации.

Лента собрала все самые престижные награды китайских национальных кинофестивалей, а также Тайбэйского кинофестиваля на острове Тайвань, Гонконгского международного кинофестиваля, получила специальный приз жюри на кинофестивале в Токио и была отмечена премией Дон Кихота на Берлинском кинофестивале 2005 г. Это заслуженные награды для качественного, с глубоким смыслом и содержанием художественного кино. И эти награды ещё раз доказывают, что социально значимое кино — в особом почете и у кинозрителей, и у продюсеров.

В этот период, пожалуй, самыми желанными темами для кинематографических экспериментов в китайском игровом кино можно назвать внимание к общественной среде, к судьбе людей, живущих в противоречивом обществе, к последствиям влияния политики экономических реформ на традиционное китайское общество, веками жившего по особым правилам, традициям и обычаям, по канонам конфуцианской морали.

В 2003 г. на экраны вышла очередная лента плодовитого Фэн Сяогана «Сотовый телефон» 手机. Этот простой фильм заставил по-новому взглянуть на современные проблемы Китая, формирующиеся под влиянием реформ, деловой лихорадки в условиях развития рыночных отношений. Новый жизненный ритм, стремление к большим заработкам и тяга к современным радостям жизни вынуждает забыть заветы предков.

Этот фильм, по сути, о том, как современность разрушает традиционную китайскую этику общественного поведения и заставляет следовать образу жизни, навязываемому обществом потребления. Сюжет прост: у главного героя по имени Янь Шоу жизнь, как кажется, удалась. Он — ведущий популярного телевизионного ток-шоу. У него есть две женщины: красавица-невеста и красавица-любовница. И ещё есть мобильный телефон, который становится хранителем его романтических тайн, с помощью которого он обманывает невесту, скрывая наличие другой женщины. Причём из-за этой любовницы его несколько лет назад уже бросила первая жена, а друзья предостерегали его от возобновления адюльтера.

Комедийная драма вызвала положительную оценку критики и зрительской среды. Похождения главного героя, забывшего об ответственности, чувстве долга и поддавшегося соблазнам сиюминутных удоволь-

ствий, ведут его к неизбежному краху. Лента как бы напоминает об этических заветах Конфуция, учившего: «Благородный человек знает только долг, низкий человек знает только выгоду». Забвение морали ведёт к деградации, а деградация — к утрате моральных принципов и драматическим явлениям в жизни любого человека, который о них забывает.

В 2007 г. женщина-режиссер и сценарист Ли Юй 李玉 сняла своё знаменитое «Яблоко» 苹果 (др. название «Пин-го», или «Потерянные в Пекине»), а затем появилась «Любовная лихорадка» 春风沉醉的晚上 (др. название «Весенняя лихорадка») режиссера Лоу Е 娄烨. Оба фильма были замечены на международных кинофестивалях. Первый фильм — о транзитных рабочих в Пекине, молодых людях, приехавших в столицу на заработки, а второй — о гомосексуалистах и проблемах, которые порождает однополая любовь.

Оба фильма хорошо известны в России и Европе, и они почему-то сразу были зачислены в категорию арт-хаусного кино. Вероятно, эти ленты вполне можно отнести к такой квалификационной категории современного киноискусства, однако следует отметить сильное социальное звучание обеих лент. В первой ставится злободневный вопрос о меркантильности в современной семье, когда деньги становятся силой, определяющей поведение некогда любящих друг друга людей. Во второй картине не менее остро показана проблема однополой любви в современном азиатском обществе, разрушения традиционных ценностей, морали и просто судеб мужчин и женщин, оказавшихся зажатými в тисках нетрадиционной любви.

Менее известны такие ленты, как «Вернуться домой» (не путать с фильмом Чжан И-моу «Мой отец и мать», известным в России под названием «Дорога домой»), «Зуб» или «Пришел!» 来了. Разные авторы, разные провинциальные студии. Но в них играют талантливые актёры, показываются невероятные сюжеты, которые сопровождаются неожиданными развязками. Эти фильмы имели ограниченный прокат, но надолго запомнились иностранцам и китайцам, видевшим их.

«Вернуться домой» 落叶归根 (букв. «Опавший лист возвращается к корням») режиссёра Чжан Яна 张杨 — это история невероятного путешествия бывшего крестьянина Чжао, несколько лет прожившего в Пекине и зарабатывавшего на столичных стройках. Получив расчёт, он и его друг-земляк по фамилии Лю решили вернуться в родную деревню. Зашли в дешёвый ресторанчик, от радости крепко выпили, и приятель неожиданно умер прямо за столом. И вот теперь главный герой Чжао

возвращается домой и буквально на своих руках везёт с собой труп соседа.

Этот скромный пожилой трудяга, чуточку трусоватый, но верный долгу, потрясает людей, с которыми встречается на пути к дому, своей высокой моралью и ответственностью. Даже главарь группы бандитов, остановивших автобус, в котором ехал Чжао со своим умершим другом, был потрясен настолько, что построил своих головорезов в шеренгу, вернул отобранные деньги Чжао и заявил, утирая слёзы и показывая на растерянного крестьянина: «Вот перед вами настоящий китайский мужчина!»

Чжао преодолел множество препятствий, испытал немало приключений — грустных, смешных, трагических. Встретился со многими людьми и выслушал от них массу драматических жизненных историй. Эта картина, снятая в жанре драмы-притчи, как бы доказывает, что конфуцианская мораль о благородном муже может стать путеводной звездой в современном меняющемся обществе, где привязанность к дому, семье и родным подменяется неопределенностью прогресса, который подвергает испытаниям и риску самые лучшие качества людей.

Главную роль в ленте исполнил известный китайский актер с такой же, как и у его героя, фамилией, — Чжао Бэнь-шань 趙本山. Ранее он играл в кинокартинах Чжан И-моу «Счастливые времена» 幸福時光 (2000), «Простая история лапши» 三槍拍案驚奇, в знаменитой исторической кинодраме Чэнь Кай-гэ «Император и убийца» 荊軻刺秦王, в фильме о китайских боевых искусствах «Великий мастер» 一代宗師, которую снял знаменитый гонконгский режиссер Вонг Кар Вай. Но вернёмся к фильму «Вернуться домой».

Несмотря на безрадостный путь, на кажущиеся непреодолимыми преграды главный герой счастлив — он едет домой! Наконец, он добирается до родной деревни, испытывая радость и переживает только о том, что друга, труп которого стал быстро портиться, вынужден был похоронить чуть раньше, не успев донести домой.

И тут оказывается, что его родная деревня частично сгорела, частично затоплена при строительстве водохранилища, а семья переехала неизвестно куда. Единственный человек, который ему сочувствует, это полицейский, рассказывающий с тоской о том, как уничтожилось родное село главного героя.

Другая лента, которую мне довелось посмотреть в одном из клубных кинотеатров Пекина, также напоминает нам о движении жизни да-

же своим названием «Пришел!» 来了. Это история талантливого танцора, артиста балета с необычной пластикой и способностями к танцам, которого родственники, испугавшись «потери лица», упрятали в «психушку» только за то, что он хотел поставить балет на тему своей любви к двум женщинам, которые являлись между собой родными сёстрами, одна из которых стала его женой. Актёр и танцор из северо-восточного города Шэньян поразил зрителей потрясающей гибкостью и выразительностью движений, невероятно глубоким взглядом и страстью к балету.

Родственники героя выпустили его из «психушки», когда нашёлся продюсер и финансист будущего балета о любви к сёстрам. Замаечившие приличные деньги стали стимулом для них, чтобы признать главного героя нормальным человеком, но тем не менее они старались не допустить, чтобы история о любви артиста к двум женщинам стала достоянием гласности. Несмотря на драматизм ситуации и притчевую манеру заострить проблему, картина явно обращает внимание на то, как коммерциализация социума ломает все представления о морали, долге и обязанностях личности перед обществом.

Ещё одна необычная кинодрама с названием «Зуб» — столь же невероятная история, сколь и сама жизнь китайцев, чья юность выпала на 60-е — годы разрушительной «культурной революции». Ответственность китайцев перед обществом, жертвенность людей и запоздалое осознание того, что жизнь прожита ненормально — вот те темы, на которые главная героиня рассуждает, сидя в стоматологическом кресле перед ошеломлённым врачом.

В первом десятилетии нового века китайские кинокритики много спорили об отсутствии интересных сценариев, о нехватке острых и актуальных историй, которые помогли бы переосмыслить изменения в китайском обществе, понять и предугадать негативные последствия, предостеречь от вероятных ошибок. Все эти рассуждения о нехватке хороших киносценариев носили слишком уж профессиональный характер. На самом же деле, новый век принёс в кинематограф столько новых оригинальных идей, философских и социальных обобщений, каких мы, наверное, не наблюдали в китайском кино за предшествовавшие новому тысячелетию 20—30 лет.

Взять, к примеру, фильм «Летний дворец» 颐和园 (2006) режиссёра шестого поколения Лоу Е 娄烨. Это рассказ о раскрепощённых нравах в китайской студенческой среде, по сути, мало отличающейся от анало-

гичной среды в университетах Америки, Европы или России и в то же время — история страстной любви двух студентов на фоне политических протестов и событий на площади Тяньаньмэнь в 1989 г. В результате правительство запретило режиссёру снимать фильмы в течение пяти лет. Такой длительный срок вызван тем, что это уже второе наказание; первое он получил за фильм «Гайна реки Сучжоу».

Не менее яркие фильмы, снятые в первом десятилетии нового века — китайский вестерн «И пусть свистят пули!» 让子弹飞 (2010) режиссёра Цзян Вэня 姜文, исторический эпос «Конфуций» 孔子 (2010) женщины-режиссёра Ху Мэй 胡玫 и «Поиски большой любви в городе» — китайский аналог голливудского «Секса в большом городе».

Сюда же можно отнести и трагические «Землетрясение» 唐山大地震 (букв. «Землетрясение в Таншани») Фэн Сяо-гана и «Цветы войны» 金陵十三钗 прославленного режиссёра Чжан И-моу, снятый в 2011 г. по мотивам романа Янь Гэ-лин 严歌苓. Оба фильма основаны на реальных событиях. А ещё многочисленные костюмированные исторические боевики легендарных Джона Ву и Цуй Харка, поработавших на гонконгских студиях и в Голливуде, а теперь творчески прописавшихся в Китайской Народной Республике и активно снимающих кинофильмы на классические сюжеты.

Современная социальная драма стала тем перекрёстком, где в полной мере сплелись творческие усилия талантливых китайских режиссёров и интересы зрителей, ищущих ответы на многочисленные жизненные вопросы. Уже упоминавшаяся режиссёр Ли Юй в 2010 г. сняла необычную ленту «Гора Будды» 观音山 (букв. «Гора Гуань-инь», Гуань-инь — Богиня милосердия в китайском буддийском пантеоне). Это история трёх молодых людей, которые ищут дорогу к храму. Дорога эта оказалась забытой из-за соблазнов современного бытия. Двое парней и девушка живут в городе Чэнду, работают в баре, помогают друг другу, ищут себя и не могут найти.

Поиски смысла жизни отложены, а современная жизнь с её искушениями захлестнула этих разных, но верных юной дружбе молодых людей. Один из героев ушёл из дому потому, что его отец после смерти матери собирается жениться второй раз, и юноша не может перенести предательство памяти матери — святого для него человека. Второй, неуклюжий толстяк завалил экзамены и бросил университет и богатых родителей, чтобы доказать себе, что и он как личность чего-то стоит.

И девушка, подрабатывающая пением в баре, жизнь которой так же не устроена, как и у её друзей.

Их отношения — трогательная, а порой и жёсткая дружба, поскольку они пытаются выжить в суровой молодёжной среде. Рок-музыка, молодежные группировки, тусовки, попытки силой доказать свой авторитет. Они категоричны в суждениях и отрицают мораль людей старшего поколения. Однажды судьба приводит их в дом пенсионерки, бывшей исполнительницы пекинской оперы, у которой наши герои арендуют комнату. У ребят начинаются столкновения с этой умной и скромной женщиной. Со свойственным им максимализмом они обижают бывшую певицу, которая тяжело переживает такое отношение. Пенсионерку блестяще играет тайваньская актриса Сильвия Чан 张艾嘉 (Чжан Ай-цзя), а молодых людей — китайская киноактриса Фань Бин-бин 范冰冰, тайваньский актёр Чэнь Бо-линь 陈柏霖 и Фэй Лун 肥龙.

Героиня Фань Бин-бин, не оглядываясь на последствия, бросается на помощь обиженным друзьям, например, когда ограбили её приятеля-толстяка... А потом они вместе обидят отставную певицу пекинской оперы и, осознав свой сволочный поступок, будут искать способ загладить вину. Наконец, они поймут, что всем им не хватает милосердия, и они вместе с другими китайцами станут ездить за много километров от Чэнду, где они живут, чтобы восстанавливать храм, посвященный Гуань-инь — Богине милосердия. Такова внешняя канва фильма.

На самом деле, это сложная многоуровневая кинолента, как и другие фильмы Ли Юй с участием Фань Бин-бин. Это попытка понять современное китайское общество, найти ответы на вопросы о жестокости людей по отношению друг к другу, обнаружить выход из тех отрицательных, теневых ниш, которые постоянно образуются в перенаселённом коллективистском обществе, основу которого составляют закоренелые индивидуалисты, любящие только самих себя.

Казалось бы, молодые люди, герои фильма, потеряли всё: деньги, работу, возможность получить хорошее образование, веру в будущее, но судьба приводит их к развалинам старинного храма, разрушенного землетрясением. Они начинают осознавать, что в их жизни не хватает совсем малого — милосердия: уважения к хозяйке квартиры, у которой они снимают угол, сочувствия к отцу, задумавшему вторичную женитьбу, к другим окружающим. Герои меняются, буйство эмоций трансформируется в терпимость, противостояние возрастов превращается в гармонию и согласие, враждебность уступает место трогатель-

ной дружбе, на смену непониманию приходит осознание сущности бытия и уважение.

Участие в восстановлении храма облагораживает их, заставляет посмотреть на окружающую жизнь новыми глазами, избавившись от шор максимализма и затянувшегося подросткового периода. Молодые люди нашли свой храм, они открыли для себя любовь и милосердие, и это делает их жизнь насыщенной, прекрасной и цельной. В ленте нет ничего мистического — напротив, всё предельно реалистично: и окружающая жизнь, и характеры героев, их взаимоотношения, их совместный Путь к общему Храму.

Исполнительница главной роли Фань Бин-бин получила приз за лучшую женскую роль на 23 международном кинофестивале в Токио в 2011 г.

Но вернемся к драматическому китайскому кино, которое становится всё более актуализированным, психологически выверенным и злободневным.

В 2014 г. детективная драма «Чёрный уголь, тонкий лёд» китайского кинорежиссера, сценариста и актера Дяо И-наня 刁亦男 неожиданно получает «Золотого медведя» на Берлинском международном кинофестивале. Столь необычное сочетание — «детективная драма» — лишь подчеркивает невероятное разнообразие драматических поджанров современного китайского киноискусства. Собственно, название «Чёрный уголь, тонкий лёд» переведено с английского варианта киноленты. Оригинальное название — «Дневной фейерверк» 白日焰火. Впрочем, два наименования у этой ленты — как раз тот редкий случай, когда оба имеют право на жизнь.

Сам по себе фильм крайне необычен и нетрадиционен для китайского кинематографа. Он представляет собой своеобразную смесь детектива в жанре *нуар*, острой социальной драмы, психологической трагедии, изложенную серьёзно и в реалистичном ключе. Всё это в полной мере присуще китайскому режиссёру Дяо И-наню, известному среди зрителей и специалистов своими художественными фильмами, в которых он поднимает жгучие темы современной китайской жизни. Таковы, например, его картины «Баня» 洗澡 (1999) — психологическая история о типичном китайском городском сообществе, «Ночной поезд» 夜行列车 (2007) — драматическая лента о непростых отношениях мужчины и женщины, снискавшие ему славу тонкого и умеющего видеть жизнь режиссера.

Что касается фильма «Чёрный уголь, тонкий лёд», то в нём описывается драма, произошедшая в 2001 г. в индустриальном округе Датун провинции Шаньси. Это история бывшего полицейского, ставшего частным детективом после того, как в результате его ошибки погиб коллега-полицейский, и расследующего серию таинственных убийств в северо-восточном китайском городе. Да, в кинокартине есть все атрибуты детективного жанра: расследование, погоня, подозрения, раскрытие преступления. Однако создателям фильма удалось поднять содержание картины на уровень серьёзных психологических обобщений, неожиданных открытий в человеческих отношениях, глубочайших философских рассуждений о трагичности человеческой жизни, условном характере того, что мы называем справедливостью. При этом неотвратимость наказания может оказаться серьёзнейшей несправедливостью бытия.

Преступление раскрыто, но остался сильный привкус горечи и печали. Полиция арестовала преступника в первый день Нового года по китайскому календарю, когда звучат праздничные фейерверки, обещающие новую жизнь, когда люди счастливы и надеются на лучшее будущее. Для преступника же жизнь эта подобна пустой и безлюдной крыше, на которой взрываются праздничные хлопушки.

В кинокартине замечательно играют актёры, представляющие разные кинематографические школы — китайскую и тайваньскую. Главные роли блестяще исполняют китайский актёр, житель Шанхая, — Ляо Фань 廖凡, игравший в картинах таких мастеров современного китайского кино, как Фэн Сяо-ган и Цзян Вэнь, а также тайваньская кинозвезда Гуй Лунь-мэй 桂纶镁.

Российский кинокритик Дмитрий Комм совершенно справедливо дал очень высокую оценку этой кинокартине. Делая обзор современных китайских кинолент на сайте журнала «Искусство кино», он следующим образом оценил ленту накануне её показа в Москве: «Картины из Китая побеждали на международных фестивалях и раньше, однако до сих пор речь шла о некоммерческих фильмах, проходивших по разряду «арт-кино». Но «Чёрный уголь, тонкий лёд» — психологический детектив, имеющий многие признаки фильма-нуар, и его «Золотой медведь» на последнем Берлинском кинофестивале — знак того, что китайское жанровое кино вышло на мировой уровень художественного качества. Это жёсткий и даже мрачный портрет провинциального китайского города рубежа веков, где отставной полицейский берётся за расследование серии убийств и влюбляется в загадочную молодую

женщину, которая, возможно, является убийцей... «Черный уголь» сочетает бытовой реализм (иногда доходящий до гиперреализма) с поэтичностью, таинственностью и юмором — характерный микс для современного китайского кино».

Фильм продемонстрировал кинематографистам Китая, что самым плодотворным жанром для показа острых социальных проблем, разьедающих современное китайское общество, является жанр детектива или триллера. Многие социальные ленты в последующем были исполнены именно в таком жанре.

В 2017 г. на экраны страны вышла криминальная драма «Надвигается гроза» 暴雪将至 режиссера Юэ Дуна 越董. Фильм снят в жанре криминального триллера. В 1997 г. в глухом провинциальном городе на юге Китая происходит серия убийств женщин. Охранник местной фабрики, которого блестяще играет великолепный драматический актёр Дуань И-хун 段奕宏, решает помочь следствию, чтобы выслужиться перед полицией и, возможно, вступить в её ряды.

Охраннику кажется, что он выходит на след маньяка. Во время преследования он случайно убивает подозреваемого, и тут выясняется, что убитый невиновен. Заводской охранник отправляется в тюрьму. Отсидев, он возвращается в город и обнаруживает, что завод закрылся, городок опустел, его жители, потеряв работу, разъехались по стране в поисках заработка.

Появление в китайских кинотеатрах другого фильма — «Прикосновение греха» 天注定 (анг. «A Touch of Sin») вызвало бурную реакцию зрителей и критиков, что, в общем-то, было закономерно. Ленту снял известный в Китае и за рубежом кинорежиссёр и сценариста Цзя Чжан-кэ 贾樟柯, который в 2006 г. за фильм «Нагюрморт» 三峡好人 (букв. «Хороший человек из Сань-ся») получил Золотого льва на международном кинофестивале в Берлине. Цзя Чжан-кэ, выпускник Пекинской киноакадемии, давно тяготеет к непростым современным темам и острым социальным проблемам. Хотя его картины отличаются особой камерностью, тем не менее, они преисполнены парадоксальной поэтики, остроты постановки проблем и особой злободневности.

Некоторые китайские критики назвали «Прикосновение греха» «широкой фреской современного Китая, поглощаемого стремительно наступающим капитализмом». Другие заявили о том, что новая кинолента Цзя Чжан-кэ — это «маленькая эпопея проблемы огромных раз-

меров», в которой режиссёр «изучает эпохальные изменения человечества через показ маленького человека».

В этом кинофильме режиссёр не пытается давать оценки или «прятать» неприглядные явления в современном Китае. Он, как писали журналисты, лишь визуально фиксирует то, что происходит в обществе, когда «прогресс бьёт тебя прямо в лицо». Китайское экономическое чудо, по Цзя Чжан-кэ, сопровождается морально-нравственными противоречиями и коррупцией, которые неизбежны для территории, на которой делают деньги, причём неважно, где это происходит: в Китае или какой-нибудь другой стране. Любая промышленная революция — следует из фильма — порождает несправедливость и насилие. В результате маленький человек, движимый отчаянием и жадой денег, берётся за оружие, чтобы отстоять свои интересы.

Фильм состоит из нескольких киноновелл, что отражает увлечённость Цзя Чжан-кэ короткометражными лентами, позволяющими концентрированно и буквально на надрывной эмоциональности обнажить и исследовать проблему. В основе картины — четыре сюжета, четыре персонажа, ничем не связанные между собой, но герои соединены одной темой и у каждого есть проблемы, которые заставляют его страдать и из которых он пытается выпутаться.

Герой первой киноновеллы — Да-хай из небольшого шахтёрского городка возмущен царящей в поселении коррупцией. Его открытая борьба против коррупционера ни к чему не приводит, люди его не поддерживают из опасения потерять своё маленькое благополучие. И когда чаша терпения Да-хая переполняется, он берётся за оружие и приступает к активным действиям, понимая, что таким образом ставит на своей жизни крест, но надеется, что справедливость восторжествует. Второй герой — рабочий мигрант, который сначала пытается честным путём выжить в этом жестоком мире, но однажды в его руки попадает пистолет, и он неожиданно открывает для себя те преимущества и возможности, которые появляются у вооруженного человека, и начинает добывать хлеб насущный насилием и грабежом.

В третьей новелле симпатичная молодая девушка работает администратором в сауне. Но домогательства богатого клиента выводят её из себя, доводя до отчаяния. Не менее безрадостная жизнь и у героя последней части. Молодой парень Сяо-гуй всеми способами пытается улучшить свою жизнь. Он переходит с одного места работы на другое,

стремясь найти лучшие условия, заработать больше, но с каждым разом мир для него становится все хуже и хуже.

Фильм не стал одним из лидеров китайского проката, зато он завоевал Золотую пальмовую ветвь на Каннском кинофестивале в 2013 г. за лучший киносценарий. Более того, китайские критики и кинозрители включили его в десятку лучших художественных лент 2013 г.

«Прикосновение греха» — седьмой художественный фильм 43-летнего китайского кинорежиссёра, продюсера и сценариста, которого считают лидером «шестого поколения» китайских кинематографистов. Практически все его художественные ленты участвовали в конкурсных программах ведущих международных кинофестивалей, включая Каннский и Венецианский, где были отмечены различными призами.

До 2004 г. Цзя Чжан-кэ считался в Китае независимым, андерграундным режиссёром, снимавшим короткометражные, документальные и изредка художественные ленты. В 2004 г. он неожиданно получил поддержку государственных органов и снял фильм «Мир» 世界. В настоящее время он владелец собственной продюсерской компании и пользуется поддержкой со стороны кинематографических властей КНР. Его фильмы показывают внутри страны и за рубежом без цензурных изъятий.

Для китайской современной кинодрамы характерна одна важная черта: кино очень быстро откликается на животрепещущие социальные темы, исследует новые побудительные мотивы поступков людей и их меняющуюся психологию. В этом смысле весьма показательна лента «В плену паутины» 搜索. Дословно название фильма с китайского языка можно перевести как «Разыскиваемая» от термина «поиск», применяемого в Интернете для отыскания заданной темы или термина; отсюда же ещё один вариант названия «Пойманные в Сеть»

Этот фильм стал заметным явлением в китайском кинематографе, прежде всего благодаря тому, что снял его живой киноклассик — режиссер Чэнь Кай-гэ. Когда фильм вышел на киноэкраны, критики дружно заявили: «Чэнь Кай-гэ наносит ответный удар». Дело в том, что после провала фильма Чэня «Клятва» 無極 (2005), когда маститые режиссёры воодушевленно снимали киноленты в жанре китайского фэнтези и восточных единоборств, знаменитый режиссёр стал объектом злых шуток и критики со стороны пользователей Интернета. Он даже умудрился стать участником интернет-дискуссий и других событий в Сети, в

которой его подвергли жесточайшим насмешкам и превратили в объект едкой сатиры.

Чэнь хорошо усвоил полученный урок во «всемирной паутине». В 2012 г. он представил кинозрителям ленту со своим видением столкновения человечества с Сетью, а также решил рассказать о том, к чему может привести охота на людей в режиме онлайн, какое воздействие может оказать обычное онлайн-овое «общественное мнение» на жизнь и судьбу современного гражданина.

Стилистика «В плену Паутины» весьма далека от обычной стилистики Чэнь Кай-гэ. Режиссёр привлёк к участию в фильме многих известных китайских и гонконгских актеров: Ван Сюэ-ци 王学圻, Чэнь Хун 陈红, Яо Чэнь 姚晨, Гао Юань-юань 高圆圆, Марк Чао 赵又廷 (или Чжао Ю-тин, Тайвань), которые помогали ему исследовать социальный феномен, каковым сегодня является Интернет.

Сюжет фильма прост. Главная героиня, офисная работница по имени Е Лань-цю, роль которой играет Гао Юань-юань, отказалась уступить сидячее место в автобусе пожилому мужчине и была заснята на видео онлайн-овым журналистом, который выложил видеоролик в Сети, сопроводив его жесточайшим комментарием, превратив заурядный инцидент в шоу, с бешеной скоростью несущемуся с горы, подобно огромному снежному шару.

Опубликованное видео вызвало ожесточенные споры как в виртуальном пространстве, так и в реальном мире. Девушку возненавидели, её обвинили в отсутствии милосердия и доброты. На неё началась охота. Интернет-пользователи всеми правдами и неправдами добывали о ней информацию, часто глубоко личного характера, и выкладывали её на всеобщее обозрение. В результате огромное количество сплетен и грязных слухов выплеснулось в виртуальное пространство и стало всеобщим достоянием.

Буря в виртуальном мире изменила жизнь даже автора видеоролика и привела к огромным переменам в жизни босса девушки. Отрезвление наступило только тогда, когда затравленная Е Лань-цю покончила жизнь самоубийством. Когда её не стало, люди, с энтузиазмом травившие и терзавшие её в Интернете, вдруг осознали, что на самом деле она — обычная девушка, к тому же страдавшая от смертельного онкологического заболевания.

Чэнь Кай-гэ задаётся вопросом: как личность может сохранить себя в рамках современного мира с его гаджетами, сумасшедшим увлечени-

ем Паутиной и социальными сетями, осознавая, что этот современный мир разрушает всё, что раньше было понятным, привычным и нужным каждому человеку, имеющему совесть и чувство милосердия.

Картина ставит и другие вопросы, например, об ответственности средств массовой информации в эпоху электронных перемен, о бремени каждого человека, который, получив в свои руки крайне полезный и одновременно столь же ужасный информационный инструмент, каким является Сеть, подобно ребёнку обращается с этим тонким инструментом как со ржавой кувалдой.

В своем фильме Чэнь пытается разобраться в слабостях людей и найти согласие с реальным современным миром. Видимо, именно за это китайские критики назвали фильм маститого режиссёра самым реалистическим из всех лент, которые Чэнь Кай-гэ создал за последние годы. Видимо, поэтому они присвоили картине титул «самого авторского кинофильма из когда-либо созданных в Китае».

Качественное авторское кино в Китае, да и не только там, не может похвастаться хорошими кассовыми сборами. Фильм Чэнь Кай-гэ стал счастливым и редким исключением. «В плену Паутины» в Китае заработал 173 миллиона юаней (почти 28 миллионов долларов США). Остаётся добавить, что Китай выдвинул картину на премию американской киноакадемии в категории «Лучший иностранный фильм», но она не прошла последнего этапа и не была включена в список номинантов.

Не только режиссёры континентального Китая ставят серьёзные социальные проблемы во главу угла своей творческой работы. Гонконгский постановщик криминальных боевиков и комедийных фильмов Джонни То 杜琪峰 (кит. Ду Ци-фэн) в 2011 г. завершил фильм «Жизнь без принципов» 夺命金. Тогда же картина вышла на киноэкраны Сянган. В континентальный Китай кинофильм попал в начале 2012 г., поэтому и был включен китайскими критиками в «десятку» лучших китайских фильмов предыдущего года, но зато получил признание зрителей сразу же после его показа в стране.

Кинокритики назвали эту криминальную ленту «самым честным фильмом года». В ней рассказывается история трёх внешне самых обыкновенных людей: банковского счетовода, мелкого воришки, и, конечно же, честного полицейского инспектора. Все трое сталкиваются с серьёзными денежными затруднениями. Но настоящие муки они начинают испытывать, когда в их руках оказывается мешок с краденными 10 миллионами гонконгских долларов. Для тройки это не только серьёзная

духовная встряска, но и моральные терзания, так как им предстоит принять решение, что же делать с этой суммой денег, и что можно считать правильным, а что — нет.

Сюжет разворачивается в условиях глобального финансового кризиса 2008 г. Именно он заставил бухгалтера, воришку и полицейского разрываться между моралью, инстинктом самосохранения и тем, что обычно называют «смыслом жизни». Как пишут китайские кинокритики, этот фильм — реалистическое, хотя и ироническое изображение современных жителей Гонконга, столкнувшихся с кошмарами мирового финансового кризиса. Хотя, может, было бы честнее сказать, что это ироничный портрет всех китайцев, для которых решение противоречия, связанного с отношением к деньгам, выживанием и моралью — проблема каждого прожитого дня. Поэтому в большинстве случаев решение принимается в пользу денег.

Киноленту даже свозили на Венецианский кинофестиваль, где она всем понравилась, но приза не получила. В материковом Китае картину встретили с интересом, и она заняла почётное восьмое место в рейтинге лучших китайских фильмов 2012 г.

Ещё одной гонконгской лентой, повторившей успех «Жизни без принципов», стала камерная кинокартина «Простая жизнь» 桃姐. Хотя фильм снят в 2011 г. в континентальном Китае он, как и лента Джонни То, стал открытием 2012 г. И не только потому, что сделала его единственной гонконгской режиссер-женщина Энн Хуэй 许鞍华 (кит. Сюй Аньхуа), а в одной из главных ролей задействован лауреат всех мыслимых и немыслимых азиатских кинематографических премий Энди Лоу (китайское имя — Ли Дэ-хуа).

Дело в том, что эта драма, рассказывающая об отношениях между очень старой няней-прислужкой и мужчиной, её хозяином, которого она воспитывала с пеленок, была признана китайскими критиками «почти совершенной», как с визуальной точки зрения, так и в плане актерской игры. Не случайно Энн Хуэй получила «Золотого льва» на Венецианском международном кинофестивале в 2012 г., а Динни Ип 葉德嫻 (кит. Е Дэ-сянь) — исполнительница роли старой служанки — приз за лучшую женскую роль. Всего же «Простая жизнь» собрала по миру более 50 наград на 13 международных кинофестивалях. Американские кинокритики даже включили фильм в «десятку» топовых фильмов 2012 г.

Незамысловатая история одинокой служанки, прислуживавшей в богатой семье более 60 лет, растрогала жюри тринадцати международ-

ных фестивалей. А-Тао, — так зовут главную героиню, — честно отработала в семье, и когда совсем состарилась, у неё случился сердечный приступ. Сын хозяев семьи, в которой работала А-Тао, взял на себя заботу о женщине, которая присматривала за ним с самого детства.

Фильм — отнюдь не сентиментальная, вышибающая горькую слезу история. Это самая настоящая драма, которая затрагивает всех без исключения людей. Картина пытается ответить на один из главных вопросов: с чем нам придётся столкнуться в старости, которая кажется очень далёкой, но на самом деле, возможно, находится совсем рядом, быть может, — уже осенью следующего года?

Далее расскажем о ленте, которую мало кто видел. Нет, её никто не запрещал. Просто речь идёт о настоящем авторском кино, которое не смотрит широкий зритель, отстаивающий длинные очереди за билетами на дорогой фантастический боевик. Называется фильм «Фэн-шуй» 萬箭穿心.

В Китае эту ленту признали одним из лучших художественных фильмов 2012 г. Когда эта низкобюджетная, малоизвестная авторская картина возглавила рейтинг лучших фильмов года, многим показались непонятными причины столь неожиданного поворота в её судьбе. Но случилось так, как случилось.

Справедливости ради добавим, что большинство опубликованных рейтингов в новом столетии составлялись для иностранцев, а на Западе эта драматическая лента пользовалась успехом, попав в американский и европейский прокат. Некую скандальность киноистории придало решение Китая снять «Фэн-шуй» с конкурса на Токийском международном кинофестивале из-за обострившегося во второй половине 2012 г. японо-китайского спора по вопросу о принадлежности островов Дяоюйдао (яп. Сенкаку). Но к политике этот фильм не имеет никакого отношения.

Режиссёр фильма Ван Цзин 王竞 рассказал трагическую историю простой женщины из города Ухань провинции Хубэй. Переселившись с мужем из старой хижины в новый дом, она сталкивается с неразрешимой проблемой. Кто-то из подруг сказал ей, что этот дом, согласно практике фэн-шуй, принесёт ей несчастье, то ли из-за неправильного месторасположения, то ли из-за непродуманной отделки. Суеверное следование правилам фэн-шуй до сих пор — неотъемлемая черта жизни миллионов китайцев.

Но фильм, впрочем, не о фэн-шуй, т.е. полумистических правилах расстановки вещей, ориентации в пространстве и организации быта с

целью сделать свою жизнь счастливой. Фильм — не о неистребимости суеверий и веры в дурные приметы. Это трагический рассказ о перипетиях борьбы за выживание в современном городе. Это история сильной женщины, которая не только сломала свою жизнь, но и довела до самоубийства своего мужа, а потому не была прощена собственным сыном. Главную роль в кинофильме исполнила актриса Янь Бин-янь 颜丙燕.

По мнению критиков, она сыграла свою роль настолько мощно и безжалостно, что не только вытянула весь кинофильм, но и заставила зрителей поверить в происходящее на экране. Достойно похвалы и то, что китайские критики столь единодушно отвели первое место драматическому фильму на современную тему, в котором главную эмоциональную нагрузку несли не политический пафос, а чувства и жизненные изломы простых людей.

Расскажем о фильме «Непобеждённый» 激战 (букв. «Жестокая схватка», 2013). Оказывается, обычная спортивная драма тоже может подняться до серьёзных жизненных проблем, глубокого понимания психики главных героев, изуродованной жизненными невзгодами. Картину встретили с интересом и среди российских любителей спортивного кино.

Ленту снял гонконгский режиссёр Данте Лам 林超贤 (кит. Линь Чао-сянь), автор популярных криминальных и полицейских боевиков, снятых в жёсткой, реалистической манере. Это фильм о боксе, о бывшем чемпионе мира, который пытался заработать на договорных боях, но не преуспел, всё потерял и, скрываясь от кредиторов, бежал в Макао, где и попытался встать на путь праведника. Он сел за баранку такси, а затем воспитал нового непобедимого боксёра, которому и уступил в бою за чемпионский титул.

Но этот художественный фильм — вовсе не китайский вариант «Рокки», хотя в кинокартине присутствуют и жёсткие драки, и дикие нравы боксерского тотализатора. Скорее, это лента о силе человеческого духа, о желании жить и вынести невзгоды при любых обстоятельствах; это картина о человечности, доброте и сострадании. Фильм одновременно жесток и трогателен, драматичен и сентиментален.

Сюжет прост: главный герой пытается найти своё место под солнцем Макао, арендует комнатку в квартире, где живут психически больная женщина, испытывающая вину за гибель маленького сына, и её дочь. Бывший боксёр пытается им помочь. Одновременно к нему обращается с просьбой научить боксировать молодой человек, который хо-

чет доказать своему спившемуся отцу, что каждый человек может справиться с любыми проблемами. Юноша планирует принять участие в чемпионате по боксу и выиграть крупный денежный приз. В результате на ринге и проверяются воля и моральные принципы этих двух героев.

Но воля к жизни и высокая мораль проявляются не только за канатами площадки для боя. В обычной, каждодневной жизни, и утром и вечером, когда главный герой пытается спасти женщину, утратившую веру в жизнь и справедливость, психическое равновесие и понимание окружающего мира. Именно об этой женщине, впадающей то в ярость, то в опустошающее психику безразличие, и её славной дочке очень трогательно заботится герой картины.

Главную роль в фильме отлично сыграл 46-летний гонконгский актёр Ник Чун 张家辉 (кит. Чжан Цзя-хуэй), который у российских любителей кинобоевиков более известен, как комедийный артист, сражавшийся с помощью *у-шу* с потусторонним злом. Именно такие роли играл в молодости Чжан Цзя-хуэй в многочисленных гонконгских фильмах о боевых искусствах.

Нельзя пройти мимо и замечательной ленты «Прикосновение света» 逆光飞翔 (анг. Touch of Light, 2013), которую снял на Тайване режиссёр Чжан Жун-цзи 张荣吉 (тайваньская транскрипция — Chang Jung-Chi). Эта трогательная мелодрама о невероятно одарённом пианисте-самоучке была с восторгом встречена в китайском обществе. «Фильм — о вдохновении, открытиях и любви», — писали кинокритики.

В ленте, основанной на реальной жизненной истории, рассказывается о настоящем человеке — талантливом слепом музыканте Хуан Юй-сяне. Он родился на Тайване в сельской местности и был не по годам любопытен. Любил жизнь, всеми доступными ему способами пытался познать окружающую действительность и принципы формирования гармонии мира. Прикосновения и звуки стали для слепого мальчика его внутренним наполнением. Родители любили, поддерживали и изо всех сил помогали сыну идти по жизни. С трудностями он впервые столкнулся, покинув дом и приступив к учёбе в университете. При этом он не утратил веры в искренность и доброту, остался светлым и чистым человеком.

Жизненный путь светл главного героя с неудачливой торговкой содовой водой, красавицей Цзе, мечтавшей стать танцовщицей, но не сумевшей добиться своей цели и отчаянно борющейся с жестокой реальностью, которая её окружала.

Фильм очень позитивен, наполнен добротой и светом, верой героев в собственные силы. Он завоевал несколько международных наград и был включен в список претендентов на Оскара за лучший фильм на иностранном языке, но в число номинантов не попал.

Рассказ о китайском драматическом кино будет неполным, если мы пройдем мимо такого режиссера, как Цай Мин-лян 蔡明亮, автора известных среди любителей авторского кино лент «Да здравствует любовь», «Дыра», «Капризное облако», «Не хочу спать одна». В 2013 г. вышел один из его самых драматичных и необычных фильмов «Бродячие псы» 郊遊 (букв. «Загородная прогулка»).

Российский журнал «Искусство кино» в октябре того же года так описывал содержание этого фильма, проникнутого одиночеством, глубочайшей грустью и какой-то внутренней отрешённостью: «В «ничьём» пространстве заброшенных домов бродят «ничьи» люди — семейство бомжей, отец и двое детей, мальчик и девочка. Они очень любят друг друга, это сразу видно. Дети — как бродячие щенки, целый день гуляют сами по себе, иногда заходят в супермаркет, где можно вымыться в туалете, позаимствовать там туалетной бумаги, поесть на дегустациях, просто посмотреть на разноцветный, бессмысленный мир».

Вообще-то их отец и мать работают: она сортирует просроченные продукты в ближайшем магазине, а он — человек-реклама. Цай Мин-лян любит показывать мир отверженных, их копанье в суете жизни, их беспредельное и безысходное одиночество. В этом смысле «Бродячие псы» считается очень близким по духу кинофильмам «Не могу спать одна», «Дыра», «Капризное облако». И в «Бродячих псах», и в этих, пожалуй, самых известных лентах тайваньского режиссёра главный герой — человеческое одиночество, одиночество мужчины, женщины, детей, семьи в целом. Цай Мин-ляна можно назвать скрупулезным исследователем одиночества.

Европейцы, которые хотя бы несколько лет прожили в Восточной Азии среди китайцев, поймут, что можно быть страшно одиноким человеком в переполненном людьми городе, доме, дворе и даже однокомнатной квартире. И это одиночество в лентах Цай Мин-ляна подчеркивается пустынными пространствами, малолюдными улицами, неустроенностью быта, какой-то неопределенностью и несхожестью между собой самых родных и близких людей.

В «Бродячих псах» дети, предоставленные сами себе, мечтают о маме и они представляют её в виде трёх женщин или, быть может, это

три актрисы играют роль их мамы. Фильм кажется затянутым. Во время фестивальных показов многие зрители не выдерживали этой затянутости и выходили из кинозала. Это кино для тех, кто умеет созерцать и реализовываться через самосозерцание. Но далеко не каждый может выдержать созерцание безысходного одиночества.

В рассматриваемый период ответы на острые социальные и психологические вопросы ищут не только тайваньские режиссеры. На материке интерес к жанру кинодрамы, к изучению тем, о которых сегодня говорят китайцы, стимулировал многих талантливых деятелей кино обратить внимание на актуальные темы, о которых ещё несколько лет назад, может, и задумывались, но не пытались исследовать методом киноискусства.

В 2013 г. китайские и иностранные кинозрители смогли увидеть художественный фильм «Порознь вместе» 团圆 (анг. Apart Together, др. назв. «Воссоединившиеся»). Киноэксперты поспешили назвать фильм прорывным в творчестве известного режиссера Ван Цюань-аня 王全安, который в своих предыдущих работах проявил склонность к отражению жёсткого реализма бытия. Пример — его известная кинокартина «Свадьба Ту-и», о которой упоминалось выше, завоевавшая «Золотого льва» на Берлинском кинофестивале в 2007 г.

Новый фильм Ван Цюань-аня, по мнению критиков, просто фиксирует обыденную жизнь Шанхая и его жителей. Шанхайцы — особая категория китайцев. Сами жители Поднебесной считают уроженцев этого города умными, интеллигентными, хитрыми людьми, ловкими бизнесменами, успешными писателями и деятелями культуры. Но, самое главное, Шанхай — особый ареал и социум, который дал стране политических деятелей высочайшего уровня, которые оставили глубочайший след в новейшей истории страны, а многие шанхайские политические и иные события серьёзно повлияли на судьбу государства. Вот о людях этого города и рассказывает данный фильм.

Его главная тема не совсем обычна для режиссёра. Фильм повествует о семейной паре, которая оказалась разделённой в результате политических катаклизмов 1949 г., когда в Китае закончилась гражданская война и образовалась Китайская Народная Республика. Фильм, несомненно, политический. Одновременно это и острая семейная драма, рассказ о женщине Цюо Юэ, у которой было два мужа: один — правительственный чиновник в континентальном Китае, а второй, её первая

любовь, оказался на Тайване, куда после победы Компартии бежали сторонники потерпевшей поражение партии Гоминьдан.

Цяо Юэ, героиня фильма, не только должна сделать выбор между первой любовью и жизненной необходимостью, но и определить своё отношение к различным политическим курсам. «Этот фильм, — писала китайская критика, — коннотативен и ностальгичен в китайском стиле, и одновременно это фильм — о сохраняющейся до сих пор элегантно печали, идущей из прошлого».

Любопытно, что фильм больше трёх лет пролежал на полке. Ещё в 2010 г. он получил «Серебряного медведя» в Берлине. Зато в 2013 г. вышел на экраны без каких-либо сокращений или изъятий и был встречен зрительской аудиторией с большим интересом и вниманием, хотя больших кассовых сборов так и не сделал. Впрочем, не в этом был смысл появления на широком экране ленты «Порознь вместе». Она обратила внимание на меняющуюся атмосферу в китайском обществе и напомнила о том, что китайцы живут не только в КНР или Гонконге, но и на Тайване.

Есть тема вечная, присущая всем народам и этносам, одинаково волнующая и молодых, и уже зрелых людей — тема любви, любви драматической, трагической, выворачивающий мир и понимание сути бытия наизнанку, и при этом одинаково понятная всем людям. Китайские кинематографисты посвятили этому чувству большое количество фильмов. И не только в новом тысячелетии, но на протяжении всей более чем 100-летней истории развития китайского кино.

Одним из интереснейших фильмов о любви последних лет стала новая режиссёрская работа самого знаменитого китайского кинооператора Гу Чан-вэй 顾长卫. На фоне огромного количества мелодраматических лент, хороших и плохих, Гу Чан-вэй сумел предложить совсем неожиданную и трагическую версию современной любви, основанную на реальных событиях.

У фильма несколько названий в разных языковых версиях: «Жизнь прекрасна», «Любовь ради жизни», «И пусть смерть не разлучит нас», «Настоящая любовь» (последнее название ближе к оригиналу — 最爱).

Гу Чан-вэй — режиссёр пятого поколения. Он учился вместе с Чжан И-моу и Чэнь Кай-гэ. Затем участвовал в съёмках их фильмов «Красный гаолян» и «Прощай, моя наложница». Был оператором у многих кинознаменитостей, в том числе и у Роберта Олтмена в фильме «Леший».

В 1994 г. за съемки «Наложницы» он был номинирован на Оскара за лучшую операторскую работу. В 2000 г. работал оператором фильма «Осень в Нью-Йорке», режиссёром которого являлась американка китайского происхождения, киноактриса Джоан Чэнь. Свой первый фильм в качестве режиссера Гу снял в 2005 г., он назывался «Павлин» 孔雀, затем последовала картина «И придет весна» 立春.

К фильму «Жизнь прекрасна» Гу Чан-вэй отнесся, как к «родному сыну», выступив в нём в качестве режиссера, сценариста, продюсера и оператора. Фильм получился надрывным, потрясающим своей безысходностью и, в то же время, — очень солнечным, доказывающим, что жизнь действительно прекрасна, а настоящая любовь — на самом деле «самая настоящая любовь».

В основе ленты — трагедия конца 1990-х, когда обнаружилось, что несколько сотен крестьян-доноров в одном из сельских уездов в провинции Хэбэй заразились СПИДом. Сдача крови не принесла им высокого благосостояния. Вместо денег — одни страдания, страшная моральная, физическая и психологическая боль. Но, даже медленно умирая, они продолжают жить.

Происходящее на экране выглядит, как сплошной сюрреализм. Трудно определить, где же кульминация фильма. Может быть, в самом начале, когда умирает 12-летний мальчуган, и его кладут в гроб, а потом душа мальчика начинает рассказывать историю своего дедушки, двух кузенов и историю любви двух обреченных молодых людей...

Или, может, чуть позже, когда сельский слепой и больной СПИДом певец под аккомпанемент *эр-ху* (двухструнный музыкальный инструмент) хрипло поёт надрывную народную песню и через несколько минут после исполнения падает замертво...

А может быть, в самом конце фильма, когда души умерших, главной героини и её любимого, «обходят» деревенские дворы, с гордостью демонстрируют «Свидетельство о браке», и главная героиня в исполнении Чжан Цзы-и хрипло, задыхаясь от боли, но с выражением, словно высокие стихи, вдохновенно повторяет: «Согласно закону Китайской Народной Республики, мы стали мужем и женой...» Для европейца всё это кажется предельно иррациональным, но тем, кто жил в Китае, понятно, насколько психологически точно и глубоко показана трагедия людей. В фильме великолепный подбор актеров. Причём играют в нём уже известные и признанные, но исполняют роли так, что словно видишь их впервые.

Эпидемия СПИДа и гибель людей взрывают сельскую общину тихой горной деревни. Больные решили отделиться и создать коммуны в пустующей школе, куда и съезжаются все обречённые. Туда же приходит Чжао Дэ-и (его играет гонконгский киноактер Аарон Квок 郭富城, кит. Го Фу-чэн), отец которого и создал коммуны. Дэ-и одинок, его фактически бросила, но не развелась, жена, планирующая уехать с сыном к родным. Туда же приходит Шань Цинь-цин (её исполняет Чжан Цзы-и 章子怡), красивая молодая женщина, от которой отказался муж, но который не даёт ей развода.

Община на грани отчаяния и, в то же время, продолжает жить, как всегда, спокойной, иногда трагикомичной деревенской жизнью, с её тихим счастьем и в гармонии с природой. У всех свои причуды, не реализованные мечты, и у всех — одна беда, одна боль и страшный исход.

В фильме несколько сюжетных линий. Это и каскад трагических и комических эпизодов с участием всех, а не только главных героев. Это и тема меркантилизма, когда жажда наживы разрушает и братскую любовь, и родственные чувства. Когда законный муж фактически продает свою жену сопернику за то, что тот отписал ему свой дом. И, естественно, это удивительная история любви Цинь-цин и Дэ-и. Она — замужем, он — женат. Но они давно не имеют ничего общего со своими законными супругами. Их любовь взрывает деревню, которая осуждает их за прелюбодеяние и нарушение традиций семьи, хотя многие тайно сочувствуют этой паре.

А у влюбленных — своя правда и своя мечта. Они любят и хотят пожениться, хотя и обречены. Сначала они добиваются разводов. Затем борются за то, чтобы их брак зарегистрировали. Затем, в соответствии с деревенскими традициями, стремясь преодолеть отвращение своих сельчан, угощают всех свадебными конфетами. От них шарахаются, их с презрением прогоняют, от них убегают.

Для героев же главное другое, — они не бегут от судьбы, они делают всё возможное, чтобы чуть-чуть продлить друг другу жизнь. А её остаток они хотят прожить вместе, и чтобы после смерти в гроб их положили вдвоем.

Умирающая Цинь-цин как-то сказала своему возлюбленному: «Единственное, что есть у человека, — это его лицо (китайский эквивалент понятия «совесть», «честь»). Остальное не имеет значения». И оба героя своими последними днями жизни доказывают, что жить по совес-

ти, уважать людей, даже если они тебя отвергают, на самом деле так просто и для этого нужна самая малость — любовь.

Фильм завораживающе красив своей трагичностью. В нём столько запоминающихся характеров, что хватило бы на добрый сериал. Наверное, сама история настолько подействовала на исполнителя Чжао Дэ-и — Аарона Квока, что его абсолютно невозможно узнать в роли озорного, взлохмаченного, с беспредельно тоскливым взглядом, хэбэйского крестьянина. Исполнитель героических ролей в популярных гонконгских боевиках, коллекционер дорогих спортивных автомобилей, участник «Формулы-1» на гонках в Макао и, по опросам, вместе с Джеки Чаном, Энди Лоу и Леоном Лаем входящий в «Четверку Великих» гонконгского кино, неожиданно оказался в «нужном» месте, в «правильной», противоречивой, драматической роли.

Остается только добавить, что в музыкальной теме к фильму слышны мотивы грустных русских песен. Но вряд ли это было сделано специально.

Из вышеприведенного обзора последних социальных кинолент видно, что в кино Китая нет табуированных тем. Китайские кинопроизводители вправе делать острые социальные картины на самые злободневные темы. Главное — не покушаться на политические обобщения и не заострять внимание на политике властей. Эта тенденция продолжает развиваться, в результате чего за последние два года на экраны Китая вышло несколько картин, в которых поднимаются проблемы и раскрываются острейшие социальные явления, само существование которых ещё недавно категорически отрицалось.

В 2018 г. на киноэкраны вышла лента, которая шокировала отечественного и иностранного кинозрителя своей правдивостью. Речь идёт о картине 28-летнего режиссёра, монтажёра, сценариста и писателя Ху Бо 胡波 «Большой слон сидит спокойно» 大象席地而坐.

Биография автора, увы, совсем короткая. В 2014 г. Ху Бо окончил Пекинскую киноакадемию. В 2017 году под псевдонимом Ху Цянь опубликовал две новеллы «Большая трещина» и «Лягушка», которые стали сенсацией в Китае и принесли автору восторженные отзывы критиков.

В 2018 г. он дебютировал с короткометражным фильмом «Далёкий отец» (премия «Золотая коала» за лучшую режиссуру).

«Большой слон сидит спокойно» (один из вариантов названия, более приближённый к китайскому) автор снял по своей же новелле «Большая трещина». Произведение небольшое, а фильм получился четырёхчасовым, как будто экранизировали роман. В непростой кинодраме разобраться непросто. Многие критики считают её самой запутанной картиной года. Лента очень сложна для восприятия и имеет непростую киностилистику. Первые полтора часа — это череда эпизодов, которые не сразу складываются в полноценную, объединённую единой идеей или событиями мозаику. Несмотря на сложную идею, зашифрованную в картине, жюри оценило кинофильм Ху Бо, и он удостоился двух призов Берлинского кинофестиваля, в том числе высшего — Золотой медведь, а также вошёл в список претендентов на премии кинофестивалей в Локarno и Сан-Себастьяне.

Фильм рассказывает об остром конфликте между молодым и старшим поколением в Китае. В одном из трагических эпизодов успешная молодая семья требует от старого отца, отставного офицера, отдать им его квартиру и перебраться в дом престарелых только потому, что их дочери, а его внучке захотелось продолжить образование в дорогой и престижной школе, где учатся дети богатых родителей. Ещё одной трагедией для деда является расставание с его любимой собакой, его единственным другом, которая, как он считает, погибнет без его заботы (всё именно так и произошло).

Одна из юных героинь бросает свою первую любовь, одноклассника-подростка, ради выгоды, которую ей несут романтические взрослые отношения со школьным учителем. Подростки-школьники понимают, что их учитель совратил малолетнюю; снимают её тайную встречу с ним и выкладывают в Интернете.

Мать школьницы, зная о романе дочери со взрослым мужчиной, даже не пытается предостеречь её, а только учит необходимости предостраиваться, потому что сама постоянно встречается с разными мужчинами. «Вы, молодые, должны учиться у взрослых, у которых большой жизненный опыт!» — поучает она. Но бунтующие подростки словам не верят: они учатся на поступках взрослых, поэтому привыкают не уважать старших, предавать близких, учатся любить вещи и деньги, не верят в «души прекрасные порывы» и нравоучительные сентенции пап и мам, погрязших в меркантильности, неверности и неверии.

А ведь подростковый возраст — это время первой любви, «высоких порывов». Вот и распространилась среди молодых людей странная ле-

генда о том, что в далёком северо-восточном городе Маньчжоули живет большой слон, который спрятался в клетке от мерзостей людских, сидит тихо и ни с кем не хочет общаться, не желая принимать даже пищу.

Один из героев копит деньги на то, чтобы съездить в этот город и посмотреть на слона, которому удалось вырваться из мира обмана и предательства.

Автор Ху Бо достаточно убедительно показал, что экономические реформы сделали жизнь китайцев зажиточной и более комфортной, но одновременно рынок уничтожил национальную культуру и заветы предков, лишил людей уверенности в завтрашнем дне и уничтожает саму нацию. Ведь конфуцианство и культура во все времена являлись для китайцев той самой скрепой, которая даже в самые трудные времена защищала и укрепляла идентичность китайской нации.

Ху Бо как бы предупреждает своих соотечественников о том, что, если они и дальше продолжат уничтожать традиционные моральные и культурные ценности, то людей ждёт большая трагедия, и чтобы её не произошло, нужно срочно вернуть на волю того самого большого слона, и это сможет спасти общество от самоуничтожения.

Производство первого полнометражного фильма «Большой слон сидит спокойно» началось в 2016 г.. Закончив съёмки, режиссёр покончил с собой 12 октября 2017 г. в возрасте 29 лет. Точная причина трагедии неизвестна, и более подробно о судьбе талантливого режиссёра хотелось бы написать отдельно. Но, в какой-то степени, в его единственном фильме автор пытается намекнуть на причину своего отчаянного поступка через своих героев.

На фестивале авторского кино Китая в России это был самый ожидаемый фильм; ажиотажу вокруг ленты способствовала и трагическая гибель режиссёра. 20 октября 2018 г. в московском кинотеатре «Октябрь» организовали единственный показ фильма «Большой слон сидит спокойно». Друг китайского режиссёра, Бела Тарр, вспоминает:

Во время работы он, правда, был очень чувствительным и добрым. Он ко всем прислушивался и обращал внимание на мельчайшие детали.

Он все время спешил.

Может быть, он знал, что у него мало времени.

Он жёг свою свечу с обеих сторон.

Он хотел всё и сразу.

Он не мог принять мир, а мир не смог принять его.
И хотя его нет больше с нами, его фильмы останутся навсегда.

Ещё ряд интересных фильмов. Уже упоминавшийся неподражаемый актёр Дуань И-хун убедительно и ярко сыграл главного героя в ленте «Надвигается гроза». Столь же талантливо 45-летний актёр сыграл главную роль в картине «Подрывник» 引爆者 (2017) о конфликте рабочего-взрывника с владельцами шахты, погрязшими в преступных схемах. Из-за их жадности и несоблюдения техники безопасности погибли горняки.

В 2017 г. вышел и сразу же появился в российских он-лайн кинотеатрах остроразоблачительный фильм режиссёра Ли Яна «Дао слепых» (он же — автор упоминавшейся «Слепой горы» о похищении людей). В фильме поднимается острейшая тема нищих и попрошайничества в Китае, одном из самых богатых государств XXI столетия. В картине рассказывается история обанкротившегося бизнесмена, который находит новое доходное место в подземном переходе, где, притворившись слепым калекой, собирает милостыню. Благодаря милосердию горожан, собранных денег хватает на скромную квартиру, вкусный ужин и женщину с низкой социальной ответственностью.

Но однажды утром он обнаруживает в переходе конкурентку — десятилетнюю слепую девочку. Герой пытается изгнать малолетнюю соперницу, и когда это ему не удаётся, отводит её в полицию. Девочка оказалась закаленной жизнью личностью и заявила полицейским, что этот мужчина является её отцом, который пытается избавиться от неё — дочери-инвалида.

Главному герою ничего не оставалось, как наладить «сотрудничество» с юной нахалкой и взять на себя заботу по её воспитанию. С большим трудом он находит настоящих родителей, живущих в бедной горной деревне, и пытается вернуть девчущку в родной дом. Однако родители не испытали радости от встречи с малолетней дочкой, с которой разлучились больше года назад. И тут главному герою открылась страшная тайна. Оказывается, никто не похищал девочку: родители сами сдали её в аренду за деньги боссам мафии нищих. Эти деньги стали для несчастных крестьян единственным средством для существования.

Девочка снова, уже осознанно, уходит из деревни в город, чтобы бедные родители не умерли с голоду. Главный герой, который успел привязаться к девочке, отправляется следом. Уже в городе он пытается

вырвать ребёнка из жадных когтей китайской Коза Ностра, члены которой нередко специально калечат детей, чтобы вызвать жалость у дающих милостыню людей. Однако бунт героя заканчивается трагически: он погибает от удара ножом во время стычки с бандитами. И даже полиция не смогла предотвратить трагический исход этой грустной, но очень правдивой истории.

В «Дао слепых» 60-летний автор и исполнитель главной роли Ли Ян подтвердил свою репутацию смелого режиссёра остросоциальной драмы. В отличие от своих коллег по цеху Ли Ян берётся за киноразработку совершенно конкретных, практических проблем — именно таковы «Слепая гора» о похищениях женщин и детей, «Дао слепых» о мире китайских попрошаек, короткометражка «Глухая шахта» о несовершеннолетних рабочих, которые трудятся в забоях и штреках. Режиссёр решительно обнажает реальные и конкретные проблемы, заставляет зрителей сопереживать героям и отдавать себе отчёт в том, что вокруг нас ещё много несправедливостей. И хотя он не даёт готовых рецептов решения этих проблем, но принуждает зрителя серьёзно задуматься.

2017—2018 гг. стали весьма урожайными на качественное, остросоциальное кино. Российские кинозрители имели возможность посмотреть новейшие социальные ленты благодаря кинофестивалю китайского авторского кино, организованному Институтами Конфуция в Новосибирске, Москве и Санкт-Петербурге весной 2018 г.

В рамках фестиваля в России увидели новую ленту режиссера Цзя Чжан-кэ «Пепел — самый чистый белый» 江湖儿女 (букв. «Дети уголовной среды», 2018 г.). В китайском названии слова «уголовная среда» передаются иероглифами «реки и озёра» (*цзян-ху*). Поначалу так называли общество героев-отшельников, но затем термин распространился на различные криминальные круги — гангстеров, мелких бандитов и триады.

Режиссёр рассказывает, что с детства интересовался *цзян-ху*, героями-разбойниками, но в те времена книг издавалось мало, и в его распоряжении на интересующую тему оказался лишь классический роман «Речные заводи» 水浒传 вероятного автора Ши Най-аня 施耐庵.

80-е гг. можно назвать эпохой видеосалонов и в течение последних шести лет учёбы в школе будущий режиссёр Цзя просмотрел множество гонконгских фильмов о *цзян-ху*, и они всегда ему нравились. Но и в реальной жизни маленький Цзя был знаком с настоящим «братком», которым восхищалась малышня.

В одном из эпизодов главная героиня задумчиво произносит фразу о том, что всё, сгорая в огне вулкана, очищается до кристально белого пепла. Отсюда и вариант названия фильма на русском языке.

Действие ленты происходит с 2001 по 2018 гг. в г. Датун (пров. Шэньси), основном угледобывающем районе Китая. Главный герой — молодой мафиозный босс по имени Бинь, его роль исполняет шанхаец Ляо Фань.

Бинь занимается тем, что улаживает деловые споры, крышует бизнесменов и старается не допустить на своих территориях криминального беспредела. Он не расстаётся с пистолетом и даже обучил стрельбе свою девушку, танцовщицу по имени Цяо, пытаясь приучить её к своему образу жизни. Роль Цяо исполняет жена режиссёра Цзя Чжан-кэ — Чжао Тао 赵涛. События в фильме напоминают наше недавнее прошлое: разгул преступности в лихие 90-е, беспредел молодёжных банд.

Однажды, когда на Биня нападает банда подростков, его подруга Цяо стреляет в воздух, чтобы разогнать малолетних преступников. После инцидента полиция арестовывает Биня и Цяо, и девушка берёт всю вину на себя, показывая, кто из них достоин гордого звания *цзын-ху*. Она заявила, что пистолет принадлежит ей, в итоге её сажают в тюрьму на семь лет.

Бинь получил пять лет и, выйдя на свободу раньше, оборвал все связи со спасшей его девушкой, ни разу не навестил, не написал и уехал в другой регион страны. Отсидев срок, Цяо выходит на свободу, пытается найти Биня, чтобы посмотреть предателю в глаза: где же его «кодекс чести благородных и мужественных»? Время, проведённое в тюрьме, стало для девушки тем самым очищающим пламенем. Разыскивая Биня, она случайно узнаёт, что у любимого появилась новая девушка.

Расстроенная Цяо возвращается в «их» город, но Датун опустел, потому что угольные шахты истощились, и люди переехали в Синьцзян, где требовались рабочие руки в горнодобывающей отрасли. Бывшая танцовщица Цяо пользуется авторитетом среди прежних друзей Биня и фактически занимает его место, выполняя функции непредвзятого и справедливого «решалы», открыв одновременно маленький ресторанчик. Её бизнес идёт в гору, и тут в город возвращается Бинь — в инвалидной коляске.

Он парализован после перенесённого инсульта. Цяо снова принимает Биня и делает всё, чтобы поставить его на ноги, и это ей удаётся. Но

Бинь и в этот раз не оценил заботы Цяо и торопится вернуться к новой девушке, сестре богатого бизнесмена, надеясь с помощью денег вернуть себе былой авторитет. Вторично преданная Цяо снова остается одна.

Любовь перегорела и превратилась в пепел. Но молодая женщина сохраняет чистоту помыслов и верность старой дружбе. Зритель понимает, что если Бинь вновь надумает вернуться, Цяо снова примет его. В самом названии фильма заложена идея человечности и верности. И здесь важно сказать о явной символике фильма. Белый цвет в буддизме символизирует чистоту и святость. Горный район Датун — это сердце китайского буддизма. Здесь находятся знаменитые всеякие горные храмы, где ежегодно проходит всемирный буддийский конгресс. Эта земля помогает людям, сохраняющим чистоту и святость, — такой нехитрый вывод может сделать зритель после просмотра картины.

Анализ развития социального кино в Китае за последние годы позволяет сделать следующие выводы:

Во-первых, социальная кинодрама сегодня занимает заметное место в системе китайского кинопроизводства; кинематографические власти, как правило, не препятствуют творческой инициативе кинопроизводителей. Такой подход объясняется желанием Пекина продемонстрировать миру свободу самовыражения в среде творческой интеллигенции страны. К тому же, социальное кино в современном кинематографе КНР участвует в крупнейших международных кинофестивалях, где часто завоевывает почетные призы, что чрезвычайно полезно для повышения престижа Китая за границей.

Во-вторых, по набору остросоциальных тем, которые поднимают китайские кинематографисты, легко сделать вывод о том, что в Китае нет табуированных тем.

В-третьих, китайские кинорежиссёры в своих социальных лентах, как правило, рассказывают о последствиях социальных проблем и почти не пытаются разобраться в причинах их возникновения. Поэтому в таких кинолентах отсутствует прямая критика политики КПК и правительства. Такой подход позволяет авторам даже в самых острых кинокартинах избегать политических ловушек, за которыми могут последовать санкции властей — авторам может быть отказано в выдаче прокатного удостоверения, и фильм может на несколько лет лечь на полку. Это выгодно и кинематографическим властям — контролируемое иначе комыслие лучше, чем бесконтрольное диссидентство.

В-четвертых, сегодня в распоряжении кинопродюсеров оказался мощный и весьма разнообразный жанровый инструментарий для производства остросоциальных кинолент. Причём наиболее часто используемыми жанрами становятся детектив, триллер, криминальное кино, поскольку именно в них заложены острые социальные конфликты и мотивации. Логично предположить, что эти жанры и в дальнейшем будут развиваться наиболее активно и быстрыми темпами.

Библиографический список

Торопцев С.А. Китайское кино в «социальном поле» (1949—1992). М.: Наука, 1993. 191 с.

II ТЕКСТЫ И ПЕРЕВОДЫ

С.А. Полхов

О:ТА ГЮ:ИТИ «ЗАПИСИ О КНЯЗЕ НОБУНАГА». СВИТОК X — ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ, ПЕРЕВОД И КОММЕНТАРИИ

Аннотация. Данная публикация является продолжением серии академических переводов на русский язык свитков хроники «Синтё:-ко: ки» («Записи о князе Нобунага»), важнейшего источника по истории Японии XVI в. Во вступительной статье рассматривается вопрос о достоверности сообщений данного памятника, а также проблема его жанровой принадлежности. В свитке X рассказывается о походе Ода Нобунага в область Сайка в провинции Кию, а также о мятеже Мацунага Хисахидэ и его подавлении войском во главе с Ода Нобутада, старшим сыном Нобунага. Кроме того, в свитке описываются военные компании полководцев Нобунага — Сибата Кацуиэ в провинциях Кага и Эттю: и Хасиба Хидэёси в Западной Японии.

Ключевые слова: Синтё:-ко: ки, Ода Нобунага, Сайка-сю:, Мацунага Хисахидэ, Сибата Кацуиэ, Хасиба Хидэёси, Ода Нобутада.

Автор: ПОЛХОВ Святослав Александрович, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Центра японских исследований Института востоковедения РАН. E-mail: cjr-ran@yandex.ru

Svyatoslav A. Polkhov

Ōta Gyūichi. Shinchō-kō ki, Book X: Introduction, Translation, Comments

Abstract. The publication continues the series of commented translations into Russian of books of *Shinchō-kō ki* chronicle, an important historical source on the history of 16th century Japan, previously published by the author. The introductory article considers the issue of the reliability of the messages of this monument, as well as the problem of its genre. Book X describes Oda Nobunaga's campaign in the Saika region of Kii province, as well as the rebellion of Matsunaga Hisahide and his suppression by an army led by Oda Nobutada, Nobunaga's eldest son. In addition, the book narrates about military campaigns of Nobunaga's commanders — Shibata Katsuie in the Kaga and Etchū provinces and Hashiba Hideyoshi in Western Japan.

Keywords: Shinchō-kō ki, Oda Nobunaga, Saika-shū, Matsunaga Hisahide, Shibata Katsuie, Hashiba Hideyoshi, Oda Nobutada

Author: Svyatoslav A. POLKHOV, PhD (History), Senior Research Fellow, Institute of Oriental Studies RAS. E-mail: cjr-ran@yandex.ru

К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ АТРИБУЦИИ И ДОСТОВЕРНОСТИ «СИНТЁ:-КО: КИ»

«Синтё:-ко: ки» 信長公記 («Записи о князе Нобунага», далее «Записи»), созданные О:та Гю:ити 太田牛一 (1527—1613?), — это ценнейший источник по истории Японии XVI столетия¹. Гю:ити, хорошо информированный автор «Записей», был *оумамавари*, прямым вассалом Нобунага, а также был тесно связан с Нива Нагахидэ, одним из видных его военачальников. Гю:ити стал очевидцем многих событий, происходивших во время «объединения» Японии Ода Нобунага. Каждый из пятнадцати свитков (книг) его хроники описывает один год жизни и деяний Нобунага с момента вступления в Киото в 1568 г. до его гибели в 1582 г. в храме Хонно:дзи. Завершение становления текста «Записей» из 15 книг, вероятно, можно датировать рубежом XVI—XVII вв.

¹ Перевод свитков I—IX см. [Полхов 2019 (б); Полхов 2020 (в); Полхов 2020 (г); Полхов 2020 (д); Полхов 2020 (е); Полхов 2020 (ё); Полхов 2020 (ж); Полхов 2020 (з)]. За основу взят опубликованный список «Записей о князе Нобунага» из книгохранилища Ё:мэй. Мой обзор японских исследований, посвящённых этому источнику, см. [Полхов 2019 (а)].

О:та Гю:ити в колофонах в ряде своих сочинений, например, в «Записях О:та Идзуми-но ками» 太田和泉守記 («О:та Идзуми-но ками ки», также известны как «Записки о битве [его милости] при Сэкигахара» 関ヶ原御合戦双紙 («Сэкигахара гокассэн-но со:си»)) именуется себя вассалом Ода Нобунага, Тоётоми Хидзёси и Тоётоми Хидзёри² [Канэко 2009, с. 90]³. В этих же приписках Гю:ити упоминает о созданных им «гунки пяти правлений» 五代之軍記 (*годай-но гунки*). По правдоподобию предположению Фудзимото Масаюки пяти *гунки* (военным повестям) соответствуют: «Записи о князе Нобунага» («правление» Ода Нобунага); «Тайко: сама гунки-но ути» 大かうさまくんきのうち (соответствует «правлениям» Тоётоми Хидзёси и Тоётоми Хидзёгугу); «Тоёкуни даймё:дзин риндзи госайрэй кироку» 豊国大明神臨時御祭礼記録 («правление» Тоётоми Хидзёри) «О:та Идзуми-но ками ки» («правление» Токугава Иэясу⁴) [Фудзимото 2003, с. 23]. Однако Исида Ёсихито полагает, что в данном случае Гю:ити говорит не о пяти конкретных произведениях, а о совокупности написанных им военных повестей, рассказывающих о войнах и сражениях во времена «пяти правлений» — от Ода Нобунага до Токугава Иэясу [Исида 1980, с. 55].

Так или иначе, сам Гю:ити именовал свои творения *гунки*, а этот бином традиционно переводится на русский язык словосочетанием «военные повести».

В настоящее время понятие «военные повести» (*гунки* 軍記, *гунки моногатари* 軍記物語, *гунки моно* 軍記物) в японской науке трактуется весьма широко. В «Большом словаре японского языка» под *гунки моногатари* понимается эпическое литературное произведение, главной темой которого являются сражения; в нём изображены люди и эпоха, в которую они происходили⁵. Указывается также, что *гунки моногатари*

² Тоётоми Хидзёси (1536/1537—1598), один из военачальников Ода Нобунага, ставший верховным правителем Японии. Тоётоми Хидзёри (1593—1615) — сын и наследник Хидзёси.

³ Автор приносит извинения за допущенную в публикации 2019 г. ошибку. В этой статье «Записи О:та Идзуми-но ками» и «Записки о битве [его милости] при Сэкигахара» рассматриваются то как разные сочинения О:та Гю:ити, то как одно и то же произведение [Полхов 2019 (а), с. 118, 122]. Безусловно, речь идёт об одном сочинении, известном под разными названиями.

⁴ Основатель сёгуната Токугава (годы жизни 1542—1616).

⁵ Гунки моногатари [Военные повести]. Нихон кокуго дайджитэн [Большой словарь японского языка]. 2-е изд. Сёгакукан, 2001. URL: <https://kotobank.jp/word/%E>

создавались главным образом в периоды Камакура и Муромати. Известный исследователь военных повестей Ямасита Хироаки даёт следующее определение *гунки*: «Один из жанров японской классической литературы, соответствует эпической поэзии, *chanson de geste* Запада [произведения героической поэзии, «Песнь о Роланде» и др. — *С.Л.*]». Изначально целью *гунки* была фиксация событий смут и войн, поэтому многие из них появились сразу после их окончания, отмечает Ямасита. Автор делит историю *гунки* на три периода. Ранние образцы этого жанра, в частности, представлены «Сё:монки» («Записи о Масакадо»), где рассказывается о мятеже провинциального магната Тайра-но Масакадо в области Канто: (939—940 гг.); К военным повестям «среднего периода» относятся «Хэйдзи моногатари» («Повесть о смуте годов Хэйдзи»), «Хэйкэ моногатари» («Повесть о доме Тайра») и др., описывающие переход к «средневековому обществу воинов», а также «Тайхэйки» («Повесть о великом мире», конец 1360-х — конец 1370-х гг.), в которой описаны падение Камакурского сёгуната и становление Асикага бакуфу⁶. К наиболее многочисленным поздним *гунки* отнесены произведения, рассказывающие о конфликтах и смутах эпохи Муромати (включая памятники Сэнгоку дзидай — «периода воюющих княжеств»)⁷. Стройная и хорошо обоснованная классификация *гунки* пока не разработана. В. А. Онищенко справедливо отмечает, что военные повести — это «название скорее исторически сложившееся, чем научно обоснованное»

8%BB%8D%E8%A8%98%E7%89%A9%E8%AA%9E-58308#E3.83.87.E3.82.B8.E3.82.BF.E3.83.AB.E5.A4.A7.E8.BE.9E.E6.B3.89 (дата обращения: 03.07.2020). Ямасита Хироаки также отмечает, что слово *гунки* обнаруживается уже в начале эпохи Эдо, тогда как термин *гунки моногатари*, считающийся его синонимом, возник в период Мэйдзи. Ямасита Хироаки. Гунки моногатари [Военные повести]. Нихон дайхякка дзэнсё (Ниппоника) [Полная энциклопедия Японии (Ниппоника)]. Сёгакукан. URL: <https://kotobank.jp/word/%E8%BB%8D%E8%A8%98%E7%89%A9%E8%AA%9E-58308#E3.83.87.E3.82.B8.E3.82.BF.E3.83.AB.E5.A4.A7.E8.BE.9E.E6.B3.89> (дата обращения: 03.07.2020).

⁶ Многие военные повести, нередко считающиеся «классикой» этого жанра, переведены на русский язык [Повесть о братьях Сога 2016; Повесть о доме Тайра, 1982; Японские самурайские сказания 2002; Японские сказания о войнах и мятежах 2012; Сказание о Ёсицунэ 1984]. О происхождении и развитии жанра *гунки моногатари* см. обстоятельный очерк в обобщающей работе В. Н. Горегляда: [Горегляд 2001, с. 225—251].

⁷ Ямасита Хироаки. Гунки [Военные повести] // Сэкай дайхякка дзитэн [Мировая энциклопедия]. Каго: Сюити ред. Изд. на CD ROM. Хэйбонса, 2007.

[Онищенко 2011, с. 249]. «...Очень разные по характеру описываемых событий и композиции произведения оказываются отнесёнными к одному жанру лишь потому, что содержат описания сражений», — констатирует учёный, полагающий, что необходимо выделить «субжанры» для более чёткой их научной классификации [Онищенко 2011, с. 250].

Существует разделение поздних военных повестей по времени возникновения на сочинения периода Намбокутё: (1336—1392), Муромати (1392—1467), Сэнгоку (1467—1573), Адзути—Момояма (1573 г. — начало XVII в.). Со своей стороны Кадзихара Масааки использует термин *Муромати гунки* 室町軍記 («военные повести [эпохи] Муромати»). *Муромати гунки* в его монографии — это памятники, появившиеся после создания «Тайхэйки» и вплоть до 1573 г., когда перестало существовать Муромати бакуфу [Кадзихара 2000, с. 14]. Кроме того, Кадзихара предложил делить военные повести эпохи Муромати в зависимости от содержания и тематики на: описания внутренних конфликтов в Муромати бакуфу и политических инцидентов; описания войн и инцидентов в определённых областях Японии; описания хода конкретных сражений; повествования о войнах, в которых участвовал тот или иной дом, и о заслугах этого дома; изложения «военной биографии» определённого полководца, записи его речей и деяний; воспоминания и записи историй о военных заслугах того или иного человека [Кадзихара 2000, с. 4, 5].

О:цу Ю:ити отмечает, что хотя число исследований военных повестей периода Сэнгоку 戦国軍記 (*Сэнгоку гунки*) растёт, большое количество и содержательное разнообразие памятников сильно затрудняет их дальнейшее изучение. По его мнению, повести о смутах и войнах периода Сэнгоку, появившиеся после 1615 г. (падения Осацкого замка), следует называть *Кинсэйгунки* 近世軍記 («*гунки* Нового времени») [О:цу 2000, с. 100].

Действительно, именовать *Сэнгоку гунки* тексты XVII—XVIII вв., то есть периода Токугава, не совсем корректно. Трудность типологизации *гунки* позднего периода объясняется тем, что время написания многих сочинений установить сложно, а иногда невозможно. Кроме того, некоторые из *гунки* эпохи Токугава содержат в себе текстовые слои как этого времени, так и предшествующего периода Сэнгоку, или же могут быть отредактированными версиями памятников более раннего времени. Строго говоря, называть «Записи о князе Нобунага» военной повестью периода Сэнгоку можно с определёнными оговорками. В этом со-

чинении действительно описываются события этого времени. Вместе с тем, текст хроники, по-видимому, окончательно сформировался в последние годы периода Адзуты-Момояма (1573—1603), то есть уже после окончания периода «воюющих княжеств».

Невозможно отрицать существенные отличия военных эпопей XIII—XIV вв. и хроники О:та Гю:ити, именуемых в современной японской науке одним термином — *гунки*. Так, уже отмечалось, что в Средние века стиль военных повестей претерпел значительные изменения: произошёл переход от «повествовательного» 物語的 (*моногоатаритэки*) изложения к «документальному» 記録的 (*кирокутэки*) [То:яма, Имаи 2016, с. 22]. То:яма Саори и Имаи Сё:носукэ провели исследование, сравнив описание сражений в военных повестях эпох Камакура, Муромати и Сэнгоку⁸. Они считают, что в произведениях периодов Муромати и Сэнгоку в отличие от более раннего времени мало места отведено изображению индивидуального поведения в битве.

Учёные проанализировали четыре аспекта описания действий отдельного воина в сражении: 1) насколько подробно в той или иной военной повести описывается его вооружение; 2) совершает ли он *на-нори* 名乗り) (возглашение на поле боя собственного имени, одновременно являющееся вызовом на поединок достойного противника); 3) излагаются ли его мысли и переживания; 4) насколько подробно обрисовывается поведение индивида. Выяснилось, что в «поздних» *гунки*, в особенности в памятниках периода Сэнгоку, в отличие от «классических» образцов жанра, таких как «Хэйкэ моногатари» или «Тайхэйки», как правило нет детального описания вооружения воина, нет возглашения имени, отсутствует изображение мыслей и чувств героев, характеристика действий отдельного воина лаконична [То:яма, Имаи 2016, с. 26]. Все эти особенности «поздних» военных повестей присущи и «Записям о князе Нобунага», где преобладает описание общего хода битвы [То:яма, Имаи 2016, с. 27]. В «Хэйкэ моногатари», «Тайхэйки» и ряде *гунки* периода Муромати рассказчик уделяет пер-

⁸ Авторы статьи подчеркивали, что их анализ основан на материале ограниченного количества источников. Они также отметили, что их выводы носят предварительный характер, *гунки* периодов Муромати и Сэнгоку весьма многочисленны, а их морфология весьма неоднородна [То:яма, Имаи 2016, с. 33]. Судя по всему, учёные подразумевают под эпохой Муромати время с 1392 г. по 1467 г., тогда как в широком смысле эпоха Муромати охватывает и период Намбокутё: (1336—1392) и период Сэнгоку (1467—1573).

востепенное внимание *нукэкакэ* 抜駆 (самовольная, без приказа военачальника атака воина на вражеские позиции с целью опередить соотарищей и прославиться). В этих произведениях рассказчик сочувственно относится к *нукэкакэ*. Однако в других *гунки* периода Муромати и Сэнгоку (в том числе и в «Записях о князе Нобунага») такие действия вообще не упоминаются. Само собой подразумевается, что на *нукэкакэ* наложен запрет [То:яма, Имаи 2016, с. 28]. Увеличение «дистанции» между рассказчиком и героями произведения, переход от «повествовательного» (можно сказать «эпически-повествовательного») стиля к «документальному» (или «документально-фактологическому»), характерному для сочинения О:та Гю:ити и других *гунки* периода Сэнгоку, авторы связывают с изменениями в военном деле. Если в период Камакура сражение главным образом состояло из поединков отдельных самураев, то в период Сэнгоку битвы превратились в столкновения больших масс воинов, руководимых военачальниками, чьим приказам беспрекословно повиновались. В военных повестях раннего периода, когда ценилась «активность» отдельного человека в сражении, было возможно совмещать изображение деяний и подвигов отдельных воинов и общей картины битвы. Однако в период Сэнгоку большую роль в сражении стали играть коллективные действия и рассказать о сражении, используя традиционные приёмы военных повестей, оказалось невозможно [То:яма, Имаи 2016, с. 31, 32].

Безусловно, большая часть «Записей о князе Нобунага» представляет из себя сообщения о войнах и сражениях. Однако в хронике Гю:ити определённое внимание уделено и другим темам — строительству замка Адзути, резиденции Нобунага, его отношениям с императорским двором, пышным церемониям, развлечениям «объединителя Японии» и т. д. Сообщения о войнах и других событиях — это «блоки», из которых автор выстраивает на основе хронологического принципа жизнеописание своего господина. Пятнадцать свитков «Записей» — это биографическая хроника (приобретающая относительную законченность и полноту вместе с «Начальным свитком»), а не повествование о сражениях, смутах или мятежах как таковых.

Как справедливо отмечал Сасакава Сатио авторы многих *Сэнгоку гунки* подчеркивали, что их произведения — запись «действительности», т.е. действительно произошедших событий. Однако исследователь констатирует, что записью «чистой правды» военные повести считать нельзя. Дело не только в отборе фактов как неотъемлемой особенности

любых «исторических» сочинений, но и в том, что творцы *гунки* своей целью ставили сохранение «славного имени» (военного дома или самурая) в памяти грядущих поколений [Сакава 1999, с. 7—9].

Примечательно, что О:та Гю:ити, автор «Записей о князе Нобунага», также настаивал на том, что в своём сочинении ничего не выдумывал, а записал лишь правдивые и достоверные сведения. Так, в колофонах в своих произведениях, например в свитке XIII рукописи дома Икэда и в уже упомянутых «Записях О:та Идзуми-но ками», он подчеркивал, что «не исключал того, что было, [и] не добавлял того, чего не было». «Если бы хоть о чём-то одном написал ложь, разве Путь неба [не покарает меня]», — указывал Гю:ити⁹.

Достоверность «Записей о князе Нобунага» как исторического источника попытался оценить Танигути Кацухиро, один из ведущих современных исследователей политической биографии Ода Нобунага. Танигути сопоставил сообщения хроники с данными документов, дневников современников Нобунага и считающихся достойными доверия нарративных источников. В общей сложности автор проверял надёжность хронологии 854 сообщений из рукописи дома Икэда. Степень точности хронологии 480 сообщений оказалось невозможно подтвердить из-за отсутствия соответствующих сведений в других источниках [Танигути 1980, с. 41]. Из оставшихся 374 датированных сообщений автор признал однозначно точными 196 (около 55 %), а также скорее всего точными 84 сообщения (около 22 %). Таким образом, к надёжным Танигути отнёс 294 сообщения (около 78 %). Однозначно недостоверными, а также по-видимому неточными он считает 80 (около 22 %) сообщений хроники [Танигути 1980, с. 45, 47].

Учёный пришёл к выводу, что степень надёжности датировок неодинакова в разных фрагментах и свитках «Записей» [Танигути 1980, с. 47]. Так, довольно часто хронологические искажения встречаются в свитках I и II. В III, IV, V свитках ошибок заметно меньше, чем в I и II. В VI и VII свитках снова увеличивается количество неточностей. Начиная с VIII свитка и до XII свитка датировки «Записей о князе Нобунага» отличаются надёжностью. Особенно безупречна хронология сообщений в XI и XII свитках, свитки XIII, XIV, XV уступают им в точности датировок, но превосходят в этом отношении свитки I—VI [Танигути 1980,

⁹ Цит. по [Фудзимото 2003, с. 20].

с. 44—46]¹⁰. Практически идентичное соотношение правильных и неверных датировок Танигути обнаружил в списке из книгохранилища Ё:мэй: из 855 датированных сообщений была оценена адекватность 377, 297 временных привязок оказались достоверными или достоверными с высокой вероятностью [Танигути 1991, с. 354, 355]. По-видимому, прав Ябэ Кэнтаро:, считающий, что неточности в датировках в «Записях о князе Нобунага» являются случайными ошибками, а не преднамеренными искажениями [Ябэ 2012, с. 156].

Большинство историков высоко оценивают достоверность «Записей о князе Нобунага». Так, Фудзимото Масаюки думает, что содержание хроники заслуживает доверия [Фудзимото 2003, с. 63, 64]. Канэко Хираку указывал, что «Записи» не относятся к «первичным источникам» 一次史料 (*итидзи сирё:*, т. е. документы и дневники), но при правильном использовании из них можно извлечь не менее достоверную информацию [Канэко 2009, с. 24]. Вада Ясухиро отмечал, что по надёжности труд Гю:ити на порядок превосходит другие *гунки* [Вада 2018, с. 13]. По оценке Танигути, достоверные части «Записей» могут быть по точности приравнены к «первичным источникам» [Танигути 1980, с. 48]. Действительно, во многих военных повестях периода Токугава допускаются куда более многочисленные и грубые хронологические и иного рода ошибки.

Как следует из колофона в свитке XIII рукописи дома Икэда хроника О:та Гю:ити — естественным образом сложившееся собрание «подневных записей» 日記 (*никки*), делавшихся от случая к случаю. О том же говорится и в приписках Гю:ити в некоторых других его сочинениях; это однако не значит, что все его труды создавались по одному сценарию [Канэко 2009, с. 17, 18]. Как справедливо указывал Канэко Хираку, хроника Гю:ити — это не дневник в общепринятом смысле, а разновременные записи, как составлявшиеся «по горячим следам», так и фиксированные с некоторым временным отрывом от описываемых событий [Канэко 2009, с. 18—19, 24]. В определённый момент Гю:ити их сводил

¹⁰ Танигути предположил, что ошибки в хронологии в свитках I—VI объясняются тем, что записки О:та Гю:ити, которые были положены в их основу, были фрагментарными и неполными. Судя по правильности датировок свитка VIII, описывающего события 3-го года Тэнсё: (1575 г.), заметки, ставшие его основой, прибрели определённую законченность. С этого свитка количество ошибок снижается. У Гю:ити, вероятно, уже не было необходимости как прежде полагаться на свою память [Танигути 1980, с. 48].

воедино и в той или иной мере редактировал, иногда добавляя сведения, почерпнутые из других источников.

Следует отметить, что слово *никки*¹¹ («дневник») встречается в названиях множества военных повестей периода Сэнгоку. Однако, как пишет Мацубаяси Ясуаки, из этого вовсе не следует, что сами эти произведения во всех случаях были настоящими дневниками, некоторые из них появились позднее описываемых сражений или осад замков [Мацубаяси 2006, с. 56, 59].

В целом сведения, приводимые Гю:ити в хронике, основаны не только на его «подневных записях». Он также включал в текст информацию, полученную им от других, а также почерпнутую из разнообразных письменных источников. Как следует из рукописи дома Икэда, при работе над хроникой Гю:ити записал свидетельства служанок Нобунага, выживших во время нападения войска Акэти Мицухидэ на Нобунага в храме Хонно:дзи в 1582 г. [Вада 2018, с. 256]. Однако, как правило, создатель «Записей» не называет имена своих информаторов.

Таблица 1. Некоторые документы в тексте хроники О:та Гю:ити

Документ	Датировка	Свиток «Записей о князе Нобунага»
Грамота с похвалой сёгуна Асикага Ёсиаки, адресованная Ода Нобунага	24-й день, 10-я луна, 11-й год Эйроку (1568 г.)	I
Грамота о даровании сёгуном Нобунага герба с павлонией и штандарта <i>хи-кирё: судзи</i>	24-й день, 10-я луна, 11-й год Эйроку (1568 г.)	I
Увещевания из 17 статей Ода Нобунага для сёгуна Асикага Ёсиаки	Конец 3-го года Гэнки (конец 1572 — начало 1573 гг.)	VI
Установления Нобунага для земли Этидзэн, адресованные Сибата Кацуиз	3-й год Тэнсё: (1575 г.)	VIII

¹¹ Ученый также отмечает, что *никки* назывались записи, которые вели во время сражения для последующего награждения отличившихся воинов [Мацубаяси 2006, с. 56, 57].

Клятвенная грамота приверженцев Нитирэн-сю: (школы Лотоса), адресованная Нобунага и школе Чистой земли	27-й день, 5-я луна, 7-й год Тэнсё: (1579)	XII
Увещевания Нобунага, обращённые к сыну — Ода Нобукацу	22-й день, 9-я луна, 7-й год Тэнсё: (1579)	XII
Письмо с порицаниями Нобунага, адресованное Сакума Нобумори	8-я луна, 8-й год Тэнсё: (1580 г.)	XIII
Инструкции Нобунага военачальникам в связи с выступлением в поход в провинцию Синано	2-я луна, 9-й день, 10-й год Тэнсё: (1582 г.).	XV
Памятная записка Нобунага о распределении владений в Восточной Японии после падения дома Такэда	29-й день, 3-я луна, 10-й год Тэнсё: (1582 г.)	XV
Установления Нобунага для провинций Каи и Синано	3-я луна, 10-й год Тэнсё: (1582 г.).	XV

В вышеприведённую таблицу не включена схема игры в мяч (*кэма-ри*) из свитка VIII, датированная 3-м днём 7-й луны 3-го года Тэнсё: (1575 г.), которую О:та Гю:ити мог скопировать из дневниковых записей придворных аристократов¹². На схеме изображено расположение участников игры в мяч, состоявшейся во дворце Куродо в императорском дворцовом комплексе. Нобунага наблюдал за игрой. В том же фрагменте текста хроники приведено подробное описание одеяний участников. Кроме того, содержание множества документов Гю:ити мог пересказать. На страницах своей летописи он излагает детальные планы военных кампаний и битв с подробным перечислением имён полководцев Нобунага, отвечавших за то или иное направление атаки, а также помещает в тексте порой довольно длинные списки голов именитых врагов, добытых в той или иной битве. Кроме того, хронист часто приводит перечни даров, полученных и отправленных Нобунага. Всё это

¹² В то же время не исключено, что Гю:ити находился в свите Нобунага во время игры в мяч и видел её собственными глазами.

может свидетельствовать о том, что он имел доступ к военным инструкциям и важным документам как при жизни, так и после гибели своего господина, и мог их копировать. В частности, Гю:ити, вполне вероятно, смотрел официальные отчёты о сражениях с перечислением заслуг воинов — он не мог участвовать во всех битвах, описанных в хронике.

Сугисаки Юми обращает внимание на пометку «скопировал перечень [даров его милости]» 御注文写置候 (*готю:мон уцусиоки со:ро:*) во фрагменте текста хроники, где перечислены дары, посланные Нобунага верховному настоятелю Одзака Хонгандзи Кэннэ в 7-й луне 8-го года Тэнсё: (1580 г.). Учёный обоснованно предполагает, что Гю:ити мог переписать этот перечень уже в момент его составления [Сугисаки 2007, с. 5].

Встаёт вопрос о том, как именно Гю:ити воспроизводил документы в своём труде. Списки имён и перечни даров или шедевров утвари для чайной церемонии он мог воспроизводить дословно. Кроме того, увещевания из 17 статей для сёгуна Асикага Ёсиаки в «Записях», несмотря на наличие разночтений в отдельных словах, практически идентичны аналогичному тексту, включённому в «Дзинкэнки» 尋憲記 («Записи Дзинкэн»), дневник Дзинкэн, верховного настоятеля храма Дайдзё:ин в Нара. Это значит, что и содержание документов хронист мог передавать почти без изменений.

В то же время осуществлённое Сугисаки Юми сравнение клятвенной грамоты последователей школы Лотоса, направленной Нобунага и школе Чистой земли после знаменитого диспута в Адзуте в 1579 г. с близкой к оригиналу версией показывает, что Гю:ити не всегда стремился к точной передаче содержания документа. Отправителем в копии, помещённой в дневнике «Токицунэ-кё: ки» 言経卿記¹³, значится не «школа Лотоса» как у Гю:ити, а представители 13-ти влиятельнейших храмов этой школы, чьи имена, наряду с названиями их храмов, стояли в документе. Адресатами в оригинальной версии, судя по всему, были не «повелитель» (т. е. Ода Нобунага) и не школа Чистой земли, как в сочинении Гю:ити, а три вассала Нобунага — Сугая Нагаёри, Хори Хидэмаса, Хасэгава Хидэкадзу. Кроме того, Гю:ити добавил в документ некоторые фразы. Он не внес документ в свою хронику в первоначаль-

¹³ Дневник столичного аристократа Ямасина Токицунэ, в котором описываются события с 1576 г. по 1608 г.

ном виде, а придал ему «более подходящую» форму одного из сообщений хроники [Сугисаки 2007, с. 8, 9, 10].

Описание в свитке IX замка Адзуты, резиденции Нобунага, возможно основано на записках Мурай Садакацу (?—1582), высокопоставленного вассала Нобунага, созданных после осмотра только что построенной главной башни Адзуты в начале 1579 г. [Танака 1947, с. 149; Найто: 1994, с. 102]. Таким образом, произведение О:та Гю:ити не базируется исключительно на его «подневных записях», хотя, разумеется, их первостепенное значение с точки зрения генезиса текста хроники невозможно отрицать. Автор «Записей» обращался к различным информаторам, которых практически не упоминает, а также использовал документы и нарративные источники.

ПЕРЕВОД

Свиток X

Сложил это О:та Идзуми-но ками

5-й год [девиза правления] Тэнсё:, быка и младшего брата огня¹⁴

1. О походе [его милости в] Сайка.
2. О глинобитной стене государева дворца.
3. О приобретении [его милостью] знаменитых вещей.
4. О переезде [его милости] в новую [резиденцию] в Нидзё:.
5. О [проведении его милостью обряда] *гэмпуку* для сына господина Коноэ.
6. О том, как Сибата воевал в Северных землях.
7. О мятеже Мацунага, а также о казни [его милостью] заложников.
8. О взятии приступом замка Катаока.
9. О взятии штурмом замка Сиги.
10. О ранге Тю:дзё: Нобутада.
11. О соколиной охоте [его милости] в горах и [последующем] прибытии во дворец государя

¹⁴ 5-й год Тэнсё: соответствует временному промежутку с 19 января 1577 г. до 6 февраля 1578 г. (по юлианскому календарю).

12. О том, как Хасиба покорил [провинции] Тадзима и Харима.
13. О соколиной охоте [его милости] в Кира в провинции Микава.
14. О том, как [его милость] изволил одарить Тю:дзё: Нобутада одиннадцатью знаменитыми вещами.

Первая луна, 2-й день. [Князь Нобунага] возвратился с соколиной охоты в Кира в провинции Микава в замок Адзути.

Первая луна, 14-й день. [Он] направился в столицу. Изволил проследовать в [храм] Мё:какудзи в Нидзё:. Все [самураи] из близлежащих провинций, Урагами То:то:ми-но ками из провинции Харима, Бэссё Косабуро:, Такэда из Вакаса находились в столице, приветствовали [князя Нобунага]. [Его милость] отдал распоряжения [по различным] делам Поднебесной.

Первая луна, 25-й день. [Он] отбыл [из столицы].

2-я луна, 2-й день. Поскольку члены трёх союзов Сайка в провинции Кии¹⁵, а также Суги-но бо: из Нэгородзи¹⁶ ответили согласием [на

¹⁵ Сайка — изначально район в уезде Ама в провинции Кии, где располагалась вотчина Сайка-но сё: (северо-запад совр. преф. Вакаяма) Впоследствии к Сайка стали относить и часть деревень уезда Накуса той же провинции. Богатство местным влиятельным землевладельцам (*дзидзамураи*) принесло земледелие, рыболовство и торговля. Сайка-сю: (дословно «люди Сайка») составляли «пять союзов» 五搦 (*гокарами*): Мияго:, Накацуго:, Нанго: (часто именовавшиеся *микарами* — «три союза» 三搦), а также Дзю:ккэго: и Сайка-но сё: [Танигути 2002, с. 157]. В XVIв. члены Сайка-сю: вступали во временные альянсы с кланом Юкава, храмами Нэгоро-дэра, Ковака-дэра и другими силами провинции Кии. В Сайка-сю: рано поняли преимущества огнестрельного оружия. В распоряжении «пяти союзов» были тысячи стрелков из аркебуз, а также сильный флот. Их воины становились наёмниками на службе Одзака Хонгандзи и других сил. Лишь около трети участников Сайка-сю: можно было отнести к последователям Истинной школы Чистой земли, главным центром которой в период Сэнгоку был храм Хонгандзи в Одзака. Остальные исповедовали буддизм Дзё:до-сю: (Чистой земли) или школы Сингон [Кирино 2011, с. 414]. По этой причине одна часть сил Сайка-сю: могла воевать на стороне Нобунага, а другая часть — активно поддерживать Хонгандзи или других его противников. Так, при осаде Нобунага крепостей Нода и Фукусима в 1570 г. один из предводителей Сайка-сю: Судзуки Магоити со своим войском воевал на стороне «трёх вассалов Миёси» (*Миёси саннин-сю:*), в то время как другие отряды Сайка-сю: поддерживали сёгуна Ёсиаки и Нобунага [Аmano 2018 (а), с. 103; Синтё:-ко: ки 1996, с. 114]. Корабли Сайка-сю: сыграли важную роль в разгроме флота Нобунага в битве в устье реки Кидзугава в 1576 г. [Дайнихон 1920, № 338, с. 352—354].

призыв] встать на [его] сторону, [князь Нобунага] тотчас же объявил по землям [своего удела] о том, что в 13-й день намерен выступить в поход [в Кию].

В 8-й день, когда [его милость] уже должен был отправиться в столицу, пошёл дождь, и [он] отложил [отъезд].

В 9-й день [князь Нобунага] прибыл в столицу. Остановился в Мё:какудзи в Нидзё:. Аита Дзё:-но сукэ Нобутада, ведя войско провинций Овари и Мино, в 9-й день выступил в поход. В тот же день разбил лагерь в Касивабара. В 10-й день [Нобутада] остановился [на ночлег] в замке Хида, в усадьбе Хатия Хё:го-но ками. В 11-й день разместил [свою] ставку в Морияма. Управитель земли Исэ князь Китабатакэ-но Тю:дзё: Нобукацу, Ода Ко:дзукэ-но ками, Камбэ Сансити Нобутака [также] повели свои силы. Войско четырёх земель — Овари, Мино, О:ми, Исэ — встало лагерем в Сэта, Мацумото и О:цу. Люди [земли] Харима, [земель] Танго, Тамба, провинции Этидзэн, провинции Вакаса, не говоря уже о людях [из области] Гокинай, прибыли в район Киото и, готовясь последовать [за князем Нобунага], встали лагерем¹⁷.

2-я луна, 13-й день. Князь Нобунага, [отбыв] из столичного града, тут же пересёк [реку] Ёдогава и расположился лагерем в Явата. В 14-й день шёл дождь, [и он] задержался [там]. Войско из Восточных земель переправилось через мосты в Макиносима и Удзи. Передовые части, преодолевая [сильный] ветер и дождь, явились все до единого в расположение [армии].

2-я луна, 15-й день. Князь Нобунага прибыл из Явата в Вакаэ. В 16-й день встал лагерем в Ко:носё: в [земле] Идзуми. [Силы] *икки* [той] земли обороняли морское побережье в месте, что зовётся Кайдзука. Укрепившись [там], [они] приблизили [к берегу свои] корабли. Когда на другой день передовые отряды [армии князя Нобунага] подступили к Кайдзука, намереваясь пойти на штурм, [защитники крепости] с приходом ночи сели на корабли и отступили. Немногих, не успевших отступить, убили [воины Нобунага], головы [врагов] принесли в Ко:носё:; представили на обозрение [господина]. В 17-й день прибыл Суги-но бо:

¹⁶ Суги-но бо: — высокопоставленный монах Нэгоро-дэра (Нэгородзи). Монахи-воины Нэгоро-дэра и ранее воевали на стороне Нобунага, например при осаде его армией крепостей Нода и Фукусима в 1570 г.

¹⁷ Согласно «Тамонъин никки» в войске Нобунага насчитывалось больше 150 тыс. воинов (запись, датированная 13-м днём 2-й луны 5-го года Тэнсё:) [Тамонъин 1935, с. 448]. Вероятно, это завышенная оценка.

от людей [храма] Нэгоро, приветствовал [князя Нобунага] и дал согласие [участвовать в покорении] всего района Сайка¹⁸.

2-я луна, 18-й день. [Его милость] изволил перенести лагерь в селение Сано. В 22-й день переместил лагерь в Сидати. Разделив [армию] на два отряда — [наступающий] по морскому берегу, и [наступающий] через горы, [князь Нобунага] двинул войско. Провожатыми в горах стали Суги-но бо: из Нэгородзи и люди трёх союзов¹⁹; Сакума Уэмон, Хасиба Тикудзэн, Араки Сэтцу-но ками, Бэссё Косабуро:, Бэссё Магоэмон, Хори Кю:таро: вторглись во внутренние [районы] Сайка и сожгли дотла [всё вплоть до] окраин. Встав перед [рекой] Кодзайкагава, и, соорудив ограду на речном берегу, враги держали оборону. Войско Хори Кю:таро: разом устремилось [на них]; когда [оно] переправилось на противоположный берег, берег [оказался] высоким, [и] кони [на него не могли] подняться. [Посчитав], что настал решающий момент, [враги] отбивались, [стреляя] из аркебуз, у Хори Кю:таро: убили много хороших воинов²⁰, и [он] отступил. После этого [армия князя Нобунага], стеснив [врага], стояла, отделенная [от него] рекой. Инаба Ёсимити с сыновьями, Удзииэ Сакё:-но сукэ, Иинума Кампэй расположились лагерем на переправе через [реку] Киногава, чтобы охранять пути сообщения с передовыми отрядами. Войско [его милости], посланное в наступление по морскому берегу:

¹⁸ В письме Хосокава Фудзитака, датированном 11-м днём 2-й луны 5-го года Тэнсё:, Нобунага сообщал из Киото о том, что его посетил Суги-но бо:, доживший о текущем положении дел. Нобунага также извещал, что переправится через реку в 13-й день [Дзо:тэй 1988 (6), № 684, с. 259]. Действительно, согласно хронике О:та Гю:ити он в 13-й день переправился через Ёдогава. В хронике указывается, что Суги-но бо: посетил Нобунага в 17-й день 2-й луны. Вероятно, речь идёт о повторном визите, уже после выступления Нобунага в поход. В противном случае датировка ошибочна.

¹⁹ В письме, датированном 20-м днём 2-й луны 5-го года Тэнсё:, Нобунага просил своего родственника Ода Нобухару (1527—1594), командира одного из отрядов, ожидать приказаний, а также внимательно следить за действиями «трёх союзов» и Суги-но бо: из Нэгоро-дэра и докладывать ему. В зависимости от ситуации он обещал прислать подкрепление и выступить самолично [Дзо:тэй 1988 (6), № 685, с. 260]. По всей вероятности, Нобунага не был полностью уверен в лояльности союзников, которые вели его войско через горы.

²⁰ Согласно хронике «То:дайки», потери отряда Хори Хидэмаса (Хори Кю:таро:, 1553—1590) составили несколько сотен человек [То:дайки 1995, с. 30].

Такигава Сакон, Корэто: Хю:га, Корэдзуми Горо:дзаэмон, Нагаока Хё:бу-но дайбу, Цуцуи Дзюнкэй, люди Ямато.

От прохода Таннова вперёд [пролегал] единственная дорога, [то было] труднопроходимое место, потому бросили жребий, [войско разделилось] на три отряда и вторглось в горы и долины. Когда Нагаока Хё:бу-но дайбу и Корэто: Хю:га устремились [вперёд] по главной дороге, [воины] Сайка вышли [навстречу], преградили [путь], начали битву. Аита Дзё:-но сукэ Нобутада, Китабатакэ-но Тю:дзё: Нобукацу, Ода Ко:дзукэ-но ками, Камбэ Сансити Нобутака, тут же двинули [на них] второй [отряд]. Симодзу Гоннай, вассал Нагаока, первым скрестил копьё [с врагом] — беспримерное свершение. То был человек, и прежде [свершивший] подвиг, сойдясь в схватке с Иванари Тикара-но Дайсакан²¹. И здесь разил [он] лучших [вражеских] воинов. Предав огню различные селения, [по воле князя Нобунага его силы] окружили и напали на замок Накано.

2-я луна, 28-й день. Князь Нобунага переместил лагерь в Таннова. По этой причине [защитники] замка Накано, моля о пощаде, сдались и отступили [из него]. Аита Дзё:-но сукэ Нобутада немедленно принял [замок] и расположил [там] ставку.

2-я луна, последний день. Князь Нобунага изволил покинуть Таннова. Тогда [он] призвал к себе Симодзу Гоннай, благоволил встретиться и заговорить с ним — среди людей [сию] честь и славу не превзойти. В тот день [князь Нобунага] изволил разбить полевой лагерь. [Он] объехал верхом те места²², изволил окинуть [их] взором и оценить [положение].

3-я луна, первый день. [Князь Нобунага] отдал приказания Такигава, Корэто:, Корэдзуми, Хатия, Нагаока, Цуцуи, людям [из] Вакаса, [и они] подступили к замку-резиденции Судзуки Магоити, [прикрываясь] связками бамбука [как щитами], приблизились и [начали] осаду. Возведя осадные башни, день и ночь [по воле его милости] яростно штурмовали [замок]. Помышляя о том, чтобы нападение в любом направлении было успешным,

²¹ Симодзу Гоннай — Симодзу Кадзумити (?—1577), вассал Хосокава Фудзитака. Во время нападения на замок Ёдо во 2-й день 8-й луны 1573 г. Гоннай добыл голову вражеского военачальника — Иванари Томомити (Иванари Тикара-но Дайсакан), одного из «трёх вассалов Миёси». Восхищённый Нобунага тогда пожаловал ему в награду одеяние *до:бужу* со своего плеча [Синтё:-ко: ки 1996, с. 153, 154].

²² Те места — *то:омотэ* 当表. *Омотэ* — «место боевых действий», «район боевых действий».

в 3-ю луну, 2-й день князь Нобунага изволил перенести лагерь в [святилище] Вакамия Хатимангу: в селении Тоттори между лагерями [двух отрядов своей армии] — в горах и на морском берегу.

[Князь Нобунага] послал Хори Кю:таро:, Фува Кавати, Марумо Хё:го, Мутто: Со:эмон, Фукудзуми Хэйдзаэмон, Тю:дзё: Сё:гэн, Ямаока Мимасака, Макимура Тё:бё:э, Фукуда Микава, Нива Укон, Мидзуно Дайдзэн, Икома Итидзаэмон, Икома Санкити к проходу Нэгоро, приказал разбить лагерь в горах, протянувшихся от [рек] Кодзайкагава и Киногава, и расположился [там с войском].

(2). Тем временем в Киото о походе [князя Нобунага] в район Сайка говорили разное. В связи с этим возносились молитвы, счастливым [событием стало] и завершение ремонта государева дворца. Посему Мураи Нагато-но ками, радея [на службе], объявил, что [жителям] столицы подобает построить глинобитную стену с черепичной крышей²³ вокруг государева дворца. «Быть посему», — вместе согласились верхи и низы. Тогда Мураи Нагато [стал] охранять [порядок во время строительства].

С 12-го дня 3-й луны [участвовавшие в строительстве] объединились в группы, каждый участок [работ] украсили сценой, мальчики и юноши²⁴, [посчитав, что речь идет о деле] крайне важном, [вышли] в прекрасных [одеяниях], стремясь [затмить] друг друга изяществом и утонченностью. [Они] задавали ритм, [играя на] флейтах, барабанах и [других] музыкальных инструментах²⁵. Воодушевленные [музыкой], и старики, и молодые приплясывая, строили глинобитную стену [вокруг государева дворца]. В это самое время сакура²⁶ в Сага и Сэмпон расцвела пышным цветом. [Зрители] с сорванными цветами в руках во множестве стояли, соприкасаясь рукавами, рядом друг с другом. Благовония, [которые воскурили на] сцене, и ароматы, [исходившие от одежд], наполняли окрестности, пропитывая [всё] вокруг благоуханием. Благородные и низкорождённые, толпясь, наблюдали [за происходящим]. Государь, придворные государева дворца, [дамы] нёго и ко:и²⁷ [дотоле] не видали

²³ Глинобитную стену с черепичной крышей — *гоцуйдзи* 御築地.

²⁴ Мальчики — *тиго* 児. Под *тиго* могли подразумевать детей обоого пола, участвовавших в празднествах и церемониях в храмах, святилищах и иных местах. Юноши — *вакасю* 若衆.

²⁵ Музыкальных инструментах — *наримоно* 鳴物.

²⁶ Сакура — дословно *хана* 花, «цветы», «цветки».

²⁷ Государь — *микадо* 御門, «император». Придворные (*о:миябито* 大宮人) — чиновники, нёщие службу в государевом дворце. *О:миябито* — синоним слова

[зрелища] столь увлекательного. Каждый складывал стихи и ликовал²⁸. В скором времени [строительство] было завершено.

(3). Большое войско [князя Нобунага] долго находилось в военном походе в области Сайка. Опасаясь гибели [своей] земли²⁹, Цутибаси Хэйдзи, Судзуки Магоити, Окадзаки Сабуро:даю:, Мацуда Гэнсадаю:, Миямото Хэйдаю:, Симамото Саэмондаю:, Куримура Дзиро:даю: — эти семеро, вместе поставив подписи, дали письменную клятву. Согласились против Одзака действовать сообразно замыслам [князя Нобунага], и потому [он] благоволил [их] помиловать³⁰.

тэндзэ:bito 殿上人, что значит «особа, [входя] в государев дворец». Так именовали сановников, имевших право на входение в приёмные покои Сэйрэдэн (Дворца чистой прохлады) императорского дворцового комплекса. См. О:миябито. Нихон кокуго дайджитэн [Большой словарь японского языка]. 2-е изд. Сёгакукан, 2001. URL: <https://kotobank.jp/word/%E5%A4%A7%E5%AE%AE%E4%BA%BA-450934> (дата обращения: 03.07.2020). *Нёго* 女御 и *ко:и* 更衣 — категории служительниц императорской опочивальни, которые одновременно были государевыми наложницами. *Нёго* («высочайшие наложницы» в переводе Т. Л. Соколовой-Делюсиной [Соколова-Делюсина 1992, с. 66]) отсутствовали в перечне придворных должностей, утверждённом кодексом «Тайхо:рё:». В эпоху Хэйан их статус неуклонно повышался, в *нёго* набирались дочери принцев, регентов и канцлеров, министров. Наиболее удачливые из них могли становиться императрицами. *Ко:и* («сменяющая платье» в переводе Т. Л. Соколовой-Делюсиной [Соколова-Делюсина 1992, с. 66]) — служительницы императорской опочивальни, рангом ниже *нёго*. Изначально помогали государю переодеваться, отсюда их название. По происхождению — дочери средне- и низкоранговых придворных. *Ко:и*. Нихон кокуго дайджитэн [Большой словарь японского языка]. 2-е изд. Сёгакукан, 2001. URL: <https://kotobank.jp/word/%E6%9B%B4%E8%A1%A3-61391> (дата обращения: 03.07.2020). *Нё:го*. Нихон дайхякка дзэнсё (Ниппоника) [Полная энциклопедия Японии (Ниппоника)]. Сёгакукан. URL: <https://kotobank.jp/word/%E5%A5%B3%E5%BE%A1-110646> (дата обращения: 03.07.2020).

²⁸ Стихи 詩歌 (*сиика*) — стихи на китайском 漢詩 (*канси*) и стихи на японском 和歌 (*вака*), а также поэтические произведения как таковые.

²⁹ Погибели [своей] земли — *бо:коку* (亡国).

³⁰ Сохранилась грамота, скреплённая красной печатью Нобунага, в которой он даровал прощение семерым предводителям Сайка:сю: после получения от них письма с обещанием преданной службы. Нобунага требовал от недавних врагов впредь служить ему, не шадя сил [Дзо:тэй 1988 (б), № 701, с. 273]. В документе среди адресатов значится имя Куримура Сабуро:даю:, тогда как в хронике он назван Куримура Дзиро:даю:. Остальные имена в письме Нобунага и в тексте сочинения О:та Гю:ити совпадают.

3-я луна, 21-й день. Князь Нобунага направил коня обратно. Расположился лагерем в Ко:носё:. Следующий день провёл [там]. Приказав построить в деревне Сано крепость, [князь Нобунага] изволил оставить [там] Сакума Уэмон, Корэто: Хю:га-но ками, Корэдзуми Горо:дзаэмон, Хасиба Тикудзэн-но ками, Араки Сэцу-но ками, и изволил разместить в качестве постоянного гарнизона [отряды] Суги-но бо: и Цуда Та-ро:дзаэмон.

3-я луна, 23-й день. [Князь Нобунага] возвратился в Вакаэ.

[Князь Нобунага] изволил приобрести [вазу для цветов] «Катэки», принадлежавшую Тэнно:дзия Рё:ун. Имаи Со:кю: преподнёс [подставку] *футаоки* «Кайсан»³¹. [Князь Нобунага] также изволил приобрести [чайную ложку] *сасяку*³² с двумя надписями. Цену [тех] трёх вещей [он] приказал [выплатить] золотом и серебром. На другой день, в 24-й день 3-й луны [князь Нобунага] остановился [на ночлег] в Явата. В 25-й день вернулся в столицу, снова поселился в Мё:какудзи в Нидзё:.

3-я луна, 27-й день. [Он] возвратился в замок Адзуги.

7-я луна, 3-й день. Датэ³³ из провинции Муцу прислав [в столицу], преподнёс в дар [князю Нобунага] соколов.

(4). Повторная 7-я луна, 6-й день. [Князь Нобунага] прибыл в Киото. Переехал в новую резиденцию в Нидзё:³⁴.

(5). Повторная 7-я луна, 12-й день. Господин Коноэ³⁵ просил [привести обряд] *гэмпуку*³⁶ [для его] сына³⁷ в усадьбе [князя Нобунага]. Со

³¹ «Катэки» 化狄 — ваза для цветов (*ханаирэ*) в форме корабля, один из «шедевров» утвари для чайной церемонии, ввезённый из Китая. Подвешивалась к верхней части ниши *токонома*. Была уничтожена в храме Хонно:дзи в 1582 г. во время нападения войска Акэти Мицухидэ на Нобунага. Хо-ди (貨狄 化狄) звали сановника легендарного китайского государя Хуан-ди, которому приписывалось изобретение лодки. Катэки // [Словарь] Ко:дзиэн. 6-е изд. Изд. на DVD ROM. Иванами сётэн, 2008. «Кайсан» 開山 — Юань-у 圓悟 (яп. Энго, 1063—1135). Знаменитый чаньский наставник эпохи Сун в Китае. Также известен как Кэ-цинъ. Составитель и один из авторов известнейшего сборника чаньских коанов «Би яньлу» («Записи лазурной скалы»), опубликованного в 1128 г. [Духовная культура 2007, с. 387, 388]. *Футаоки* 蓋置 — подставка для крышки котла для кипячения воды во время чайного действия [Игнатович 1996, с. 202].

³² *Сасяку* さしやく — чайная ложка (*тясяку*), которой накладывают чайный порошок в чашку во время чайной церемонии [Игнатович 1996, с. 210].

³³ Датэ Тэрүмунэ (1544—1585).

³⁴ Дословно «во вновь построенную [резиденцию]» 御新造へ (*госиндзо*: э).

стародавней поры проводились [сии] торжественные действия в государственном дворце, посему и ныне пристало [следовать] этому обычаю, [говорил князь Нобунага], не единожды и не дважды отказываясь. Однако

³⁵ Коноэ Сакихиса (1536—1612). Сановник, ранее занимавший пост *кампаку* и другие высшие должности при императорском дворе, а также поддерживавший связи с сёгунами Асикага и могущественными даймё. Асикага Ёситэру был женат на его сестре. После вступления Нобунага и Асикага Ёсиаки в 1568 г. в Киото, повздорил с сёгуном и бежал из столицы. Впоследствии принимал сторону врагов Нобунага, но в 1575 г. был им прощён и вернулся в столицу. Выполнял важные поручения Нобунага: пытался примирить дома О:томо и Симадзу на Кюсю, побудить Одзака Хонгандзи заключить мир с Нобунага и др. В 1582 г. стал великим министром (*дайдзё: дайдзин*). Сакихиса был сведущ в календарном деле, церемониале и этикете, был каллиграфом и поэтом. Сыграл большую роль в распространении столичной культуры на периферии, поскольку был частым гостем провинциальных князей (Уэсуги, Симадзу и др.). Хасимото Масанобу. Коноэ Сакихиса. Нихон дайхякка дзэнсё (Ниппоника) [Полная энциклопедия Японии (Ниппоника)]. Сёгакукан. URL: <https://kotobank.jp/word/%E8%BF%91%E8%A1%9B%E5%89%8D%E4%B9%85-16238> (дата обращения: 01.07.2020). Ивасава Ёсихико. Коноэ Сакихиса // Сэкай дайхякка дзитэн [Мировая энциклопедия]. Като: Сюити ред. Изд. на CD ROM. Хэйбонся, 2007.

³⁶ [Обряд] *гэмтукү* 元服 (*гэмбуку*) — обряд совершеннолетия («обряд покрытия главы» в переводе Т.Л. Соколовой-Делюсиной [Соколова-Делюсина 1992, с. 73]), после прохождения которого мальчик считался достигшим совершеннолетия. Во время церемонии на голову юноши надевали головной убор *каммури*, меняли детскую причёску на взрослую, а также давали взрослое имя. В Древней и Раннесредневековой Японии возраст мальчиков, проходивших обряд, составлял от 5, 6 до 20 лет. В Средние века во время *гэмтукү* юношам из самурайских семей на голову надевали шапку *эбоси*. См. Накамура Ёсио, Накамура Кэн. Гэмбуку // Сэкай дайхякка дзитэн [Мировая энциклопедия]. Като: Сюити. Изд. на CD ROM. Хэйбонся, 2007.

³⁷ Коноэ Нобутада (1565—1614), сын Коноэ Сакихиса. После обряда *гэмтукү* был наречён Нобумото, получив иероглиф *Нобу* (信) из имени Нобунага, выступившего в роли покрывающего главу 冠者 (*кадза*), то есть надевшего на голову мальчика головной убор и остригшего его волосы. Впоследствии Нобутада, как и его отец, занимал высшие посты при императорском дворе, становился *кампаку*. Кирино Сакудзин отмечает, что ранее дети или младшие братья глав знатнейшего дома Коноэ, одного из домов регентов и канцлеров, получали иероглифы только из имён сёгунов Асикага. Так иероглиф *Хару* из прежнего имени Коноэ Сакихиса — Харухиса, был пожалован из имени Асикага Ёсихару (1511—1550) [Кирино 2011, с. 421]. Это событие показывает, что в глазах придворной аристократии Нобунага по своему положению был равен сёгунам или даже находился выше их — ведь ритуал *гэмтукү* отпрыска одного из домов регентов и канцлеров прошёл в усадьбе хозяина Адзутти, хотя обычно совершался в императорском дворце.

высочайшее повеление [было] настоятельным³⁸, и потому делать нечего — [князь Нобунага] благоволил остричь волосы [его сыну] и как подобало подготовил церемонию *гэмтуку*³⁹. Явились [отпрыски] регентских домов, сиятельная знать, помимо того все из соседних провинций, [владетели] *даймё*: и *сё:мё*:

Дары [от князя Нобунага]:

10 одеяний, 10 тыс. *хики*⁴⁰ вместо длинного меча, меч, [изготовленный] Нагамицу⁴¹, 50 пластин золота.

Не описать словами честь, [обретённую] Нобунага. Отдав распоряжения по делам Поднебесной, в 13-й день 7-й повторной луны [он] покинул [столицу]. В тот день остановился в Сэта в усадьбе Ямаока Мисасака-но ками. На другой день вернулся в замок Адзуты.

³⁸ Высочайшее повеление — *дзэ:и* 上意, «повеление господина», «приказ сёгуна». В данном случае, по-видимому, *дзэ:и* — это «повеление императора», а не «воля Коноэ Сакихиса». Формально Нобунага проводил обряд совершеннолетия для сына Сакихиса по поручению императора О:гимати.

³⁹ Сведения, приводимые О:та Гю:ити, оказываются не совсем точными. Согласно «Кугё: бунин» волосы сына Сакихиса остриг и собрал во «взрослую» причёску придворный Хирохаси Канэкацу (1558—1622). Нобунага надел головной убор *каммури* [Кугё: 1899, с. 663]. Эти данные соответствуют сообщениям из дневников современников («Канэми-кё: ки» и др.).

⁴⁰ *Хики* 疋 — счётная единица для медных монет (*сэн*). Вначале 1 *хики* приравнивали к 10 *сэн*, а впоследствии к 25 *сэн*.

⁴¹ Длинного меча — тати 太刀. Меч — *госиномоно* 御腰物. *Косиномоно* — 1) короткий меч *вакидзаси*; 2) *косигатана* 腰刀 — короткий меч без гарды, носившийся за поясом; 3) общее наименование мечей, носимых за поясом. Косиномоно. Нихон кокуго дайджитэн [Большой словарь японского языка]. 2-е изд. Сёгакукан, 2001. URL: <https://kotobank.jp/word/%E8%85%B0%E3%81%AE%E7%89%A9-501245> (дата обращения: 01.07.2020). В данном случае речь идёт о *косигатана* [Синтё:-ко: ки 1996, с. 227]. Нагамицу — оружейник из Осафунэ (провинция Бидзэн), живший и работавший во 2-й половине периода Камакура. Представитель школы оружейников Осафунэ (Осафунэ-ха). В современной Японии выкованные им мечи имеют статус национального сокровища или важного культурного достояния. Есть предположение, что имя Нагамицу носили представители одного рода из двух разных поколений. Осафунэ Нагамицу. Буританика кокусай дайхякка дзитэн [Международная энциклопедия «Британника»]. Britannica Japan Co., Ltd. 2014. URL: <https://kotobank.jp/word/%E9%95%B7%E8%88%B9%E9%95%B7%E5%85%89-40208> (дата обращения: 01.07.2020). Харада Кадзутоси. Нагамицу // Сэкай дайхякка дзитэн [Мировая энциклопедия]. Каго: Сюити ред. Изд. на CD ROM. Хэйбонса, 2007.

(6). 8-я луна, 8-й день. [Князь Нобунага] послал войско под началом⁴² Сибата Сюри-но сукэ в Северные земли⁴³. Такигава Сакон, Хасиба

⁴² Под началом — дословно *майсё: тосумэ* 大将として, «в качестве военачальника».

⁴³ Северные земли — Хоккоку 北国, семь провинций области Хокурикудо: (Ва-каса, Этидзэн, Кага, Ното, Эттю:, Этиго, Садо) на северо-западе острова Хонсю. Этиго и Садо принадлежали даймё Уэсуги Кэнсин (1530—1578), который также контролировал часть Ното и Эттю:. Поход в Северные земли в данном случае означал начало войны Нобунага против Кэнсин. Первым свидетельством сношений Ода Нобунага и Уэсуги Кэнсин является письмо Нобунага, адресованное Наоэ Кагэцуна (1509?—1577), вассалу Кэнсин, предположительно датирующееся 7-м годом Эйроку (1564 г.) [Дзо:тэй 1988 (а), № 45, с. 82, 83]. Это ответное послание, что позволяет предполагать наличие более ранней переписки. Впоследствии Нобунага и Кэнсин поддерживали дружественные отношения. Из письма, отправленного Нобунага в конце 1564 г. Кагэцуна, следует, что он получил от Кэнсин какие-то клятвенные заверения, а также согласие на усыновление одного из сыновей Нобунага [Дзо:тэй 1988 (а), № 50, с. 89]. Причины этого сближения Ода и Уэсуги неясны. Не исключено, что Нобунага желал заручиться поддержкой властителя земли Этиго на случай конфликта с домом Такэда, влияние которого распространялось на восток провинции Мино. Нобунага продолжал завоевание Мино, где в 1565 г. произошло столкновение сил Ода и Такэда. После этого Такэда Сингэн и Нобунага примирились. Такэда Кацуёри (1546—1582), сын Сингэн, женился на приёмной дочери Нобунага. Между тем усыновление Кэнсин одного из отпрысков Нобунага так и не состоялось, возможно, из-за потепления отношений между Нобунага и Сингэн, который был заклятым недругом Кэнсин. В преддверии похода на столицу Нобунага стремился примирить дома Такэда и Уэсуги. С одной стороны его просил об этом Сингэн, с другой, похоже, что Нобунага старался создать благоприятные условия для борьбы с «тремя вассалами Миёси» контролировавшими Киото. Об этом свидетельствуют его письма Наоэ Кагэцуна и Уэсуги Кэнсин (25-й день 6-й луны и 29-й день 7-й луны 11-го года Эйроку (1568 г.)) [Дзо:тэй 1988 (а), № 90, 92, с. 166, 167, 169]. Нобунага не оставлял попыток примирить дома Такэда и Уэсуги и после вступления в столицу, ссылаясь на волю сёгуна в своих посланиях. Мощным стимулом для превращения дружественных (квази-союзнических) отношений между Ода и Уэсуги в союзнические стало нападение Такэда Сингэн на удел Токугава Иэясу в 10-й луне 1572 г. и последующий его разрыв с Нобунага. Со своей стороны Иэясу ещё в 1570 г. вступил в союз с Кэнсин, опасаясь Сингэн. Нобунага и Кэнсин в 1572—1576 гг. безуспешно пытались координировать военные действия против Такэда. Для первого противостояние с Такэда было лишь одним из нескольких направлений военных действий, он вынужден был переключать внимание и на другие направления. Второй продолжал подчинение провинций Эттю: и Ното, а также воевал с домами Такэда и Хо:дзё: в области Канто:. В итоге ни тот ни другой не сумели своевременно отреагировать на взаим-

Тикудзэн-но ками, Корэдзуми Горо:дзаэмон, Сайто: Синго, Удзиэ Са-кё:-но сукэ, Ига Ига-но ками, Инаба Иё, Фува Кавати-но ками, Маэда Матадзаэмон, Сасса Кура-но сукэ, Хара Хикодзиро:, Канамори Горо:хати, люди [из] Вакаса вторглись в провинцию Кага. Переправившись через [реки] Соэкава и Тидоригава, [они] сожгли догла деревню Комацу, деревню Мотоори, Атака, Тогаси, разные селения и расположились [там с войском]. Хасиба Тикудзэн, не направив уведомления, вернулся из похода⁴⁴ — это непροститительно, сказал [князь Нобунага]; [он изволил] разгневаться⁴⁵. [Хасиба Тикудзэн] был обеспокоен.

ные просьбы об оказании военной помощи [Канэко 2017, с. 82—90]. В 4-м году Тэнсё: (1576 г.) Кэнсин налаживает связи с врагами Нобунага. В 5-й луне он заключил соглашение о мире с Одзака Хонгандзи, который вновь вступил в борьбу против Нобунага в 4-й луне. К Кэнсин обращаются за поддержкой бывшие враги — военачальники Икко:-икки из провинции Кага [Darling 2000, p. 106]. Сёгун Асикага Ёсиаки, обосновавшийся в Томо в провинции Бинго, намеревался вернуться в Киото и рассчитывал на помощь Уэсуги. Он призывал к примирению домов Уэсуги, Такэда и Хо:дзё: ради противостояния Нобунага [Дзё:эцу-си си 2003, № 1292, 1293, с. 612]. Кэнсин также поддерживал регулярную связь с могущественным даймё Западной Японии Мо:ри Тэрумото, на которого опирался Ёсиаки. Тэрумото ожидал, что дом Уэсуги примет сторону сёгуна. В письме, написанном в 11-й день 6-й луны 4-го года Тэнсё:, Кэнсин сообщал Кобаякава Такакагэ, дяде Тэрумото, что «следующей осенью» (осенью 1577 г.) соберёт войско и выступит в поход в западном направлении [Дзё:эцу-си си 2003, № 1291, с. 611]. Тем самым он извещал о своей готовности начать войну против Нобунага. Столкновение между Кэнсин, продолжавшим экспансию в западном направлении, и Нобунага, стремившимся «умиротворить» регион Хокурику в рамках курса на объединение страны, было неизбежным [Танигути 2002, с. 177]. В 7-й повторной луне 1577 г. Кэнсин вторгся в Ното, намереваясь осадить стратегически важный замок Нанао, который не смог захватить годом ранее. Властителем Нанао считался отпрыск рода Хатакэяма, наследственных *суго* земли Ното, но на деле крепость контролировало несколько кланов (Тё:, Юса, Нукуи и др.). Глава одного из них Тё: Цунацура обратился за помощью к Нобунага. Властитель Адзуту откликнулся на его просьбу и послал армию в «Северные земли» [Ханагасаки 2007, с. 180].

⁴⁴ По-видимому, причиной самовольного ухода Хидэёси, предводителя одного из отрядов, были какие-то разногласия с командовавшим всей армией Сибата Кацуиэ [Вада 2017, с. 219].

⁴⁵ Изволил разгневаться — *гогэкирин насарэ* 御逆鱗なされ. *Гэкирин* 逆鱗 — «гнев сына неба», «драконий гнев», а также «гнев вышестоящего лица». Китайский бином *нилин* 逆鱗 означает «чешуя против ворса [под горлом дракона]». Выражение *чу нилинь* 觸逆鱗 — «затрагивать чешую дракона, посаженную против ворса», то

(7). [Князь Нобунага] оставил Мацунага Дандзё: и [его] сына Уэмон-но сукэ [во главе] гарнизона противостоявшего Одзака фор-та⁴⁶ Тэнно:дзи, но в 8-ю луну, 17-й день [они] подняли мятеж, ушли из крепости и заперлись в замке Сиги⁴⁷ в [провинции] Ямато. В чём при-

есть неосторожно возбуждать ярость вышестоящего лица [БКРС 1984, с. 139]. Бином получил известность благодаря трактату древнекитайского легиста Хань Фэй-цзы. В главе XII этого сочинения, посвящённой трудностям, с которыми сталкиваются советники при наставлении государя, говорится: «Дракон — такое существо, что его можно укротить и подчинить себе настолько, что он даже позволит ездить на себе верхом. Однако у основания его шеи есть одна чешуйка размером в вершок, которая торчит в обратную сторону, и тот, кто случайно дотронется до неё, непременно умрет. У повелителя людей тоже есть свои смертельные чешуйки. Только если советник умеет не касаться их, он может надеяться на успех» [Искусство 2003, с. 147].

⁴⁶ Форта — *цукэ-но сиро* 付城.

⁴⁷ Замок Сиги — замок Сигисан на вершине одноименной горы, высотой 433 м (совр. поселение Хигури, преф. Нара). Далее в хронике следует описание мятежа Мацунага Хисахидэ, одного из магнатов провинции Ямато, против Нобунага. В 1568 г. Хисахидэ, враждовавший с *Миёси саннин-сю*; поддержал Нобунага и Асикага Ёсиаки во время их похода на Киото. Хисахидэ был прощён сёгуном, несмотря на то, что его силы участвовали в нападении на сёгуна Ёситэру 1565 г. Но в 1571 г. Хисахидэ и его сын Хисамити отпали от сёгуна. Они враждовали с Вада Корэмаса (провинция Сэтцу) и Хатакэяма Акитака (провинция Кавати), прямыми вассалами Ёсиаки. Кроме того в 6-й луне 1571 г. сёгун выдал свою приёмную дочь из рода Кудзё: за Цуцуи Дзюнкэй, злейшего врага Мацунага в провинции Ямато. Отец и сын Мацунага стали союзниками своих бывших недругов — *Миёси саннинсю*: и Миёси Ёсицугу [Аmano 2018, с. 241, 242]. В Кавати Ода Нобунага, как и сёгун, поддерживал Хатакэяма, что привело его к столкновению с Миёси и Мацунага [Аmano 2018, с. 248]. В 1573 г. вслед за изгнанием сёгуна из Киото потерпел поражение Миёси Ёсицугу, союзник Мацунага, после чего Хисахидэ решил просить Нобунага о мире. Последний ответил согласием, в немалой степени потому, что прямых военных действий между его армией и силами Мацунага не было, но взамен Хисахидэ и его сын Хисамити вынуждены были в начале 1574 г. передать замок-резиденцию Тамоньяма, выдать в заложники двух отпрысков Хисамити и удалиться в замок Сигисан [Дзинкэнки]. Затем Хисахидэ принял монашеский постриг и отошёл от дел. Хисамити стал подчиняться Бан Наомаса, которому Нобунага вверил южную часть провинции Ямасиро и Ямато [Аmano 2018, с. 258]. После гибели Наомаса в 1577 г. Хисамити стал *ёрики* Сакума Нобумори. Мятежу Мацунага Хисахидэ и Хисамити предшествовал демонтаж их бывшей твердыни Тамоньяма по решению Нобунага. Материалы, а также конструкции её знаменитой четырехъярусной башни были использованы при строительстве нового замка Нобунага на горе Адзути. Причём Хисамити получил приказ прислать работников для участия в разборе крепости. По оценке Аmano Та-

чина, коли поведаете о [своей] обиде, распоряжусь [об исполнении] [вашего] желания, изволил спросить [князь Нобунага] через Кунайкё: — но хо:ин. Но [они уже] решились на крамолу⁴⁸ и потому не явились. После того [князь Нобунага объявил], что казнит в Киото заложников, выданных Мацунага, назначив ответственными [за исполнение приказа]⁴⁹ Ябэ Дзэнситиро: и Фукудзуми Хэйдзаэмон. Те дети, вверены были Сакума Ёрокуро:⁵⁰ в Нагахара, [по велению князя Нобунага их] привели в Киото. Двое детей [Уэмон-но сукэ] — оба мальчики [которым] еще [было] 12 и 13 лет⁵¹. Неспроста говорят, что [преждевременно] умершие дети обликом пригожи — наружность, черты лица и сердце [заложников были] благородны и мягки. [Их] заключили [под стражей] в усадьбу Мураи Нагато-но ками. Завтра бегите во дворец государя, просите пощадить [ваши жизни], увещевал [Нагато-но ками]. Лучше [вам] причесать волосы и переодеться в красивые одежды, сказал [он]. «Верно [говорите], но нечего и думать о том, что жизни [наши соизволят] пощадить», — ответили [мальчики]. «По крайней мере пошлите письмо ро-

даюки, после гибели Наомаса Нобунага «растоптал» честь Хисамити и его отца [Аmano 2018, с. 263, 264]. Мацунага выбрали подходящее время для мятежа: Нобунага послал большую армию для войны с Уэсуги Кэнсин, его силы в области Кинай уменьшились. Скорее всего, Хисахидэ и Хисамити координировали свои действия с Кэнсин, а также Озака Хонгандзи [Кирино 2011, с. 428; Танигути 2002, с. 184].

⁴⁸ Решились на крамолу — *гякусин о сасихасамисо:ро*: 挿逆心候. *Сасихасаму* — «начать»; «совершить какое-либо дело» [Судзуки 2018, с. 246]. *Гякусин* 逆心 — «мятежные стремления», «крамольные замыслы», направленные против господина. В данном и некоторых других фрагментах хроники *гякусин* означает «мятеж», «крамола».

⁴⁹ Ответственными [за исполнение приказа] — *гобузё*: 御奉公. Нобунага в письме Ока Кунитака (?—?), вассалу Хисахидэ, назвал действия Мацунага Хисамити «непростительными» 言語道断 (*гонгодо:дан*), потребовав наложить арест на его земли. Если крестьяне из владений Хисамити уплатят ему подати, следует их покарать, предписывал Нобунага [Дзо:тэй 1988 (б), № 736, с. 319].

⁵⁰ Сакума Иэкацу (?—?), двоюродный брат Сакума Нобумори, одного из виднейших вассалов Нобунага. Исполнял преимущественно административные поручения Нобунага. Кроме того, на момент описываемых событий был управителем 城代 (*дзё:дай*) замка Нагахара в провинции О:ми, принадлежавшего Сакума Нобумори. После изгнания Нобумори, вероятно, находился в прямом подчинении Нобунага [Танигути 2010, с. 195, 196].

⁵¹ В «Тамонъин никки» также указывается, что заложникам — сыновьям Мацунага Хисамити (Мацунага Кинго), было 12 и 13 лет [Тамонъин 1935, с. 474].

дителям и братьям», — сказал [Нагато-но kami]. [Тогда они] попросили тушечницу и обмакнули кисть в [чернила]. После того сказали, что отправлять письмо родителям нет надобности, и лишь послали [письмо], [в котором] немало благодарили за неизменно добросердечную заботу в доме Сакума Ёрокуро:. [Затем] тотчас же вышли. На перекрестке Итидзё: в Верхнем Киото обоих детей посадили на повозку и довели до Рокудзё:гавара⁵². Благородные и низкорождённые из столицы и провинции, толпясь, смотрели [на них]. Ничуть не изменившись в лице, [мальчики] были спокойны в [свой] последний час. Повернувшись на запад, и сложив маленькие руки [в молитве], эти двое громким голосом возгласили *нэмбуцу*⁵³ и были преданы смерти. Те, кто увидел [это], были ошеломлены, а те, кто услышал [о происшедшем] — не могли сдержать слёз. Горестное зрелище, совершенно невыносимое для глаз.

9-я луна, 27-й день. Аита Дзё:-но сукэ Нобутада двинул войско. В тот день [он] остановился в замке Хида в провинции О:ми, в усадьбе Хатия Хё:го-но kami.

9-я луна, 28-й день. [Нобутада] остановился в Адзути в усадьбе Корэдзуми Горо:дзаэмон. Следующий день [он также] провёл там.

9-я луна, 29-й день, час собаки⁵⁴. На западе [на небе] явилась редкая «звезда-гость», «звезда-метла»⁵⁵.

⁵² Рокудзё:гавара — сухой песчаный берег реки Камогава между проспектами Годзё: и Рокудзё: в Киото, где в Средние века казнили преступников и бунтовщиков, а также выставляли напоказ их головы.

⁵³ Возгласили *нэмбуцу* — *нэмбуцу тонаэ* 念仏となえ. *Нэмбуцу* — возгласение молитвы «Наму Амида буцу» 南無阿彌陀仏 («Слава Будде Амида»), которое в амидаистских школах буддизма рассматривается как залог спасения в эпоху «Конца закона» и возрождения в «Чистой земле» Амида.

⁵⁴ Примерно 8 часов вечера или временной интервал с 7.00 до 9.00 вечера.

⁵⁵ «Звезда-гость», «звезда-метла» — *кякусэй хо:кибоси* 客星ほうき星, то есть комета. «Звёздами-гостями» в Китае и Японии называли кометы (или сверхновые звёзды), поскольку в противоположность «обычным» наблюдаемым небесным объектам они не были постоянно видны в одном и том же месте и не меняли предсказуемо своё положение на небосводе, а неожиданно появлялись и так же внезапно исчезали. Какусэй. Нихон кокуго дайджитэн [Большой словарь японского языка]. 2-е изд. Сёгакукан, 2001. URL: <https://kotobank.jp/word/%E5%AE%A2%E6%98%9F-460416> (дата обращения: 01.07.2020). В Китае «звезда-метла» (*хуй син*) как правило считалась предвестником несчастий [Духовная культура 2009, с. 133]. В Средневековой Японии явление «звезды-гостя» ассоциировалось с событиями и происшествиями в общественно-политической жизни и как правило рассматривалось как несчастливое

(8). Приняв сторону Мацунага Дандзэ:, в замке Катаока укрепились [военачальники], звавшиеся Мори и Эбина⁵⁶. Штурмовавшие [замок]: Нагаока Хё:бу-но дайбу, Корэто: Хю:га-но Kami, Цуцуи Дзюнкэй, люди Ямасиро.

10-я луна, 1-й день. Подступив, пошли на штурм замка Катаока. Нагаока Ёитиро: и его младший брат Тонгоро:⁵⁷, ещё юноши — старшему — 15, младшему — 13 лет, — первыми ворвались [в замок], следом влетели люди [их] дома⁵⁸. В миг взяли приступом и подступили к главной башне. [Оборонявшиеся] из [главной башни], израсходовав [все] стрелы и аркебузные [пули], ринулись в бой; сражались [столь яростно], [что от клинков] сыпались искры, раскалывались гарды мечей, бились до последнего издыхания. Пали в бою больше 150 [защитников], начиная с владельцев замка Мори и Эбина. Полегло свыше тридцати подручных людей⁵⁹ Нагаока, братья Ёитиро: и Тонгоро: прославили себя⁶⁰. Корэто: Хю:га-но Kami также [сражался] не щадя себя, потерял свыше 30 лучших людей — небывалое усердие и [великая] слава. Свершения двух юных летам [братьев Нагаока] беспримерны, восхитился [его ми-

знамение. Анализ хроники «Адзума кагами» («Зерцало востока») показал, что комета воспринималась как предзнаменование, предвещающее опасность для сёгуна или носителя власти [Юаса 2012, с. 60]. Современники О:та Гю:ити тоже заметили комету. Так Тамонъин Ёйсюн в своём дневнике упоминает, что в 29-й день 9-й луны в юго-западной части неба явилась «звезда-метла». Он увидел в ней предзнаменование великих бедствий для Поднебесной [Тамонъин 1935, с. 473].

⁵⁶ Вада Ясухиро предполагает, что Эбина — Эбина Ивами-но Kami Нагахидэ, а Мори — Мори Сама-но син, вассалы Мацунага [Вада 2018, с. 164].

⁵⁷ Нагаока Ёитиро: — Хосокава Тадаоки (1563—1645), старший сын Хосокава Фудзитака (Нагаока Хё:бу-но дайбу). Когда в 1580 г. Нобунага поручил Фудзитака управление провинцией Танго, Тадаоки стал его помощником Был женат на дочери Акэти Мицухидэ, но во время «инцидента Хонно:дзи» в 1582 г. не поддержал его, приняв сторону Тоётоми Хидэёси. После смерти Хидэёси примкнул к Токугава Иэясу, отличился на службе и после битвы при Сэкигахара стал даймё, получив во владение провинцию Будзэн и уезд провинции Бунго. Нагаока Тонгоро: — Хосокава Масаоки (1565—1618), младший брат Тадаоки [Танигути 2010, с. 402—404].

⁵⁸ Люди [их] дома — *ути-но моно* 内之者.

⁵⁹ Подручных людей — *тэ-но моно* 手之者, то есть вассалов.

⁶⁰ В «Тамонъин никки» отмечается, что при штурме замка Катаока было убито около 70 его защитников, в том числе Эбина. Отряду Акэти Мицухидэ (Корэто: Хю:га-но Kami) также был причинён немалый урон [Тамонъин 1935, с. 473].

лость]. Князь Нобунага милостиво пожаловал грамоту с похвалой⁶¹ — честь [и] в грядущие времена.

(9). 10-я луна, первый день. Аита Дзё:-но сукэ Нобутада выступил из Адзути, остановился в усадьбе Ямаока Мимасака-но ками. На другой день встал лагерь в Макиносима. В 3-й день того же [месяца] подступил к замку Сиги, изволил разместить [рядом свою] ставку, дотла сжёг город [у замка], расположился [там с войском]. В Северных землях войско [князя Нобунага], посланное в провинцию Кага⁶² срезало [на корню] весь урожай в [той] провинции. [Сибата Сюри-но сукэ] в Гоко:дзука построил надёжную крепость, [где] оставил Сакума Гэмба. Приказав укрепить и Дайсё:дзи, в обеих [крепостях] Сибата Сюри-но сукэ разместил войско.

10-я луна, 3-й день. Все силы, [посланные] в район Северных земель, вернулись из похода⁶³. Вечером 10-го дня 10-й луны. Аита Дзё:-но

⁶¹ Грамоту с похвалой — *гокандзё*: 御感状, документ, удостоверявший подвиг воина. Был основанием для последующего его награждения. Сохранилась похвальная грамота, написанная самим Нобунага и адресованная Нагаока Ёитиро: (2-й день 10-й луны 5-го года Тэнсё:) [Дзо:тэй 1988 (б), № 738, с. 321]. В другой грамоте, заверенной чёрной печатью, Нобунага выразил восхищение и действиями Хосокава Фудзитака, отца Ёитиро:, от которого получил перечень множества добытых при штурме замка Катаока вражеских голов (письмо 3-го дня 10-й луны 5-го года Тэнсё:) [Дзо:тэй 1988, (б) № 739, с. 323].

⁶² Дословно «в район провинции Кага» 賀州表 (*Гасю*: *омотэ*). *Омотэ* — «район / место военных действий».

⁶³ После того как военачальник Юса Цугумицу и его сторонники, перешедшие на сторону Кэнсин, убили Тё: Цугуцура, Тё: Цунацура и больше ста их родичей и вассалов, в 15-й день 9-й луны Уэсуги Кэнсин удалось захватить замок Нанао (письмо Уэсуги Кэнсин, 15-й день 9-й луны) [Дзё:эцу-си си 2003, №1347, с. 637, 638]. После этого он двинулся на юг, в направлении провинции Кага. Армия Нобунага, преодолевая сопротивление сил Икко:-икки, с трудом продвигалась через Кага. Получив известие о падении крепости Нанао она повернула обратно [Танигути 2015, с. 246]. Вскоре войско Кэнсин настигло силы Нобунага, переправлявшиеся через реку Тэдоригава (Минатогава). О битве у Тэдоригава в Кага умалчивает не только хроника О:та Гю:ити, но и практически все другие источники. Единственным достоверным свидетельством считается письмо Уэсуги Кэнсин вассалу Нагао Идзуми-но ками. Согласно этому посланию в 18-й день армия Нобунага из нескольких десятков тысяч воинов добралась до Тэдоригава. После этого Кэнсин самлично повёл свои силы в наступление. Когда ночью в 23-й день отряды Сибата Кацуиэ бежали, Кэнсин со своим войском их преследовал, сразив больше тысячи человек. Остальные бросились в широко разлившуюся реку, множество вражеских воинов и коней было унесено

сукэ Нобутада распределил разные направления [атаки между] Сакума, Хасиба, Корэто: и Корэдзуми, изволив предпринять ночное нападение, штурмовал замок Сиги. [Защитники] оборонялись, [но] сломались [их] луки и закончились стрелы. Мацунага пустил огонь в главной башне и сгинул в огне⁶⁴.

течением. Описывая битву Кэнсин, судя по всему, ошибочно думал, что противостоящую армию возглавляет сам Нобунага. Он посчитал противника вопреки ожиданию «слабым» [Дзё:эцу-си си 2003, № 1349, с. 638, 639]. В настоящее время исследователи полагают, что автор письма преувеличил потери врага. Сама битва, вероятно, была незначительным столкновением, что объясняет почти полное отсутствие каких-либо других сведений о ней. Наконец, немалую роль в отступлении армии Сибата Кацуиэ сыграло сопротивление сил Икко:-икки в провинции Кага. Сам же Кэнсин после боя у Тэдоригавы не стал преследовать противника и отвёл войско [Кирино 2011, с. 426; Танигути 2002, с. 182, 183].

⁶⁴ Автор «Тамонъин никки» пишет, что вечером 9-го дня 10-й луны пламя, охватившее замок Сиги, озаряло небеса. Замок непременно падёт, не сомневался он, отмечая, что со 2-го года Эйроку (1559 г.), когда Мацунага Хисахидэ пришёл в Ямато, он причинял страдания всему люду и без конца совершал злодеяния. Тамонъин Эйсюн также вменяет Хисахидэ в вину сожжение не только Зала Великого Будды (космического Будды Вайрочана), но и многочисленных молелен и павильонов, приводя их длинный перечень. В сообщении, датированном 10-м днём той же луны, говорится, что замок пал. Далее автор отмечает, что Хисахидэ и его сын совершили *эштуку* и сгорели в огне. Говорят, что в Адзуги доставили четыре головы [в том числе вероятно Хисахидэ и его сына — С.П.], продолжает он [Тамонъин 1935, с. 474, 475]. Вместе с тем португальский миссионер Луиш Фройш в своей «Истории Японии» сообщает, что Мацунага поджёг замок и сгорел в нём заживо вместе с женщинами, детьми и имуществом. Его сын, надеясь спастись, выпрыгнул из окна, но сломал кости, а напавшие враги его убили [Мацуда 2000 (б) 2000, с. 140]. Согласно хронике «То:дайки» Хисамити, сын Хисахидэ, смешавшись с простолюдными, пытался незамеченным выбраться из замка, но был опознан и убит [То:дайки 1995, с. 30]. Эйсюн как и Ота Гю:ити указывает на совпадение дня и месяца сожжения Зала Великого Будды и гибели отца и сына Мацунага. «Сжёл Будду, и сам в огне сгинул», — пишет он. Автор дневника обращает внимание и на другое совпадение: на утро после смерти Мацунага выпал дождь, как когда-то утром после обращения в пепел Зала Большого Будды [Тамонъин 1935, с. 475]. Между тем вина Мацунага Хисахидэ в упомянутом «святотатстве», как показал Аmano Тадаюки, не может быть бесспорно установлена. После гибели Асикага Ёситэру в 1565 г. обострение отношений между Мацунага и тремя могущественнейшими вассалами Миёси (*Миёси саннин-сю:*) в конечном счёте вылилось в затяжную войну, охватившую область Кинай. Уже в 1566 г., а не в 1568 г. как считалось ранее, Хисахидэ по сути заключил союз с будущим сёгуном Асикага Ёсиаки и Ода Нобунага, поддержав готовившийся поход на Киото.

Зал Великого Будды в Нара в прошлый год⁶⁵, ночью 10-го дня 10-й луны сгорел дотла. Прославленный в трёх странах великий храм беспричинно обратился в пепел — то было всецело дело рук Мацунага. И вот [последовало] очевидное воздаяние. [Преодолев] с лёгкостью высокие горы и кручи, где поистине места нет, чтобы зверю ступить или [сесть] птице, Дзё:-но сукэ Нобутада, [с] большим *татэмоно*⁶⁶[в виде] оленьих рогов водружённом высоко [на шлеме], изволил напасть [на замок]. Всегда слышший человеком весьма рассудительным⁶⁷, Мацунага замыслил напрасный [мятеж], [а затем] бросился в бушующий огонь,

В 1567 г. десяти тысячное войско *Миёси саннин-сю*, преследуя Хисахидэ, расположилось в окрестностях Нара. В 5-й луне противоборствующие армии заняли позиции на землях монастыря То:дайдзи [Аmano 2018 (б), с. 212—215]. По свидетельству Тамонъин Эйсюн Зал Великого Будды находился на территории лагеря *Миёси саннин-сю*:. Ночью в 10-й день 10-й луны войско Мацунага атаковало врага, вспыхнул пожар, из амбаров перекинувшийся на павильон Хоккэдо:, а затем на галерею Зала Великого Будды, который в час быка (примерно 2 часа после полуночи) полностью сгорел, в огне расплавилась и гигантская бронзовая статуя Будды. По свидетельству Эйсюн «свириное пламя» пылало, «заполнив небеса», было светло как в грозу [Тамонъин 1935, с. 37, 38]. Позднее автор «Тамонъин никки» как и О:та Гю:ити возлагал ответственность за происшедшее на Мацунага Хисахидэ. Однако Л. Фройш писал, что павильон был по своему почину подожжён воином из лагеря противников Мацунага, ревностным христианином [Мацуда (а) 2000, с. 280]. Кроме того, некоторые источники, появившиеся уже в эпоху Эдо, также винят врагов Мацунага в поджоге. Можно согласиться с Аmano: это был ненамеренный, случайный поджог, а выяснить, кто именно его совершил, сейчас не представляется возможным. Сам этот инцидент несравним с уничтожением по приказу Нобунага монастырского комплекса Энрякудзи [Аmano 2018 (б), с. 218, 219].

⁶⁵ 10-й год Эйроку (1567 г.). Зал Великого Будды также горел в 1180 г., после чего был восстановлен.

⁶⁶ Большое *татэмоно* 大立物 (*о:татэмоно*) — украшение больших размеров, прикреплённое к шлему воина. *О:татэмоно*. Нихон кокуго дайджитэн [Большой словарь японского языка]. 2-е изд. Сёгакукан, 2001. URL: <https://kotobank.jp/word/%E5%A4%A7%E7%AB%8B%E7%89%A9-450181> (дата обращения 03.07.2020). В данном случае *татэмоно* служили оленьи рога. В переводе Носова *татэмоно* (*датэ*) — «нашлемник» [Носов 2010, с. 333].

⁶⁷ Человеком весьма рассудительным — *андзя* 案者, «очень умный и крайне расчётливый» человек. *Андзя* // Нихон кокуго дайджитэн [Большой словарь японского языка]. 2-е изд. Сёгакукан, 2001. URL: <https://kotobank.jp/word/%E6%A1%88%E8%80%85-2004456> (дата обращения 03.07.2020).

его родичи и служилые люди⁶⁸ сгорели вместе [с ним]. Явление «звезды-гостя», нападение [князя Нобутада в шлеме] с *татэмоно* [в виде] оленьих рогов, совпадение месяца, дня и часа [со временем] обращения в пепел Зала Великого Будды — всецело деяния светлого божества Касуга⁶⁹, [в трепете] обомлели все.

(10). 10-я луна, 12-й день. Аита Дзё:но сукэ Нобутада прибыл в столицу. Поселился в Мё:какудзи в Нидзё:. На сей раз в награду за быстрое усмирение Мацунага [государь] всемилостивейше соблаговолил составить высочайший указ⁷⁰, присвоив [Нобутада должность] *тю:дзё:* [и] 3-й ранг. [Так явлена была] счастливая удача⁷¹ обоих — отца и сына, словами не описать [их] великую славу. [Нобутада] соизволил посетить

⁶⁸ Родичи и служилые люди — *буруй кэндзоку* 部類眷属.

⁶⁹ Светлого божества Касуга — *Касуга мё:дзин* 春日明神 — вероятно имеются в виду синтоистские божества, почитавшиеся в Касугатайся, родовом святилище клана Фудзивара, расположенном неподалёку от храма То:дайджи в Нара: Такэмикадзути, Иваинуси, Амэ-но кояэнэ-но микото, Химэгами. Каждое из этих *ками* в рамках доктрины *хондзи суйдзюку* («исконная основа — явленные следы») ассоциировалось с определённым Буддой или бодхисаттвой: Такэмикадзути — с Фукукэндзюку Каннон, Иваинуси — с Якуси или Мироку, Амэ-но кояэнэ-но микото — с Дзидзо:, Химэгами — с Одиннадцатиликой Каннон или Махавайрочана (Дайнити). Существовало представление о том, что великое божество Касуга (Касуга даймё:дзин) — это эманация Будды Вайрочана [Tyler 1989, p. 229]. В Зале Великого Будды в То:дайджи находилась гигантская статуя Вайрочаны. Вероятно, в данном фрагменте «Записей о князе Нобунага» отражены представления, связанные с синкретизмом синто и буддизма. Сожжение Зала воспринималось как святотатство по отношению к *ками* Касуга тайся. Именно поэтому «светлое божество» этого святилища и покарало Мацунага Хисахидэ. В то же время кажется не случайным упоминание оленьих рогов, высоко поднятых на шлеме Ода Нобутада. Олень — животное, связывавшееся с Такэмикадзути, одним из божеств Касуга тайся. Можно предположить, что в хронике подразумевается, что Нобутада прикрепил рога оленя к шлему, чтобы заручиться поддержкой *ками* Касуга тайся (либо, сам того не ведая, стал орудием божественного возмездия?).

⁷⁰ Высочайший указ — *гоиндзэн* 御院宣. *Индзэн* — указ, выражавший волю отрешёвшегося государя 上皇 (*дзё:ко*). Вероятно, имеется в виду *риндзи* 綸旨, указ императора. Присвоение ранга и должности согласно «Кугё: бунин» состоялось в 15-й день 10-й луны [Кугё 1899, с. 663]. Нобутада получил младший третий ранг 從三位 (*дзю:самми*) и должность 左中將 (*сато:дзё:*) — среднего военачальника Саконоэфу (Управылевой ближней императорской охраны). В дальнейшем в тексте хроники он нередко именуется *самми-но тю:дзё:* — «средний военачальник 3-го ранга».

⁷¹ Счастливая удача — *гокахо*: 御果報.

господина Сандзё;; в ознаменование [этого события] преподнес вместо меча 30 пластин золота на обозрение [государя]. [Он] также выразил признательность господину Сандзё:.

10-я луна, 15-й день. [Нобутада] прибыл в Адзуги. Доложив князю Нобунага об уничтожении отца и сына Мацунага, [их] родичей, в 10-ю луну, 17-й день [Нобутада] вернулся в Гифу.

10-я луна, 23-й день. Хасиба Тикудзэн-но kami Хидэёси выступил в поход в провинцию Харима.

10-я луна, 28-й день. [Хидэёси] день и ночь напролёт объезжал⁷² землю Харима, повсюду беря из предосторожности заложников. Примерно в 10-й день морозной луны непременно завершу [все дела] на направлении Харима, послал донесение [Хидэёси]. Тогда [князь Нобунага] милостиво объявил в грамоте с киноварной печатью, что позволяется [Хидэёси] как можно скорее вернуться в [свои] земли и выражает высочайшее восхищение [его деяниями]. Но Хасиба Тикудзэн-но kami Хидэёси, думая, что пока ещё [нет у него] особых заслуг, вторгся прямо в землю Тадзима. Сперва [он] захватил замок Ямагути Ивасу. [Воспользовавшись] создавшимся благоприятным положением, [Хидэёси] подступил к Такэда, где укрепился Одагаки, [последний] также отступил [из замка]. [Хидэёси] немедленно приказал укрепить [Такэда], оставив Киносита Коитиро:⁷³ управителем замка.

Морозная луна, 13-й день. Князь Нобунага прибыл в столицу. Соизволил перенести своё местопребывание в новую резиденцию в Нидзё:.

(11). Морозная луна, 18-й день. [Князь Нобунага], [намереваясь] выйти на соколиную охоту в горах, прибыл во дворец государя⁷⁴. Каж-

⁷² Объезжал — *какэмавару* 懸けまわり. Глагол *какэмавару* означает «бегать туда и сюда» или же «идя в разные места, ради чего-то стараться/служить». В данном случае говорится об усердной службе Хидэёси. Какэмавару // Нихон кокуго дайджитэн [Большой словарь японского языка]. 2-е изд. Сёгакукан, 2001. URL: <https://kotobank.jp/word/%E9%A7%86%E5%9B%9E%E3%83%BB%E7%BF%94%E5%9B%9E-2021359> (дата обращения 03.07.2020).

⁷³ Хасиба Нагахидэ (1540—1591), младший брат Хасиба Хидэёси (Тоётоми Хидэёси).

⁷⁴ В то время как Асикага Ёсиаки, а позднее Тоётоми Хидэёси и Токугава Иэясу неоднократно совершали официальные визиты в императорский дворец, сопровождавшиеся трапезой с церемонией *сангон*, на которой присутствовал и сам государь, Нобунага не нанёс ни одного подобного визита. Его неофициальные посещения дворца обычно не были сопряжены со встречами с императором. Строго формаль-

дый из спутников [князя Нобунага] оделся, как посчитал нужным, [их] диковинные головные платки привлекали [всеобщее] внимание, у всех даже охотничьи посохи были позолочены и посеребрены⁷⁵. Что и говорить, [зрелище] великолепное.

Первый [отряд охотников] — примерно сто лучников [его милости]⁷⁶, у каждого [за плечом] привешен одинаковый колчан стрел из тигриной шкуры, пожалованный [господином]. Второй [отряд] — старейшие вассалы⁷⁷; у некоторых из них [на руках] были посажены четырнадцать соколов [господина]. И у князя Нобунага [на руке] сидел сокол. Впереди и позади [него] — [отроки] *окосё*: и *оумамавари*. Сверкая и блистая, [являя] всевозможное изящество и утонченность, каждый из отрядов [охотников] красотой нарядов стремился затмить другой — трудно вообразить или описать словами зрелище [столь] прекрасное и увлекательное. И благородные и низкорождённые [жители] Киото были поражены.

[Князь Нобунага] вошел во дворец государя через Врата Солнца⁷⁸ и с милостивого [дозволения его величества] провёл [с собой] лишь *оумамавари* до покоев Малого дворца⁷⁹. Тогда [государь] пожаловал

ный приём предполагал чёткое признание верховенства *тэнно*: и соответственно подчинённого положения Нобунага, чего последний хотел избежать. По этой причине Нобунага, часто бывая в Киото, тем не менее не стремился к получению официальной аудиенции. По справедливому заключению Фудзии Дзё:дзи, «дистанцирование» властителя Адзуты от монарха связано с тем, что он осознавал себя носителем наивысшей власти в стране, превосходящим и самого императора [Фудзии 2012, с. 78, 83]. Если следовать логике Фудзии, не был официальным визитом и приход во дворец по пути на соколиную охоту, столь красочно описанный в хронике Ота Гю:ити.

⁷⁵ Позолочены и посеребрены — *кингин ни дамисасэрэрэ* 金銀に濃させられ. *Дами* 濃 — золотая краска, то есть золотой порошок, размешанный в клее.

⁷⁶ Лучники [князя Нобунага] — *оюми-но сю* 御弓衆, «лучники его милости».

⁷⁷ Старейшие вассалы — *отосиёри-сю* 御年寄衆.

⁷⁸ Врата Солнца 日之御門 (*хи-но гомон*) — то есть Никкамон 日華門, одни из ворот срединной части императорского дворцового комплекса, где располагались собственно государевы палаты. Находились с восточной стороны от Нандэй, сада перед дворцом Сисиндэн, в котором проводились важнейшие государственные церемонии.

⁷⁹ Малый дворец — *Когосё* 小御所. В эпоху Муромати сначала находился к юго-востоку, а позднее был перемещён к северо-востоку от дворца Сисиндэн. В Малом дворце проводились «домашние» (внутренние) церемонии и ритуалы, связан-

[коробочки] *ори*⁸⁰ лучникам [князя Нобунага]. [Они] с благодарностью [почтительно] приняли [эти дары]. После лицезрения [государем] соколов [князя Нобунага]⁸¹, [он] изволил выйти [из дворца] через Врата Таттимон⁸² и [отправился] прямо в Хигасияма на соколиную охоту. В это самое время внезапно пошёл сильный снег, и его сокол был унесен ветром, долетев до внутренних уездов земли Ямато. То был сокол, [которым князь Нобунага] особенно дорожил, и оттого везде [его] изволил искать. На другой день человек по имени Оти Гэмба из земли Ямато, [найдя птицу], посадил сокола [на руку] и доставил [его милости]. [Князь Нобунага пришёл в] прекрасное расположение духа. Тотчас же в награду пожаловал [ему] одно платье и крапчатого коня, которым особенно дорожил. Кроме того, прежнее владение, исстари принадлежавшее [Оти Гэмба] было конфисковано, и [он] не имел [своей] земли⁸³.

ные с жизнью государя и его ближайшего окружения. С восточной и западной стороны Когосё находились небольшие сады [Окуно 2004, с. 25, 30]. Когосё также использовался как место временного отдыха для сёгунов, посещавших государев дворец. В эпоху Эдо здесь проводились встречи с представителями Токугава бакуфу. Кобаяси Ясуо. Когосё // Нихон дайхякка дзэнсё (Ниппоника) [Полная энциклопедия Японии (Ниппоника)]. Сёгакукан. URL: <https://kotobank.jp/word/%E5%B0%8F%E5%BE%A1%E6%89%80-500363> (дата обращения 03.07.2020). Когосё // Нихон кокуго дайджитэн [Большой словарь японского языка]. 2-е изд. Сёгакукан, 2001. URL: <https://kotobank.jp/word/%E5%B0%8F%E5%BE%A1%E6%89%80-500363> (дата обращения 03.07.2020).

⁸⁰ *Орибако* 折箱 — неглубокие коробочки из тонких дощечек или бумаги.

⁸¹ В данном случае Нобунага следовал уже сложившимся прецедентам. Так, сёгун Асикага Ёсихару показывал своего ястреба-тетеревятника (*отака* 大鷹) императору Гонара (годы жизни 1496—1557). Демонстрация или поднесение в дар ловчих птиц в эпоху Муромати стали ритуалами, выражавшими отношения господства-подчинения [Ямана 1991, с. 319]. Можно сказать, что Нобунага, представив на обозрение государя своих соколов, как и прежде сёгуны Асикага, выразил почтение по отношению к нему.

⁸² Таттимон 達智門 — одни из ворот внешней ограды императорского дворцового комплекса, располагались в северо-восточной его части.

⁸³ Не имел [своей] земли — *мусоку цукамацури со:ро*: 無足仕候. *Мусоку* 無足 в Средние века и Раннее Новое время в Японии называли вассала, который не имел пожалованной от господина земли (или же само по себе отсутствие владений у служилого человека). Иероглиф 足 (*соку*) в слове *мусоку* значит «вознаграждение», «плата» (от *рё:соку* 料足). Огава Макото. Мусоку. Нихон дайхякка дзэнсё (Ниппоника) [Полная энциклопедия Японии (Ниппоника)]. Сёгакукан. URL: <https://kotobank.jp/word/%E7%84%A1%E8%B6%B3-140582> (дата обращения 03.07.2020).

«Если есть [у вас] пожелание, распоряжусь [его выполнить]», — такова была высочайшая воля [князя Нобунага]. Потому, когда [Оти Гэмба] представил [прошение о возврате] упомянутого [владения], [князь Нобунага] пожаловал грамоту с киноварной печатью, утверждавшую [его] права [на ту землю]. Что и говорить, [Гэмба] был [чрезвычайно] благодарен [князю]. Тогда [подтвердилось в который раз]: счастье и несчастье всецело [зависят] от Неба.

(12). Морозная луна, 27-й день. Переправившись через [реку] Ку-мамигава, Хасиба Тикудзэн-но kami Хидзэси двинулся к вражескому замку Ко:дзуки⁸⁴ и предал огню [его] окрестности, [а затем] подступил к замку Фукуокано, [приказав на него напасть]⁸⁵ Кодэра Камбё:э и Такэнака Хамбё:э⁸⁶. Тем временем Укита Идзуми-но kami⁸⁷ двинул войско, чтобы нанести удар с тыла [по войску Хидзэси]. Хасиба Тикудзэн-но kami Хидзэси выступил [навстречу врагу], обратил в бегство *асигару*, убив несколько десятков человек⁸⁸. Вернувшись, окружил замок Ко:дзуки и осадил его. На седьмой день люди из замка, отрезав голову военачальнику, принесли [её], моля пощадить жизни оставшихся [за-

⁸⁴ Замок Ко:дзуки — территория совр. поселения Саё: в префектуре Хё:го.

⁸⁵ Слова «приказав напасть [на замок]» 申付攻させられ (*мо:сичукэ сэмасэсэра-рэ*) отсутствуют в списке хроники из книгохранилища Ё:мэй, но содержатся в рукописях дома Икэда и Гэмпон Синтё:ки [Синтё:-ко: ки 1996, с. 233; Сакагути 2018, с. 211]. Японские комментаторы и переводчики восполняют эту лауну в списке Ё:мэй по другим версиям текста.

⁸⁶ Курода Камбё:э — Курода Ёситака (1546—1604), владетель замка Химэдзи в провинции Харима. Впоследствии стал одним из видных полководцев и приближённым Тоётоми Хидзэси, преемника Нобунага, помогавшим ему завершить «объединение» Японии. Такэнака Хамбё:э — Такэнака Сигэхару (1544—1579), изначально вассал Сайто: Тацуоки, впоследствии примкнувший к Нобунага.

⁸⁷ Укита Идзуми-но kami — Укита Наоиэ (?—1582). Могущественный вассал дома Урагами, доминировавшего в провинциях Харима, Бидзэн и Мимасака, впоследствии отпавший от него. Укита Наоиэ фактически контролировал значительную часть провинции Бидзэн, ведя войну как против Урагами, так и против Мо:ри. Позднее Нобунага стал поддерживать Урагами Мунэагэ, а дом Мо:ри — Укита Наоиэ. В 1579 г. переметнувшийся на сторону Нобунага Наоиэ принял активное участие в войне против бывшего союзника Мо:ри Тэрумото.

⁸⁸ Согласно письму самого Хидзэси, написанному в 5-й день 12-й луны, вскоре после падения замка в бою с Укита Наоиэ было взято 619 вражеских голов, а также убито немало простых воинов. За бежавшим врагом отряды Хидзэси гнались примерно 3 *ри* до границы провинции Бидзэн [Тоётоми 2015, № 152, с. 51].

щитников]. [Хидэёси] без промедления послал голову владетеля замка в Адзути, представив на обозрение [князя] Нобунага. Всех оставшихся [воинов], укрепившихся в замке Ко:дзуки, вывели и всех до единого предали распятию на границе провинций Бидзэн и Мимасака⁸⁹. [Хидэёси] оставил Яманака Сика-но сукэ в замке Ко:дзуки. Замок Фукуокано [Хидэёси] также взял приступом, добыл больше 250 [вражеских] голов, распорядившись по своему усмотрению.

На сей раз, вернувшись из Северных земель, удрученный суровыми погрёками [князя Нобунага], [Хидэёси] решил, что обязан должным образом утратить Западные земли, и преподнести как дар [их своему господину]. [Он] днём и ночью объезжал [западные земли], самоотверженная служба Хасиба Тикудзэн [поистине] была беспримерной.

Нобунага, отдав распоряжения по делам Поднебесной, в 3-й день 12-й луны вернулся из Киото в замок Адзути.

(13). 12-я луна, 10-й день. [Князь Нобунага] отправился на соколиную охоту в Кира в провинции Микава. В скором времени должен был прибыть Хасиба Тикудзэн. В награду за недавнее покорение Тадзима и Харима пожалую [ему] чайник Отогодзэ, [объявил князь Нобунага], и изволил вынести [чайник]. «Как только придет, передайте [Хасиба] Тикудзэн», — распорядился [он]. Дело замечательное. В тот день князь Нобунага остановился [на ночлег] в Саваяма, усадьбе Корэдзуми. На другой день [он] изволил проследовать в Таруи. В 12-й день изволил перенести своё местопребывание в Гифу. Следующий день провёл [там]. В 14-й день, несмотря на то, что шёл дождь, [его милость] прибыл в [замок] Киёсу в провинции Овари.

12-я луна, 15-й день. [Князь Нобунага] соизволил прибыть в Кира в провинции Микава. [На соколиной охоте] добыв много диких гусей и журавлей,

в 19-й день отбыл в Гифу в провинции Мино. Тем временем на пути [встретился некий] человек, [совершивший дерзкий] проступок, и князь Нобунага самолично [его] убил.

⁸⁹ В упомянутом письме Хидэёси взятие замка описывается несколько иначе. Он лишил гарнизон доступа к источникам воды. Защитники молили о пощаде, но Хидэёси ответил им отказом. Замок окружили тремя рядами ограды из деревьев и бамбука (*сисигаки*), а затем взяли приступом, отрезав головы всем защитникам. Больше двухсот женщин и детей подвергли жестокой казни на границе провинций Бидзэн, Мимасака и Харима. Хидэёси сообщает, что «в назидание врагам» женщин по его приказу распяли, а детей закололи [Тоётоми 2015, №152, с. 51].

В 21-й день 12-й луны [он] вернулся в замок Адзути, [добравшись до него] за один день.

(14). 12-я луна, 28-й день. Князь Тю:дзё: Нобутада из Гифу прибыл в Адзути. Остановился в усадьбе Корэдзуми Горо:дзаэмон. От князя Нобунага [ему были] подарены знаменитые вещи из утвари [для чайной церемонии]. Посланцем [князя Нобунага] был Тэрада Дзэньэмон.

— [Чайница] «Хацухана»; — [кувшин для чайного листа] «Сё:ка»;

— картина с дикими гусями; — ваза для цветов «Такэноко»;

— цепь [для котелка]; — котелок, [некогда принадлежавший] Фудзинами;

— чайная чашка, [некогда принадлежавшая] До:сан; — поднос «Утиака»;

Восемь предметов⁹⁰. Помимо того, на следующий день [от князя Нобунага снова] доставили дары. Тогда [его] посланцем был Кунайкё:-но Хо:ин.

⁹⁰ Восемь шедевров и знаменитых вещей (*мэйбуцу*), использовавшихся в чайной церемонии. «Хацухана» 初花 — китайская чайница 茶入 (*тяирэ*) типа *катацуки* 肩衝. Как отмечал А. Н. Игнатович, *катацуки* «имеет плоскую верхнюю часть..., которая представляет из себя нечто вроде плечей». Такая её форма символизировала мужественность [Игнатович 1996, с. 209]. Изначально хранилась в усадьбе сёгуна Асикага Ёсимаса в Хигасияма, в конце концов попала в руки Даймондзия Со:кан, богатого торговца из Верхнего Киото [Кувата 1985, с. 56]. В 1569 г. куплена Нобунага. После Нобунага её владельцем стал Тоётоми Хидэёси, а затем Токугава Иэясу [«Синтё:-ко: ки» 1996, с. 96]. [Кувшин для чайного листа] «Сё:ка» 松花 — сосуд для чайного листа, изготовленный в Китае в XIII—XIV вв. (династии Южная Сун и Юань), упоминается в свитке IX хроники. Картина с дикими гусями 贖繪 (*Ган-но э*) — произведение Юй-цзяня, китайского художника чаньской школы (период Южная Сун). «Дикие гуси, спускающиеся на песчаный берег» 平沙落雁 (яп. *Хэйса ракуган*), часть живописного цикла «Восемь видов рек Сяо и Сян». Ваза для цветов «Такэноко» 竹子 (*такэноко* — «побег бамбука») — ваза из зеленовато-голубого фарфора. Чайная чашка, [некогда принадлежавшая] До:сан — чашка, которой владел Манасэ До:сан (1507—1594), знаменитый врач периодов Сэнгоку и Адзути-Момояма, автор объёмного труда по медицине «Кэйтэкисю:» 啓迪集 из 8 томов и других сочинений. Отличался широтой знаний и образованностью, был сведущ в чайной церемонии. Якадзу До:мэй. Манасэ До:сан // Нихон дайхякка дзэнсё (Ниппоника) [Полная энциклопедия Японии (Ниппоника)]. Сёгакукан. URL: <https://kotobank.jp/word/%E6%9B%B2%E7%9B%B4%E7%80%AC%E9%81%93%E4%B8%89-136936> (дата обращения: 03.07.2020). Поднос «Утиака» (*Утиака-но бон* 内赤盆) — изготовленный в Китае лакированный поднос с внутренней стороны выкрашенный в красный цвет, с

— [Чайная ложка] *сасяку*, [сделанная] Сютоку; — [корзинка для угля] *сумишэ* в виде тыквы-горлянки, [некогда] принадлежавшая Дайкокуан;

— «корейская кайма», [некогда] принадлежавшая Фуруити Бансю: Три предмета⁹¹.

Библиографический список

Большой китайско-русский словарь (БКРС). Т. 4. М.: ГРВЛ, Наука, 1984.

Большой русско-японский словарь (БРЯС) / ред. Н.И. Конрад. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1970.

Горегляд В. Н. Японская литература VIII—XVI вв.: Начало и развитие традиций. СПб.: Петербургское востоковедение, 2001.

Духовная культура Китая: энциклопедия. Т.2: Мифология, религия / ред. Титаренко М. Л. и др. М.: Восточная литература, 2007.

Духовная культура Китая: энциклопедия. Т.5: Наука, техническая и военная мысль, здравоохранение и образование / ред. Титаренко М. Л. и др. М.: Восточная литература, 2009.

внешней стороны покрытый изображениями цветов. Использовался во время чайной церемонии в храме Мё:каудзи в Киото, устроенной Нобунага в 28-й день 8-й луны 3-го года Тэнсё: [«Синтё:-ко: ки» 1996, с. 202].

⁹¹ [Чайная ложка] *сасяку*, [сделанная] Сютоку — *Сютоку сасяку* 周徳さしやく. Ложка *тясяку* 茶杓, которой устроитель («хозяин») чаепития накладывает чайный порошок в чашку перед приготовлением напитка [Игнатович 1996, с. 210]. Сютоку 珠徳 (?—?) — ученик мастера чайной церемонии Мурата Сюко: (Дзюко:, 1422—1502), прославившийся изготовлением чайных ложек. Дайкокуан 大黒あん — Такэно Дзё:о: (1502—1555), богатый торговец из Сакаи, знаменитый мастер чайной церемонии (о его биографии и вкладе в развитие *тяною* см. [Игнатович 1996, с. 67—79]). Дайкокуан 大黒庵 — «Обитель Великого Чёрного [Божества]», название чайного домика («павильона»), открытого Дзё:о: на склоне лет в Киото [Игнатович 1996, с. 69], в данном случае означает имя самого Дзё:о:. Дайкоку — божество удачи и богатства, один из семи богов счастья. [Корзинка для угля] *сумишэ* 炭入 — *сумитори* 炭取. «Корейская кайма» 高麗はし (ко:райхаси) — *ко:райбэри* 高麗縁, «край татами с вытканым на нём узором в виде облаков или цветов хризантемы» [БРЯС 1970, с. 478]. Фуруити Бансю: — Фуруити Тё:ин (Сумитанэ, 1452—1508) — военачальник из провинции Ямато и одновременно мастер чайной церемонии, ученик Мурата Сюко:.

Игнатович А. Н. Философские, исторические и эстетические аспекты синкретизма (на примере «чайного действия»). М.: РФО, 1996.

Искусство управления / пер. с кит. В. В. Малявин. М.: Аст, 2003.

Носов К. С. Самураи: эволюция вооружения. М.: Эксмо, 2010.

Онищенко В. А. Японские военные повести и их композиция: взгляд историка // Повесть о смуте годов Хэйдзи / пер. с яп. В. А. Онищенко. СПб.: Гиперион, 2011.

Повесть о братьях Сога. Сога моногатари / вступ. статья, исслед., комм. Онищенко В.А. СПб.: Гиперион, 2016.

Повесть о доме Тайра / пер. и коммент. Львова И. М.: Художественная литература, 1982.

Полхов С. А. О:та Гю:ити и его «Записи о князе Нобунага»: некоторые итоги изучения в японской исторической науке // Вестник Института востоковедения РАН. 2019 (а). № 3. С. 115—133.

Полхов С. А. (пер. и комм.). О:та Гю:ити. «Записи о князе Нобунага». Свитки I, II. // Вестник Института востоковедения РАН. 2019 (б). № 4. С. 148—168.

Полхов С.А. (пер. и комм.). О:та Гю:ити. «Записи о князе Нобунага». Свитки III, IV / ред. Горяева Л. В., Настич В. Н. // Труды Института востоковедения РАН. Вып. 28. Избранные доклады. Т. III. М.: ИВ РАН; 2020 (в). С. 123—170.

Полхов С. А. (пер. и комм.). О:та Гю:ити. «Записи о князе Нобунага». Свиток V. // Ориенталистика. 2020 (г). № 3 (1). С. 31—48.

Полхов С. А. (пер. и комм.). О:та Гю:ити. «Записи о князе Нобунага». Свиток VI. (Часть I). // Вестник Института востоковедения РАН. 2020 (д). № 1. С. 226—239.

Полхов С. А. (пер. и комм.). О:та Гю:ити. «Записи о князе Нобунага». Свиток VI. (Часть II). // Вестник Института востоковедения РАН. 2020 (е). № 2. С. 334—346.

Полхов С. А. (пер. и комм.). О:та Гю:ити. «Записи о князе Нобунага». Свиток VII. // Ориенталистика. 2020 (ё). № 3 (2). С. 379—400.

Полхов С. А. (пер. и комм.). О:та Гю:ити. «Записи о князе Нобунага». Свиток VIII (Часть I). // Ориенталистика. 2020 (ж). № 3 (3). С. 681—710.

Полхов С. А. (пер. и комм.). О:та Гю:ити. «Записи о князе Нобунага». Свиток IX. // Вестник Института востоковедения РАН. 2020 (з). № 3. С. 229—248.

Сказание о Ёсицунэ / пер. и комм. Стругацкий А. М.: Художественная литература, 1984.

Соколова-Делюсина Т.Л. Мурасаки Сикибу. Повесть о Гэндзи (Гэндзи-моногатари). Приложение. М.: Восточная литература, 1992.

Японские самурайские сказания / пер. и комм. Горегляд В. Н. СПб.: Северо-Запад пресс, 2002.

Японские сказания о войнах и мятежах / пер. и комм. В. А. Онищенко. СПб.: Гиперион, 2012.

Аmano Тадаюки. Миёси итидзоку то Ода Нобунага. Тэнка о мэгуру хакэн сэносо: [Род Миёси и Ода Нобунага. Война за господство над Поднебесной]. Токио: Эбису косё, 2018 (а). (На яп.).

Аmano Тадаюки. Мацунага Хисахидэ то гэкокудзё: Муромати-но мибун тиудзё о куцугаэсу [Мацунага Хисахидэ и «ниспровержение верхов низами». Низвержение статусного порядка [эпохи] Муромати]. Токио: Хэйбонся, 2018 (б). (На яп.).

Андзя // Нихон кокуго дайджитэн [Большой словарь японского языка]. — Токио: Сёгакукан, 2001. URL: <https://kotobank.jp/word/%E6%A1%88%E8%80%85-2004456> (дата обращения 03.07.2020). (На яп.).

Вада Ясухиро. Ода Нобунага-но касиндан. Хабацу то нингэн канкэй [Васальная организация Ода Нобунага. Клики и личные взаимоотношения]. Токио: Тю:о:ко:рон синся, 2017. (На яп.).

Вада Ясухиро. Синтё:-ко: ки. Сэнгоку хася-но иккю: сирё: [«Синтё:-ко: ки». Источник первого класса [по биографии] гегемона [периода] Сэнгоку]. Токио: Тю:о:ко:рон синся, 2018. (На яп.).

Гунк моногатари [Военные повести] // Нихон кокуго дайджитэн [Большой словарь японского языка]. Токио: Сёгакукан, 2001. URL: <https://kotobank.jp/word/%E8%BB%8D%E8%A8%98%E7%89%A9%E8%AA%9E-58308#E3.83.87.E3.82.B8.E3.82.BF.E3.83.AB.E5.A4.A7.E8.BE.9E.E6.B3.89> (дата обращения: 03.07.2020). (На яп.).

Мори-кэ мондзё (Документы дома Мо:ри). Ч. 1. // Дайнихон комондзё. Извакэ [Собрание древних документов великой Японии]. Т. 8. Токио: То:кё: тэйкоку дайгаку, 1920. (На яп.).

Дзё:эцу-си си. Уэсуги-си мондзёсю: [История города Дзё:эцу. Собрание документов дома Уэсуги]. Дзё:эцу, 2003. (На яп.).

Дзинкэнки. Дайнихон сирё: [Записи Дзинкэн. Материалы по истории Великой Японии]. Ч. 10. Т. 19. С. 53, 54. URL: <https://clioimg.hi.u-tokyo.ac.jp/viewer/image/idata/850/8500/02/1019/0053.tif>; URL: <https://clioimg.hi.u-tokyo.ac.jp/viewer/image/idata/850/8500/02/1019/0054.tif> (На яп.).

Дзо:тэй Ода Нобунага мондзё-но кэнкю: [Исследование документов Ода Нобунага. Расширенное и исправленное издание]/ сост. и комм. Окуно Такахиро Т. 1. Токио: Ёсикава ко:бункан, 1988 (а). (На яп.).

Дзо:тэй Ода Нобунага мондзё-но кэнкю: [Исследование документов Ода Нобунага. Расширенное и исправленное издание]/ сост. и комм. Окуно Такахиро Т. 2. Токио: Ёсикава ко:бункан, 1988 (б). (На яп.).

Ивасава Ёсихико. Коноэ Сакихиса // Сэкай дайхякка дзитэн [Мировая энциклопедия] /ред. Като: Сюити. (CD ROM). Хэйбонся, 2007. (На яп.).

Исида Ёсихито. Синтё: ки-но сэйрицу то соно иги [Становление «Синтё: ки» и его смысл] // Ода Нобунага-но субэтэ [Всё об Ода Нобунага] / ред. Окамото Рё:ити. Токио: Синдзинбуцу о:райся, 1980. С. 47—72. (На яп.).

Кадзихара Масааки. Муромати сэngoку гунки-но тэмбо: [Обозрение военных повестей [периода] Сэнгоку]. Осака: Идзуми сёин, 2000. (На яп.).

Какусэй // Нихон кокуго дайджитэн [Большой словарь японского языка]. Токио: Сёгакукан, 2001. URL: <https://kotobank.jp/word/%E5%AE%A2%E6%98%9F-460416> (дата обращения: 01.07.2020). (На яп.).

Какэмавару // Нихон кокуго дайджитэн [Большой словарь японского языка]. Токио: Сёгакукан, 2001. URL: <https://kotobank.jp/word/%E9%A7%86%E5%9B%9E%E3%83%BB%E7%BF%94%E5%9B%9E-2021359> (дата обращения 03.07.2020). (На яп.).

Канэко Хираку. Ода Нобунага то йу рэкиси. «Синтё: ки»-но каната э [Ода Нобунага как история. К далёкому [прошлому] «Синтё: ки»]. Токио, 2009. (На яп.).

Канэко Хираку. Ода Нобунага. Фукиё: сугита тэнкабито [Ода Нобунага. Слишком неумелый повелитель Поднебесной]. Токио: Кавадзэбо: синся, 2017. (На яп.).

Катэки // Ко:дзиэн. (DVD ROM). Иванами сётэн, 2008. (На яп.).

Кирино Сакудзин. Ода Нобунага. Сэнгоку сайкё:-но гундзи карисума [Ода Нобунага. Сильнейшая военная харизма [периода] Сэнгоку]. Токио: Синдзинбуцу о:райся, 2011.(На яп.).

Кобаяси Яею. Когосё // Нихон дайхякка дзэнсё (Ниппоника) [Полная энциклопедия Японии (Ниппоника)]. Токио: Сёгакукан. URL: <https://kotobank.jp/word/%E5%B0%8F%E5%BE%A1%E6%89%80-500363> (дата обращения 03.07.2020). (На яп.).

Когосё //Нихон кокуго дайджитэн [Большой словарь японского языка]. — Токио: Сёгакукан, 2001. URL: <https://kotobank.jp/word/%E5%B0%8F%E5%BE%A1%E6%89%80-500363> (дата обращения 03.07.2020). (На яп.).

Ко:и //Нихон кокуго дайdzитэн [Большой словарь японского языка]. 2-е изд. Сёгакукан, 2001. URL: <https://kotobank.jp/word/%E6%9B%B4%E8%A1%A3-61391> (дата обращения: 03.07.2020). (На яп.).

Косиномоно // Нихон кокуго дайdzитэн [Большой словарь японского языка]. Токио: Сёгакукан, 2001. URL: <https://kotobank.jp/word/%E8%85%B0%E3%81%AE%E7%89%A9-501245> (дата обращения: 01.07.2020). (На яп.).

Кугё: бунин [Назначения [высшей знати] кугё:] // Кокуси тайкэй [Серия книг по отечественной истории]. Т. 10. Токио: Кэйдай дзассися, 1899. (На яп.).

Кувата Тадатика. Бусё: то садо: [Полководцы и «путь чая»]. Токио: Ко:данся, 1985. (На яп.).

Куроита Нобуо. Нё:го // Нихон дайхякка дзэнсё [Полная энциклопедия Японии (Ниппоника)]. Токио: Сёгакукан. URL: <https://kotobank.jp/word/%E5%B3%E5%BE%A1-110646> (дата обращения: 03.07.2020). (На яп.).

Мацубаяси Ясуаки. Ро:дзё: ракудзё:-но никки то гунки [Военные повести и дневники осаждённых и павших замков] // Нихон бунгаку. 2006. Т. 55. С. 56—64. (На яп.).

Мацуда Киити, Кавасаки Момота. Дзэнъяку Фуройсу Нихон-си [Полный перевод истории Японии Фройша]. Т. 1. Ода Нобунага I. Токио: Тю:о:ко:рон синся, 2000 (а). (На яп.).

Мацуда Киити, Кавасаки Момота. Дзэнъяку Фуройсу Нихон-си [Полный перевод истории Японии Фройша]. Т. 2. Ода Нобунага II. Токио: Тю:о:ко:рон синся, 2000 (б). (На яп.).

Найтто: Акира. Фукугэн Адзуги-дзё:. Нобунага-но рисо: то о:гон-но тэнсю [Замок Адзуги. Реконструкция. Идеалы Нобунага и золотая главная башня]. Токио: Ко:данся, 1994. (На яп.).

Накамура Ёсио, Накамура Кэн. Гэмбуку // Сэкай дайхякка дзитэн [Мировая энциклопедия] /Като: Сюити ред. (CD ROM) Хэйбонся, 2007. (На яп.).

Огава Макото. Мусоку // Нихон дайхякка дзэнсё [Полная энциклопедия Японии (Ниппоника)]. Токио: Сёгакукан. URL: <https://kotobank.jp/word/%E7%84%A1%E8%B6%B3-140582> (дата обращения 03.07.2020). (На яп.).

Окуно Такахиро. Сэнгоку дзидай-но кю:тэй сэйкацу [Жизнь императорского дворца в период Сэнгоку]. Токио: Дзокугунсёруйдзю: кансэйкай, 2004. (На яп.).

О:миябито// Нихон кокуго дайdzитэн [Большой словарь японского языка]. Токио: Сёгакукан, 2001. URL: <https://kotobank.jp/word/%E5%A4%A7%E5%AE%AE%E4%BA%BA-450934> (дата обращения: 03.07.2020). (На яп.).

Осафунэ Нагамицу // Буританика кокусай дайхякка дзитэн [Международная энциклопедия «Британника»]. BritannicaJapan Co., Ltd. 2014. URL: <https://koto-bank.jp/word/%E9%95%B7%E8%88%B9%E9%95%B7%E5%85%89-40208> (дата обращения: 01.07.2020). (На яп.).

Отатэмоно // Нихон кокуго дайджитэн [Большой словарь японского языка]. Токио: Сёгакукан, 2001. URL: <https://kotobank.jp/word/%E5%A4%A7%E7%AB%8B%E7%89%A9-450181> (дата обращения 03.07.2020). (На яп.).

О:цу Юити. Сэнгоку гунки кэнкю:-но коннанса [Трудность исследования военных повестей [периода] Сэнгоку] // Нихон бунгаку. 2000. Т. 49. С. 98—102. (На яп.).

Сакагүти Ёсиясу (пер. и комм.). Якутю: Синтё:-ко: ки [«Синтё:-ко: ки». Комментированный перевод]. Токио: Мусасино сёин, 2018. (На яп.).

Сасакава Сатио. Сэнгоку гунки-но кэнкю: [Исследование военных повестей [периода] Сэнгоку]. Осака: Идзүми сёин, 1999. (На яп.).

Синтё:-ко: ки/ комм. Ивасава Ёсихико, Окуно Такахио. Токио: Кадокава сётэн, 1996. (На яп.).

Сугисаки Юми. О:та Гю:ити то «Синтё: ки» хэнсан [О:та Гю:ити и составление «Синтё:ки»] // Комондзё кэнкю:. 2007. Т. 63. С. 1—24. (На яп.).

Сэнгоку комондзё ё:го дзитэн [Словарь терминов документов [периода] Сэнгоку] / сост. Судзүки Масандо. Токио: То:кё: сүппандо:, 2019. (На яп.).

Тамонъин никки [«Дневник Тамонъин»] / сост. Цүдзи Дзэнносукэ. Т. 2. Токио: Санкё: сёин, 1935. (На яп.).

Танака Хисао. О:та Гю:ити «Синтё:-ко: ки» сэйрицу ко: [Исследование возникновения «Синтё:-ко ки» О:та Гю:ити] // Тэйкоку гакусин кидзи. 1947. № 5 (2-3). С. 137—157. (На яп.).

Танигүти Кацүхиро. Ода Нобунага кассэн дзэнроку [Полное описание битв Ода Нобунага]. Токио: Тю:о:ко:рон синся, 2002. (На яп.).

Танигүти Кацүхиро. Ода Нобунага-но гайко: [Внешняя политика Ода Нобунага]. Токио: Сёдэнся, 2015. (На яп.).

Танигүти Кацүхиро. О:та Гю:ити тё: «Синтё: ки»-но симпё:сэй ни цүитэ: хидзүкэ-но ко:сё о тю:син тоситэ [О достоверности «Синтё: ки» О:та Гю:ити. Исследование, главным образом [посвящённое] датировкам] // Нихон рэкиси. 1980. Т. 389. С. 38—51. (На яп.).

Танигүти Кацүхиро. «Синтё:-ко: ки» // Ода Нобунага дзитэн [Словарь Ода Нобунага] / ред. Окамото Рё:ити— Токио: Синдзинбуцу о:райся, 1991. С. 350—358. (На яп.).

То:дайки [«Записи этого времени»] // Сисэки дзассан. Т. 2. Токио: Яги сёэн, 1995. (На яп.).

Тоётоми Хидэёси мондзёсю: [Собрание документов Тоётоми Хидэёси]. Т. 1. Токио: Ёсикава ко:бункан, 2015. (На яп.).

То:яма Саори, Имаи Сё:носукэ. Тю:сэй гунки сэнгоку гунки хикаку кэнкю:. Кассэн дзэдзюцу о тю:син ни [Сравнительное исследование военных повестей Средневековья и [периода] Сэнгоку. Главным образом [на материале] повествований о сражениях] // Нихон бунка ронсо:. 2016. Т.24. С. 21—34. (На яп.).

Фудзии Дзё:дзи. Нобунага-но сандай то сэйкэн ко:со: [Посещения императорского дворца и концепция политической власти Нобунага] // Сири. 2012. Т. 95. С. 671—686. (На яп.).

Фудзимото Масаюки. Нобунага-но сэнсо: [Войны Нобунага]. Токио: Ко:данся, 2003. (На яп.).

Ханагасаки Мориаки. Уэсуги Кэнсин. Токио: Синдзинбуцу о:райся, 2007. (На яп.).

Харада Кадзутоси. Нагамицу // Сэкай дайхякка дзитэн [Мировая энциклопедия] / ред. Като: Сюити. (CD ROM). Хэйбонся, 2007. (На яп.).

Хасимото Масанобу. Коноэ Сакихиса. // Нихон дайхякка дзэнсё (Ниппоника) [Полная энциклопедия Японии (Ниппоника)]. Токио: Сёгакукан. URL: <https://kotobank.jp/word/%E8%BF%91%E8%A1%9B%E5%89%8D%E4%B9%85-16238> (дата обращения: 01.07.2020). (На яп.).

Юаса Ёсими. Адзума кагами ни миэру хо:кибоси то какусэй ни цуитэ. Камакура тэммондо:-но кутто: [О «звёздах-мётлах» и «звёздах-гостях» в «Адзума-кагами»: о трудной борьбе в астрономии [периода] Камакура] // Сайтама гакуэн дайгаку нингэн гакубу. 2012. Т. 12. С. 51—63. (На яп.).

Ябэ Кэнтаро. «Тайко: сама гунки-но ути»-но сиппицу мокутэки то Хидэцугу дзикэн [Цель написания «Тайко: сама гунки-но ути» и «инцидент Хидэцугу»] // Синтё: ки то Нобунага, Хидэёси но дзидай [«Синтё: ки» и эпоха Нобунага, Хидэёси] / ред. Канэко Хираку. Токио: Бэнсэй сюппан, 2012. С. 147—192. (На яп.).

Якадзу До:мэй. Манасэ До:сан // Нихон дайхякка дзэнсё (Ниппоника) [Полная энциклопедия Японии (Ниппоника)]. Токио: Сёгакукан. URL: <https://kotobank.jp/word/%E6%9B%B2%E7%9B%B4%E7%80%AC%E9%81%93%E4%B8%89-136936> (дата обращения: 03.07.2020). (На яп.).

Ямана Такахироси. Такагари [Соколиная охота] // Ода Нобунага дзитэн [Словарь Ода Нобунага]. Токио: Синдзинбуцу о:райся, 1991. С. 318—325. (На яп.).

Ямасита Хироаки. Гунки [Военные повести] // Сэкай дайхякка дзитэн [Мировая энциклопедия] / ред. Като: Сюити. (CD ROM). Хэйбонся, 2007. (На яп.).

Ямасита Хироаки. Гунки моногатари // Нихон дайхякка дзэнсё (Ниппоника) [Полная энциклопедия Японии (Ниппоника)]. Токио: Сёгакукан. URL: <https://kotobank.jp/word/%E8%BB%8D%E8%A8%98%E7%89%A9%E8%AA%9E-58308#E3.83.87.E3.82.B8.E3.82.BF.E3.83.AB.E5.A4.A7.E8.BE.9E.E6.B3.89> (дата обращения: 03.07.2020). (На яп.).

Darling Dennis. Uesugi Kenshin. A study of the military career of a sixteenth century warlord. PhD Dissertation. — Copenhagen: University of Copenhagen, 2000.

The Chronicle of Lord Nobunaga by Ōta Gyūichi / Elisonas J. S. A. and Lamers J. P. transl. and ed. — Boston, Leiden: Brill, 2011.

Tyler Susan. Honji Suijaku Faith // Japanese Journal of Religious Studies. 1989. № 16 2/3. P. 227—250.

А.Ю. Блажкина

ОСНОВНЫЕ ВЕХИ ИЗУЧЕНИЯ ТРАКТАТА «КУН-ЦЗЫ ЦЗЯ ЮЙ» В МИРОВОЙ СИНОЛОГИИ

Аннотация. В данной статье выявляются основные этапы изучения трактата «Кун-цзы цзя юй» в мировой синологии. В ходе развития синологии взгляды на датировку «Кун-цзы цзя юй» претерпели существенные изменения. До недавних археологических раскопок текст атрибутировался как памятник эпохи Троецарствия, но за последнее время ситуация существенно изменилась. В отечественной синологии пока нет комплексных работ, посвященных данной тематике, но в китайской историко-философской традиции исследование «Кун-цзы цзя юй» имеет многовековую историю. В настоящий момент невозможно однозначно решить вопрос о датировке и авторстве трактата «Кун-цзы цзя юй», но бесспорно то, что данный письменный памятник обладает колоссальной ценностью для реконструкции и изучения конфуцианской философии.

Ключевые слова: Кун-цзы цзя юй, Ван Су, Кун Аньго, конфуцианство, фальсификация, синология, китайская философия.

Автор: БЛАЖКИНА, Анастасия Юрьевна, кандидат философских наук, старший научный сотрудник, Институт Дальнего Востока РАН (Москва). E-mail: myshashu@yandex.ru

Anastasia Y. Blazhkina

The Main Milestones of the Study of *Kong-Zi Jia Yu* in World Sinology

Abstract. This article highlights the main stages of the study of *Kong-zi Jia Yu* in world sinology. During the development of sinology, the views on dating

of *Kong-zi Jia Yu* have undergone significant changes. Prior to recent archaeological excavations, the text was attributed as a rather late monument (the era of Three Kingdoms). But the situation has changed significantly recently. In the domestic sinology there are no comprehensive works on this topic yet, but in Chinese historical and philosophical tradition, the study of *Kong-zi Jia Yu* has a centuries-old history. At the moment, it is impossible to clearly solve the issue of dating and authorship of the text named *Kong-zi Jia Yu*. It is undeniable that this written monument has enormous value for the reconstruction and study of Confucian philosophy.

Keywords: Kong-zi Jia Yu, Wang Su, Kong Anguo, Confucianism, falsification, sinology, Chinese philosophy.

Author: Anastasia BLAZHKINA, Candidate of Sciences (Philosophy), Senior Research Associate, Institute of Far Eastern Studies, Russian Academy of Sciences (Moscow). E-mail: myshashu@yandex.ru

В данной статье предпринята попытка раскрыть основные вехи изучения конфуцианского трактата «Кун-цзы цзя юй» 孔子家语 (сокр. «Цзя юй») в мировой синологии. Прежде всего, «Кун-цзы цзя юй» («Речи школы Конфуция») — философский памятник, до недавнего времени приписываемый ученому-конфуцианцу Ван Су 王肃 (195—256), жившему в царстве Вэй 魏 в эпоху Троецарствия (220—280). Ван Су занимал различные административные должности при дворе, кроме того, он посвятил себя толкованию канонов — «Шан шу», «Ши цзин», «Лунь юй», «И ли», «Ли цзи», «Чжоу ли», «Цзо чжуань». По всей видимости, изначально трактат «Кун-цзы цзя юй» состоял из 27 цзюаней (свитков), из которых до нас дошли только 10. В современном виде «Кун-цзы цзя юй» разделен на 44 главы. Содержание текста составляют истории из жизни Кун-цзы 孔子 (551—479), его беседы с ближайшими учениками, а также видными политическими деятелями того времени. Эти беседы представляют собой философские диалоги, они касаются важнейших онтологических, этических, эстетических и эпистемологических аспектов.

Датировка «Кун-цзы цзя юй» вызывает ряд существенных вопросов, решение которых, без сомнения, внесет весомый вклад не только в исследование философского наследия конфуцианства, но и в развитие гуманитарного знания в целом. Споры вокруг авторства и времени написания этого трактата не утихают до настоящего времени. Был ли данный трактат записан кем-то из учеников самого Кун-цзы, отражает ли он взгляды основателя конфуцианства или же это более позднее произведение, плод творчества каноноведа Ван Су? Одни исследователи ат-

рибутируют «Кун-цзы цзя юй» как аутентичный письменный памятник, другие усматривают в нем сознательную фальсификацию (*вэйшу* 伪书). Несмотря на неутихающие споры, более чем за тысячу лет эта книга распространилась в Китае повсеместно.

В отечественном китаеведении пока нет работ, посвященных комплексному исследованию «Кун-цзы цзя юй», кроме того, данный трактат до сих пор полностью не переведен на русский язык. Для специалистов по древнекитайской философии книга «Кун-цзы цзя юй» имеет огромную научную ценность: в ней освещены не только этические и онтологические воззрения раннего конфуцианства, но и подробно раскрыто значение важнейших ритуальных практик. «Кун-цзы цзя юй» представляет собой источник, по которому мы можем судить о конфуцианском учении, источник, повествующий о жизни и деятельности первого Учителя Поднебесной, а также об историческом фоне его жизни. Трактат «Кун-цзы цзя юй» более чем в четыре раза превышает по объему знаменитый конфуцианский памятник «Лунь юй». Примечательно, что в ноябре 2013 г. Председатель КНР Си Цзиньпин посетил родину Кун-цзы, город Цюйфу (совр. пров. Шаньдун). В ходе встречи в научно-исследовательском институте Конфуция Председатель Си Цзиньпин обратил особое внимание на две книги: «Кун-цзы цзя юй тун цзе» («Толкование “Речей школы Кун-цзы”» 孔子家语通解) и «Лунь юй цюань цзе» («Разъяснение “Суждений и бесед”» 论语诠解). Председатель Си Цзиньпин подчеркнул: «Эти книги мне стоит изучать самым серьезным образом» [Чжунхуа личжи ван 2020]. Тем самым руководитель КНР продемонстрировал не только личный интерес к философскому наследию древности, но и призвал изучать конфуцианскую мудрость, ставшую неотъемлемой частью современной политической культуры КНР. Учитывая тот факт, что исследование «Кун-цзы цзя юй» остается актуальной темой в научном сообществе, предлагаю вкратце рассмотреть ход изучения трактата «Кун-цзы цзя юй» в мировой синологии.

В главном историографическом памятнике древнего Китая — «Ши цзи» мы не находим никаких сведений о «Кун-цзы цзя юй», однако некоторые из глав «Кун-цзы цзя юй» практически полностью совпадают с эпизодами из «Ши цзи»¹. Самое раннее упоминание о «Кун-цзы цзя юй»

¹ Сравни главы №1, 2, 8, 19 «Кун-цзы цзя юй» и главу № 47 «Ши цзи»; главу № 10 «Кун-цзы цзя юй» и главу № 36 «Ши цзи». Полный текст «Ши цзи»: URL:

встречается в библиографическом разделе официальной династийной истории «Хань шу» Бань Гу (I в.), где сказано, что ученики Кун-цзы записали 27 свитков, и что данная книга была утрачена («孔子家语»二十七卷...书已亡) [Бань Гу]. Потомок Кун-цзы, западно-ханьский канонвед Кун Аньго 孔安国 (156—74 до н.э.), написавший послесловие к «Кун-цзы цзя юй» 孔子家语后序 (*Кун-цзы цзя юй хоу сюй*) полагал, что «в одно время с “Лунь юем” и “Сяо цзином”...то, что не вошло в “Лунь юй” было собрано воедино и получило название “Кун-цзы цзя юй”» [Ван Шэньюань 2014, с. 2.]. Как считает большинство современных китайских исследователей, традиционный вариант «Кун-цзы цзя юй» был, по всей видимости, письменно зафиксирован именно Кун Аньго. Передаваясь в устной традиции, он был, наконец, записан Ван Су лишь эпоху Троецарствия. Ван Су работая с древними текстами, выступал против канонведческой традиции ханьского ученого-конфуцианца Чжэн Сюаня 郑玄 (127—200), который призывал раскрывать значение иероглифа на основании его толкования в разных контекстах. В рамках конфуцианской экзегетики традиция Чжэн Сюаня получила название *чжэн сюэ* 郑学, а традиция Ван Су — соответственно *ван сюэ* 王学².

Янь Шигу 颜师古 (581—645), известный литератор и филолог, автор авторитетных комментариев к корпусу канонных «У цзин» и к официальным историям «Ши цзи» и «Ханьшу», полагал, что 27 ханьских свитков Кун Аньго не тождественны дошедшему до эпохи Тан (618—907) варианту «Кун-цзы цзя юй». Янь Шигу считал, что «Цзя юй» написан Ван Су, и что это сочинение в 10 свитках [Ян Чаоми]. Позиция Янь Шигу и послужила своего рода отправной точкой для формирования концепции поддельности «Кун-цзы цзя юй».

Уже начиная с династии Сун (960—1279 гг.), книгу рассматривали как литературную фальсификацию [Ван Госюань 2011, с. 13], ряд авторитетных ученых считал ее подделкой. Новатором в этой области был сунский библиофил Ван Бо 王柏 (1197—1274), он комплексно исследовал историю вопроса и в своей работе «Исследования “Цзя юй”» 家语考 высказал мнение, что «сорок четыре главы «Цзя юй» — это ком-

<https://ctext.org/shiji> (дата обращения 07.04.2020). Полный текст «Кун-цзы цзя юй»: URL: <https://ctext.org/kongzi-jiaju> (дата обращения 07.04.2020).

² Не путать с учением неоконфуцианца Ван Янмина (1472—1529), которое так же именуется *ван сюэ* 王学.

пиляция из таких произведений как «Цзо чжуань», «Го юй», «Сюнь-цзы», «Мэн-цзы», «Ли цзи», составленная Ван Су» [*Ян Чаомин*].

При династии Цин (1644—1911) несколько видных ученых отрицали аутентичность «Кун-цзы цзя юй»: Яо Цзихэн 姚际恒 (1647—1715) в «Исследовании поддельных книг древности и современности» 古今伪书考, Фань Цзясян 范家相 (?—1768) в «Опровержении “Цзя юй”» 家语证伪, Сунь Чжицзу 孙志祖 (1737—1801) в «Аргументированных комментариях к “Цзя юй”» 家语疏证 [*Чэнь Юбинь*]. Сунь Чжицзу резко критикует деятельность Ван Су, называя его «плагиатором», который «ввел в заблуждение последующие поколения». По мнению Сунь Чжицзу, деятельность Ван Су была в первую очередь направлена против Чжэн Сюаня [Циндай сюэжэнь].

Однако были и ученые, которые придерживались другой точки зрения. Корифей сунского неоконфуцианства, Чжу Си 朱熹 (1130—1200) полагал следующее: «“Цзя юй” была лишь записана Ван Су на основании древних заметок. Хотя в книге много изъянов, но это не плод творчества Ван Су» [Чжу-цзы юй лэй]. Ряд исследователей времен династии Цин, в частности, Чэнь Шикэ 陈士珂 (1748—1796) в «Комментариях к “Кун-цзы цзя юй”» 孔子家语疏证 не только признавал аутентичность данного памятника, но и подчеркивал его непреходящую научную ценность [*Ян Чаомин*]. Так или иначе, но в течение многих веков, трактат «Цзя юй» широко обсуждался интеллектуальными кругами Китая. Хотя в недавнем прошлом, во время господства в академическом сообществе КНР научного течения «Сомнения в древности» 疑古派 (*игу пай*)³ трактат «Кун-цзы цзя юй» безоговорочно был признан подделкой, но более поздние археологические исследования склоняют к меньшей категоричности.

В 1973 г. на раскопках уезде Динчжоу (пров. Хэбей) было обнаружено захоронение времен династии Западная Хань (206 до н. э. — 24 н. э.), в котором сохранились бамбуковые планки текста «Жу цзя чжи янь» 儒家者言 («Речи конфуцианцев»). В ходе компаративного анализа, ученые пришли к заключению, что данный текст по своему содержанию чрезвычайно близок «Цзя юй». Спустя несколько лет, в 1977 г. в округе Фуян (пров. Аньхой), было раскопано парное захоронение времен дина-

³ Научное течение, под руководством видного китайского ученого Гу Цзегана 顾颉刚 (1893—1980), подвергавшее сомнению аутентичность многих древних памятников.

стии Западная Хань, где были найдены эпиграфические тексты (надписи на бамбуке, дереве, свинце и др.), среди которых также был текст «Жу цзя чжи янь» на бамбуковых планках, по содержанию также во многом совпадающий с «Цзя юй». Данные находки сами по себе не могут служить стопроцентным доказательством подлинности «Кун-цзы цзя юй», но становится очевидным, что, если не сам текст, то его прототип, имел широкое хождение уже в эпоху Западной Хань. По мнению большинства авторитетных ученых КНР, археологические раскопки свидетельствуют о том, что «Цзя юй» не фальсификация, и тем более, сомнительно авторство Ван Су. По-видимому, этот текст древнее письменного памятника «Мэн-цзы». Такого мнения придерживается крупный китайский историк и философ Пан Пу 庞朴 (1928—2015) [Пан Пу 2004, с. 71—76].

Вопрос об аутентичности «Кун-цзы цзя юй» можно считать ключевым, так как если трактат признается подлинным, то его содержание, по всей вероятности, характеризует мысли самого Кун-цзы и его ближайших учеников. В таком случае данный трактат можно смело ставить в один ряд со знаменитым «Лунь юем». По моему мнению, вопрос о подлинности трактата «Кун-цзы цзя юй» чрезвычайно сложен, он охватывает область исследования древних 古文 (*гу вэнь*) и современных 今文 (*цзинь вэнь*) письмен эпохи Хань. С одной стороны, название книги и специфика ее содержания доказывают древность данного памятника. Но в то же время в связи с отсутствием разнописей иероглифов в цитатах из древних классических книг («У цзин») становится очевидно, что текст «Кун-цзы цзя юй» многократно редактировался и переписывался. Так или иначе, но многие крупные китайские ученые подчеркивают исключительную значимость данного трактата. Например, директор научно-исследовательского института Конфуция, профессор Ян Чаомин 杨朝明 заявляет: «Мы делаем вывод, что составление и компиляция “Цзя юй” непременно имеет отношение к [внуку Кун-цзы] — Цзы Сы... само заглавие «Кун-цзы цзя юй» появляется во времена императора Цинь Шихуана...” “Кун-цзы цзя юй” по праву можно считать “первой книгой для изучения Кун-цзы”» [Ян Чаомин]. Один из ведущих ученых в области китайской древности, Ли Сюэцин 李学勤 (1933—2019) полагает, что «Ханьская книга на бамбуке “Жу цзя чжи янь” из провинции Хэбэй, а также тексты из Фуяня являются прототипами “Кун-цзы цзя юй”. Все эти тексты — звенья одной цепи» [Ян Чаомин]. По всей вероятности, даже если не сам окончательный полный вариант текста был создан

Цзы Сы или кем-то из его последователей, даже если трактат «Кун-цзы цзя юй» и был отредактирован и записан канонистом Ван Су в эпоху Троецарствия, то данный текст, скорее всего, имел более древний прототип — заметки ближайших учеников Кун-цзы.

В западной синологии, во многом по причине споров вокруг аутентичности трактата «Кун-цзы цзя юй», а также по причине того, что данный памятник содержит немало отсылок к другим древним текстам, которые на данный момент уже достаточно хорошо изучены, большинство западных китаистов не уделяло пристального внимания «Кун-цзы цзя юй». Однако такие видные исследователи, как британский миссионер Дж. Легг (J. Legge) и немецкий востоковед Р. Вильгельм (R. Wilhelm) признавали подлинность «Кун-цзы цзя юй» [K'ung Tzū Chia Yü]. Известный на данный момент перевод первых десяти свитков, снабженный подробными комментариями, принадлежит Р.П. Крэмерсу (R. P. Kramer) и был сделан еще в 1950 г., то есть без учета результатов археологических раскопок 1973 и 1977 гг. [K'ung Tzū Chia Yü]. Р.П. Крэмерс приходит к выводу, что текст «Кун-цзы цзя юй» состоит из двух взаимопроникающих частей: оригинальный ранний текст переплетается с более поздними добавлениями, сделанными Ван Су [Goldin 1999, p. 135].

Даже при беглом и поверхностном рассмотрении основных вех изучения трактата «Кун-цзы цзя юй» в мировой синологии, становится очевидно, что данный текст имеет непосредственное отношение к конфуцианской традиции и несет в себе непреходящую философскую ценность. Изучение «Кун-цзы цзя юй» до сих пор является актуальной научной задачей не только в самом Китае, но и за его пределами. С учетом новых научных данных, в русле развития историко-философской науки, изучение письменных памятников древнего конфуцианства способно расширить арсенал мирового философского знания.

Библиографический список

Бань Гу. Хань шу. И вэнь чжи [Библиографический раздел Хань шу]. URL: https://www.gushiwen.org/gushiwen_48b00b5a15.aspx (дата обращения 07.04.2020). (На кит.).

Ван Шэньюань. Кун-цзы цзя юй тун цзе [Разъяснения «Кун-цзы цзя юй»]. Нанкин: Илин чубаньшэ, 2014. (На кит.).

Ян Чаомин. Кун-цзы цзя юй дэ чэншу юй кэкаосинь яньцзю [Изучение подлинности книги «Кун-цзы цзя юй»]. URL: <http://bbs.tianya.cn/post-666-31315-1.shtml> (дата обращения 11.04.2020). (На кит.).

Ван Госюань, Ван Сюмэй. Кун-цзы цзя юй ши цзюань [Кун-цзы цзя юй в десяти свитках]. — Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2011. (На кит.).

Чэнь Юбинь. Чжунго лидай чжумин цзяцзю сюаньцзе Кун-цзы цзя юй [Выборка древних китайских текстов для домашнего обучения: «Кун-цзы цзя юй»]. URL: <http://www.guoxue.com/?p=23084> (дата обращения 12.04.2020). (На кит.).

Циндай сюэжэнь лечжуань [Жизнеописания ученых династии Цин]. URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=932818&map=gb> (дата обращения 12.04.2020). (На кит.).

Цзюань и бай саныши ци чжаньго хань тан чжуцзы [Свиток № 137 Мудрецы эпох Чжаньго, Хань и Тан]. // Чжу-цзы юй лэй [Классифицированные речи учителя Чжу]. URL: <http://www.guoxue123.com/zhibu/0101/01zzy/139.htm> (дата обращения 13.04.2020). (На кит.).

Чжунхуа личжи ван [Китайский интернет ресурс «Воспитание стойкости»]. URL: <https://www.jgsw.com/a/3552.html> (дата обращения 13.04.2020).]. (На кит.).

Goldin, Paul. Rituals of the Way: The Philosophy of Xunzi. — Chicago: Open Court, 1999. URL: <https://www.academia.edu/36996761/Xunzi> (дата обращения 13.04.2020).

K'ung Tzū Chia Yü (The School Sayings of Confucius). Introduction. Translation of Sections 1—10, with critical notes / R. P. Kramers transl. — Leiden: Brill, 1950 (Sinica Leidensia, vol. VII). URL: https://books.google.ru/books?id=XgwVAAAIAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 13.04.2020).

В.В. Самошин

ЛИРИКА ЧЖОУ БАН-ЯНЯ (1056—1121)

Аннотация. В статье приводятся краткое описание биографии и некоторых особенностей творческой манеры знаменитого сунского поэта и музыканта Чжоу Бан-яня (1056 — 1121), а также переводы пятидесяти его стихотворений в жанре *цы*.

Ключевые слова: Чжоу Бан-янь, китайская поэзия, *цы*, перевод на русский язык.

Автор: САМОШИН Владимир Васильевич, Москва.

E-mail: vladimir-samoshin@yandex.ru

Vladimir V Samoshin

Lyrics of Zhou Bang-yan (1056—1121)

Abstract: The article provides a brief description of the biography and some features of the creative manner of the famous Song poet and musician of Zhou Bang-yan (1056 — 1121), as well as translations of fifty of his poems in *ci*-genre.

Keywords: Zhou Bang-yan, Chinese poetry, *ci*, translation into Russian.

Author: Vladimir V. SAMOSHIN, Moscow.

E-mail: vladimir-samoshin@yandex.ru

Жанр городского романа 詞 (цы), возникший в период правления династии Суй (589—618), не снискал особой популярности в период правления династии Тан (618—907): из множества поэтов, творивших в этот период, лишь некоторые обращались к этому жанру. Своего расцвета жанр *цы* достиг в период правления династии Сун (960—1279), и среди плеяды блестящих поэтов, сочинявших свои стихи в этом жанре,

таких как Лю Юн 柳永 (987—1053), Синь Ци-цзи 辛棄疾 (1140—1207) и Цзян Куй 姜夔 (1155—1221), достойное место занимает и Чжоу Бан-янь 周邦彥 (1056—1121) — знаменитый северо-сунский поэт и музыкант, родившийся в Цянтане 錢塘 (совр. г. Ханчжоу, пров. Чжэцзян).

Несмотря, однако, на знаменитость поэта, сведений о жизни Чжоу Бан-яня почти не сохранилось. Некоторые факты из его жизни приведены в «Истории династии Сун» 宋史. Например, в разделе «Жизнеописание» этого собрания говорится следующее:

Чжоу Бан-янь, второе имя Мэй-чэн 美成, человек из Цянтана. Был небрежен, мало ограничивал себя, не пользовался в округе уважением, однако был широко начитан в книгах ста авторов. В начале годов под девизом *Юань-фэн* 元豐 приехал в столицу империи, сочинил «Оду столичному граду» из десяти с лишним тысяч слов, [император] Шэнь-цзун 神宗 поразился ею, так что даже повелел придворному чину прочесть [оду] во Дворце приближенных талантов, а [сам Чжоу Бан-янь] был призван трудиться в Палате управления делами Запретного дворца, и из учащегося Высшего государственного училища был назначен его начальником. Прожил в столице пять лет, не меняя местожительства, полностью отдавая все свои силы написанию поэтических и прозаических сочинений. Позже был направлен обучать учащихся в округ Лучжоу 廬州, затем правителем уезда Лишуй 溧水, затем был возвращён в столицу на должность регистратора учащихся в Императорском училище. [Однажды] был вызван на аудиенцию к императору Чжэ-цзуну 哲宗, который повелел ему прочесть вслух прежнюю «Оду» и даровал должность корректора текстов в Приказе учёта податного населения и карт. Поочерёдно занимал также должности сверщика текстов, внештатного помощника директора департамента личного состава учреждений, начальника охраны ворот императорского дворца, помощника начальника приказа по делам императорской родни, инспектором в управлении по внесению изменений в правила этикета <...>, умер в возрасте шестидесяти шести лет [Сун ши].

В другом месте «Истории династии Сун», говорится о том, что «в год под знаками *жэнь-сюй* 壬戌 [император Шэнь-цзун] повелел назначить наиболее успевающего учащегося первой ступени Высшего государственного училища Чжоу Бан-яня инспектором учебных заведений» [Сун ши].

Некоторые подробности о жизни Чжоу Бан-яня, правда, без ссылок на источники, можно найти в современном издании «Критического обзора танских и сунских *цы*» [Тан Сун цы цзяньшан 1988, с. 2471]. В частности, в нём приводятся годы жизни Чжоу Бан-яня (1056 — 1121), называется его прозвище — 清真居士 (*Цин-чжэнь цзюй-ши*), перечисляются различные чиновничьи должности, которые тот занимал на протяжении своей жизни, без указания, однако, на конкретные годы, в которые это происходило, ограничиваясь расплывчатыми словами: «при императоре Чжэ-цзуне» или: «при императоре Хуэй-цзуне». Сообщается, также, что Чжоу Бан-янь был не только поэтом, но и сочинителем мелодий для своих стихов, отмечается его мастерство в этих искусствах. Говорится также и о том, что произведения Чжоу Бан-яня были собраны в «Собрании литературных сочинений Цин-чжэня цзюй-ши» 清真居士文集, уже утраченном. Сохранился сборник *цы* Чжоу Бан-яня под названием «Собрание Цин-чжэня» 清真集.

Впрочем, для статьи, которая посвящена **творчеству** Чжоу Бан-яня, а не его **личности**, сведений этих вполне достаточно. Единственное, что можно добавить, уже прочитав его поэтические произведения, так это то, что он был, по-видимому, очень большим любителем певичек, которым посвятил множество своих стихотворений в жанре *цы*. Но Чжоу Бан-янь был, искусен в сочинении не только лирических стихотворений этого жанра, благодаря которым, он и снискал себе славу знаменитого поэта. В сохранившихся его поэтических сочинениях есть и несколько пяти- и семисловных четверостиший-*цзюэцзюй* 絕句 и несколько пяти- и семисловных восьмистиший-*люйши* 律詩, и длинные стихи-*пайлюй* 排律, а также стихи, написанные в стиле *гуйфэн* 古風. Но всех вместе их немного, основной же корпус поэзии Чжоу Бан-яня составляют именно стихи в жанре *цы*. Темы их в общем-то традиционны для подобного рода сочинений, но в лирике Чжоу Бан-яня преобладают такие, в которых он чаще говорит о **своих** собственных переживаниях от разлуки с **певичкой**, вспоминает о радостях, испытанных им от общения с нею. Даже когда он пишет о своих скитаниях вдали от дома, он почти всегда упоминает и какую-либо из своих любимых певичек. Кстати, эта особенность отличает любовную лирику Чжоу Бан-яня от подобной многих других авторов *цы*: в своей лирике он чаще говорит о **собственных** чувствах, а не о чувствах **певички**, как это делали многие поэты. Хотя, разумеется, есть в его лирике и стихи, написанные от лица певички.

Очень часто Чжоу Бан-янь прибегает к приёму, зачинателем которого был танский поэт Цуй Ху 崔護, который в стихотворении «Пишу на стене сельского дома, что к югу от столицы», говорит о том, как он посетил места, где в прошлом встречался с красавицей, которую теперь не нашёл:

《題都城南莊》
去年今日此門中，人面桃花相映紅。
人面不知何處去？桃花依舊笑春風。

ПИШУ НА СТЕНЕ СЕЛЬСКОГО ДОМА, ЧТО К ЮГУ ОТ СТОЛИЦЫ

В прошлом году, в этот же день, у этих же самых ворот,
Девичье личико и персик в цвету — оба светились румянцем.
Девичье личико, не знаю, куда отсюда оно ушло,
Персик, по-прежнему, здесь цветёт, весенним ветрам улыбаясь¹.

Подобного рода стихотворений у Чжоу Бан-яня немало. Он вообще не стеснялся использовать в своих стихах образы, строки или отдельные фразы своих «собратьев по перу» предшествующей эпохи.

Примечательно ещё и то, что к своим *цзы* Чжоу Бан-янь, в отличие, скажем, от того же Цзян Куя, предисловия которого нередко сопоставимы, а то и превышают по объёму само стихотворение, предисловий почти никогда не предпосылает, ограничиваясь краткими подзаголовками: «Зимняя слива», «Ива», «Осенние думы»...

Прежде чем обратиться непосредственно к лирике Чжоу Бан-яня, хотелось бы сказать несколько слов о принципе, которого я стараюсь придерживаться при переводе китайской поэзии, будь то в жанре *цзы* или *ши*詩... Принцип этот — **перевожу, а не сочиняю**. Я считаю в корне ошибочным утверждение Василия Жуковского (1783—1852) о том, что «переводчик в прозе есть раб, переводчик в стихах — соперник». На мой взгляд, и в первом, и во втором случаях переводчик — это переводчик, а не раб, и уж тем более не соперник. Переводчик — это человек, который взял на себя труд **перевести** текст переводимого им автора, неважно — прозаический или поэтический — на русский язык. Перевести, а не сочинить по мотивам оригинала, да ещё и соперничая с автором! Причём перевести таким образом, чтобы читатель имел возможность читать **перевод стихотворения**, а не **стихотворение переводчи-**

¹ Здесь и далее перевод с кит. В. Самошина.

ка. На мой взгляд, перевод можно сравнить с прорисовкой на тонкой полупрозрачной бумаге, на которой читатель видит словесный рисунок оригинала. Да, рисунок этот не столь отчётлив, как самый оригинал, но он **в точности** передаёт все его линии и не добавляет тех, которых не было изначально, разве что цвета не так ярки, как в оригинале.

Я не стараюсь строго придерживаться в переводе тех стихотворных размеров, которые традиционны для русской поэзии потому, что эти размеры были не только чужды старой китайской поэзии, но не были ей даже известны.

На русском языке были опубликованы переводы четырёх *цы* Чжоу Бан-яня [Голос яшмовой флейты 1988, с. 156—159]. В настоящей статье приводится перевод пятидесяти его стихотворений с необходимыми пояснениями. Все переводы выполнены по изданию «Критический обзор танских и сунских *цы*» [Тан Сун цы цзяньшан 1988, с. 969—1054], упрощённые иероглифы которого преобразованы в полные.

50 ЦЫ ЧЖОУ БАН-ЯНЯ

周邦彦 (1056 — 1121)

1.

瑞龍吟

章台路，還見褪粉梅梢，試花桃樹，愔愔坊陌人家，定巢燕子，歸來舊處。黯凝佇，因念個人痴小，乍窺門戶。侵晨淺約宮黃，障風映袖，盈盈笑語。前度劉郎重到，訪鄰尋里。同時歌舞，惟有舊家秋娘，聲價如故。吟箋賦筆，猶記燕台句。知誰伴，名園露飲，東城閑步。事與孤鴻去，探春盡是，傷離意緒。官柳低金縷，歸騎晚、纖纖池塘飛雨，斷腸院落，一帘風絮。

НА МЕЛОДИЮ «ЖУЙЛУН ИНЬ»

Чжантайский тракт...

Ещё видны

На кончиках веток увядшие белые цветы мэйхуа,

А персик уже начинает цвести.

Тихо-спокойно в доме певичек в квартале соседнем —

Лишь ласточки приводят гнёзда свои в порядок,

Вернувшись на старое место.

Стою, словно застывший —

Вспоминаю глупышку маленькую,

Ту, что тогда из ворот как раз выглядывала,
На рассвете...
Головка её была бледно-жёлтым украшена,
Заслоняясь от ветра рукавами яркими,
Она улыбалась очаровательно...

Как когда-то господин Лю,
Вновь сюда я пришёл.
Разыскивая *ту*,
Навестил соседку,
Вместе с которой она пела и танцевала:
Старый дом Цю-нян стоит, как прежде,
Да и молва о ней идёт всё та же...

Взяв кисть, напишу стихи на бумаге,
Снова вспомню яньтайские строфы,
Да, кто узнает об этом, чтоб компанию мне составить?
В известном парке напьюсь под открытым небом,
Шагом неспешным пойду к стене восточной —
Что было в прошлом,
Всё улетело с лебедем одиноким.

Проведал весну, да всюду
Сердце ранит горечь разлуки:
Казённые ивы
К земле золотистые нити склонили.

Под вечер, верхом на коне, возвращаюсь обратно —
Тонкий-тонкий, над прудом дождь пролетает,
А в дом, что душу мне разрывает,
За занавеску ивовый пух под ветром влетает...

«Жуйлун инь» — мелодию сочинил сам Чжоу Бан-янь.

Как когда-то господин Лю — аллюзия на легенду о том, как Лю Чэнь и Жу-ань Чжао, отправившись в горы собирать травы, заблудились, и повстречали волшебных фей. Прожив с ними некоторое время, затосковали по дому, а вернувшись в родное село, захотели вновь увидеть тех волшебных фей, но не смогли найти их следов.

Цю-нян — имя знаменитой танской певички.

Яньтайские строфы — аллюзия на стихи Ли Шан-иня (813 — 858) «Яньтай», в которых тот восхищается певичкой по имени Лю-чжи (Ветка Ивы).

2.

四園竹

浮雲護月，未放滿朱扉。鼠搖暗壁，螢度破窗，偷入書幃。秋意濃，
閑佇立，庭柯影里。好風襟袖先知。夜何其。江南路繞重山，心知漫
與前期。奈向燈前墮淚，腸斷蕭娘，舊日書辭猶在紙。雁信絕，清宵
夢又稀。

НА МЕЛОДИЮ «СЫ ЮАНЬ ЧЖУ»

Плывущее облако прикрыло луну,
Не позволяя ей светом своим двери, красные, заливать.
Мышь копошится в тёмном углу,
Светлячки сквозь прореху в окно летят —
Украдкой проникают за книжный полог.

В осенних думax тяжёлых,
Долго стою, ничем не занят,
В тени деревьев во дворе,
Заранее зная,
Что полы и рукава халата
Наполнит ветерок приятный...

Какая ночь!
Дорога в Цзяннань
Вьётся среди нагроможденья гор.
С подружкой сердечной тогда
Напрасно условливались о встрече.
Что теперь у светильника слёзы ронять,
Хоть и рвётся душа к Су-нян,
И слова, что когда-то
На бумаге писала она
Сохранились ещё у меня.

Но пролётные гуси письма носить перестали,
И ясными ночами,
Сны о ней вновь редкими стали...

Красные двери — двери, покрытые красным лаком.
Су-нян — здесь иносказательно о любимой певичке.

Гуси письма носить перестали — перелётный гусь считался в Китае символом письменосца. По легенде о Су У (140? — 60?), дипломате времён династии Западная Хань (206 г. до н.э. — 24 г. н.э.), который девятнадцать лет находился в плену у сюнну, которые, на запросы китайского императора У-ди (156 — 87) отвечали, что Су У погиб. Но однажды император, будучи на охоте, подстрелил перелётного гуся, к лапке которого было привязана письмо, в котором было написано, что Су У жив («Хань шу», цз. 54).

3.

滿江紅

晝日移陰，攬衣起，香帷睡足。臨寶鑒、綠雲撩亂，未忺妝束。蝶粉蜂黃都褪了，枕痕一線紅生玉。背畫欄、脈脈悄無言，尋棋局。重會面，猶未卜。無限事，縈心曲。想秦箏依舊，尚鳴金屋。芳草連天迷遠望，寶香薰被成孤宿。最苦是、蝴蝶滿園飛，無心扑。

НА МЕЛОДИЮ «МАНЬ ЦЗЯН ХУН»

Полуденное солнце двигает тени.
Взяв в руки платье, встала с постели,
Выспавшись за пологом ароматным.
В зеркало драгоценное посмотрела —
«Чёрные тучи» перепутались в беспорядке,
Но радости нет наряжаться.

«Чешуйки бабочки и жёлтый пушок пчелы»
Блёклыми стали,
На лице остались,
Словно нити красные,
От подушки следы.

К расписным перилам прислонилась,
Смотрю с любовью,
Но безмолвно,
Ни слова не говорю,
А только
Взглядом ищу
Шахматную доску.

Вновь увижусь ли с ним
Ещё я не нагадала,

Хотя заветные мечты
Границ и не знают —
Опутали сердца закоулки самые тайные.

Циньский *чжэн* вспоминаю я —
Кажется, будто бы, до сих пор,
В палатах золотых звучит ещё он.

Протянулись до неба травы душистые —
Блуждаю взглядом, устремлённым вдаль:
Драгоценными ароматами одеяло пропитано,
Но ночь провожу в одиночестве я.

Всего же горше,
То, что бабочки, сад полонив, порхают,
Но ни одну прихлопнуть
Нет у меня желанья...

Чёрные тучи — иносказательно о причёске красавицы.

Чешуйки бабочки и жёлтенький пушок пчелы — образно о косметике: пудру («чешуйки бабочки») наносили на лицо и грудь, а жёлтой краской («жёлтеньким пушком пчелы») ставили точку на лбу.

Шахматную доску ишу — за которой вчера играла с любимым.

Циньский чжэн — струнный музыкальный инструмент (в двенадцать, также тринадцать струн), был изобретён Мэн Тянем (蒙恬) в княжестве Цинь — отсюда название).

Золотые палаты — иносказательно о спальне красавицы.

4.

醉桃源

冬衣初染遠山青，雙絲雲雁綾。夜寒袖濕欲成冰，都緣珠淚零。
情黯黯，悶騰騰，身如秋后蠅。若教隨馬逐郎行，不辭多少程。

НА МЕЛОДИЮ «ЦЗУЙ ТАО ЮАНЬ»

Зимнее платье только что покрасила
В цвета далёких зелёных гор,
В две шёлковых нити выткан на нём
Облаков и гусей перелётных узор.
Ночь холодна, рукава намокли,

Скоро льдинками станут —
Из-за того всё, что жемчужные слёзы
На них
Каплют.

Чувства — тёмные, мрачные,
Скука — ленивая, томная,
Тело — как у мухи поздней осенью.

Если позволят мне, вслед за конём, за милым погнаться,
Много иль мало пути, всё равно, проскакать я согласна!

Две последние строки — аллюзия на строки из «Исторических записок» Сыма Цяня, гл. «Жизнеописание Бо И»: «Янь Юань, хотя и был прилежен в учёбе, но лишь следуя за хвостом быстрого скакуна, добродетельные поступки его ясно проявлялись» (顏淵雖篤學，附驥尾而行益顯。). Янь Хуэй или Янь Юань (521 — 481) — ученик Конфуция. Сыма Чжэнь (679 — 732), толкуя эту фразу, писал: «Зелёная муха, прилепившись к хвосту быстрого скакуна, покрывает путь в тысячу ли; точно так же и Янь Хуэй, благодаря Кун-цзы, получил известность и славу (蒼蠅附驥尾而致千里，以譬顏回因孔子而名彰也。).

5.

燭影搖紅

芳臉勻紅，黛眉巧畫宮妝淺。風流天付與精神，全在嬌波眼。早是縈心可慣。向尊前、頻頻顧盼。幾回想見，見了還休，爭如不見。燭影搖紅，夜闌飲散春宵短。當時誰會唱陽關，離恨天涯遠。爭奈雲收雨散。憑闌干、東風淚滿。海棠開後，燕子來時，黃昏深院。

НА МЕЛОДИЮ «ЧЖУ ИН ЯО ХУН»

Душистое лицо румянами подкрашено ровно,
Искусно очерчены брови краскою чёрной —
Как у дворцовой служанки, неброский её наряд.
Будто дыханием ветра,
Где-то рядом с небом,
Душу свою обрела:
Вся в прелестном, как волны, взгляде она.

Давно сердца́ наши связаны были,
Так что друг к другу уже мы привыкли:
За кубком хмельным

Часто-часто

Бросали друг на друга взгляды,
Несколько раз горели желаньем увидеться,
А увидевшись, вновь расставались —
Уж лучше бы не видались!..

Тени свечí качаются красной,
Пир ночной окончен — весенняя ночь коротка.
Тогда,
Кто мог заранее знать
«Песню о Янгуань» —
Досада разлуки протянулась до края небес вдали,
Что теперь делать, коль тучи разошлись
И дождь перестал!

Стою, прислонившись к перилам —
Под ветром восточным слёзы лью:
После того как яблони расцветут,
Ласточкам время придёт прилетать,
А я,
В сумерках жёлтых, в тенистом саду,
Всё буду стоять...

Янгуань — пограничная застава, располагавшаяся на далёкой северо-западной окраине Китая. Песня об этой заставе символизировала разлуку. *Тучи разошлись и дождь перестал* — иносказательно: закончилось любовное свидание.

6.

還京樂

禁煙近，觸處浮香秀色相料理。正泥花時候，奈何客里，光陰虛費。
望箭波無際，迎風漾日黃雲委。任去遠，中有萬點，相思清淚。到長
淮底，過當時樓下，殷勤為說，春來羈旅況味。堪嗟誤約乖期，向天
涯、自看桃李。想而今，應恨墨盈箋，愁妝照水。怎得青鸞翼，飛歸
教見憔悴。

НА МЕЛОДИЮ «ХУАНЬ ЦЗИН ЛЭ»

Близится день, когда нельзя разводить огонь:
Везде и всюду
Плывущие ароматы и красота цветов

Помогают друг другу —
Сейчас как раз время, когда цветы опьяняют.
Но, что поделаться, если ты гость на чужбине
И дни, и ночи попусту тратишь!

Долго смотрю, как стрелою проносятся волны,
И нет им предела,
Как под ветром играют на ряби блики солнца,
А в небе
Проплывают жёлтые облака —
Пушай уносятся вдаль,
А с ними
И десять тысяч
Чистых слёз моих в тоске о любимой...

Брожу у реки Хуай —
Там, где когда-то,
С теремом рядом,
Любезно и мило
Ей говорил я,
Что весной на чужбине
Жить мне придётся.
Как же мог я
Случайного уговора нарушить срок!
Теперь вот,
У края небес,
Гляжу одиноко на персик и сливу —
Тоскую ныне:
Должно быть, она, в досаде,
Тушью лист письма покрывает,
И облик её печальный
В речной воде отражается.

Эх, как получить бы
Зелёного феникса крылья,
Чтоб к ней полететь,
На личико её исхудалое посмотреть!..

День, когда нельзя разводить огонь — имеется ввиду День холодной пищи, когда для приготовления еды запрещалось разводить огонь.
У реки Хуай — т.е., у реки Хуайхэ на востоке Китая, между Янцзы и Хуанхэ.

7.

關河令

秋陰時晴漸向暝。變一庭淒冷。佇聽寒聲，雲深無雁影。更深人去寂靜。但照壁孤燈相映。酒已都醒，如何消夜永！

НА МЕЛОДИЮ «ГУАНЬ ХЭ ЛИН»

Осенний хмурый день прояснел, склонившись к сумеркам неторопливо.
На постоянный двор проникли холода.
Озябших крыльев шум надеялся услышать,
Но — нет, на небе лишь ночные облака.

Далёко за полночь все разошлись, но в полной тишине
Ещё горит светильник на стене.
Хмельной угар давно уже прошёл,
Но бесконечна ночь - как скоротать её?..

8.

拜星月慢

夜色催更，清塵收露，小曲幽坊月暗。竹檻燈窗，識秋娘庭院。笑相遇，似覺瓊枝玉樹相倚，暖日明霞光爛。水眇蘭情，總平生稀見。畫圖中、舊識春風面。誰知道、自到瑤台畔。眷戀雨潤雲溫，苦驚風吹散。念荒寒、寄宿無人館。重門閉、敗壁秋虫嘆。怎奈向、一縷相思，隔溪山不斷。

НА МЕЛОДИЮ «БАЙ СИН ЮЭ МАНЬ»

Краски ночи торопят стражу ночную,
Промыв, всю пыль собрала роса,
Над улочками кривыми и глухим переулком
Тускло светит луна.

Бамбуковые перила, светильник в окне —
Узнаю дом и сад Цю-нян.
Улыбалась, когда встретились мы с ней,
А я
Почувствовал, словно ветви из нефрита алого
С яшмового дерева прикоснулись ко мне,
Или тёплым днём светлая заря засияла ярко.
Глаза её — словно волны, чувства — что орхидея,
За целую жизнь редко такую встретишь!

Лишь на рисунке
Весеннее личико прежде мне было знакомо,
Кто мог подумать,
Что сам окажусь я возле нефритовых чертогов?
Вспоминаю с любовью, как «дождём проливалась тёплая тучка»,
И горько, что яростный ветер
Ту тучку развеял...

Думаю, как же пустынно и холодно —
Будто бы стал на ночлег в безлюдном подворье:
Двойные ворота плотно закрыты,
В стенах, разбитых,
Сверчки осенние плачут.

Но, как так случилось,
Что ниточка дум моих о любимой,
Не рвётся,
Хоть нас разделяют и реки, и горы?..

Стражу торопят — в древности в Китае, начиная с семи часов вечера до пяти часов утра, с промежутком в два часа, сторожа били в колотушки. Здесь в значении «торопят рассвет».

Цю-нян — иносказательно о певичке.

Дождём проливалась тёплая тучка — со времени написания Сун Юем своей оды «Горы высокие Тан», едва ли не самая частая аллюзия на любовное свидание в китайской поэзии.

9.

解語花
元宵

風消焰蠟，露浥紅蓮，花市光相射。桂華流瓦。纖雲散，耿耿素娥欲下。
衣裳淡雅。看楚女纖腰一把。簫鼓喧，人影參差，滿路飄香麝。因念
都城放夜。望千門如畫，嬉笑游冶。鈿車羅帕。相逢處，自有暗塵隨馬。
。年光是也。唯隻見、舊情衰謝。清漏移，飛蓋歸來，從舞休歌罷。

НА МЕЛОДИЮ «ЦЗЕ ЮЙ ХУА»
НОЧЬ ПРАЗДНИКА ФОНАРЕЙ

Пламя свечи погасло под ветром,
От росы намокли красные лотосы-фонари —

На рынке цветочном ярким блеском
Друг на друга светят они.

«Коричник» сияет — свет льётся на черепицу крыш,
Редкие облака разошлись —
Ясная-светлая, Белая Дева,
Кажется, хочет спуститься на землю.

Платья красавиц просты, но изящны —
Любуюсь чускими девами с тонкой талией,
Таковыми, что поместятся на ладони.
Кругом — шум флейт и барабанов,
Кольшутся тени прохожих,
А над улицей
Ароматы мускуса
Ветром разносит...

Вспомнилась вдруг «разрешённая ночь» в столице:
Долго глядел на тысячи ворот, словно то было днём —
Смех и веселье, гулянье и чаровницы,
В золочёном экипаже заметил шёлковый платок...

Да... От места, где встретились мы,
Осталась лишь тёмная пыль, что вслед за конём летит.
Годы идут, как и прежде,
Да, только смотрю —
Прежние чувства мои в упадок пришли, одряхтели —
Ведь часы водяные вперёд двигают время.
В экипаже крытом, домой поспешу —
Не стану ждать, когда кончатся танцы
И песни допоют...

Коричник — согласно мифу, на луне растёт коричное дерево, отсюда «коричник» — иносказательно о луне.

Белая Дева — то же иносказательно о луне.

Чуские девы — аллюзия на стихотворение Ду Му 杜牧 (803 — 853) «Разгоняю тоску»:

遣懷

落魄江湖載酒行，楚腰纖細掌中輕。

十年一覺颺州夢，贏得青樓薄幸名。

РАЗГОНЯЮ ТОСКУ

С увядшей душой, по озёрам и рекам брожу, нагружившись вином,
Здесь «чуские талии» так легки — поднимешь одной рукой!

Лет десять прошло, и вдруг озарило: то был лишь Янчжоуский сон!
Гуляки теперь в теремах зелёных я славу себе приобрёл...

Чуские талии — аллюзия на пассаж в «Хань Фэй-цзы» (III в. до н.э.): «Чуский Лин-ван (? — 529 до н.э.) любил [девушек] с тонкой талией, и в княжестве многие [из них] сидели на голодной диете, [в надежде стать наложницами правителя]» (楚靈王好細腰，而國中多餓人。). Здесь иносказательно о местных проститутках.

Поднимешь одной рукой — намёк на другого любителя женских прелестей, ханьского Чэн-ди (51 — 7). В «Жизнеописании Летящей ласточки» 飛燕外傳 говорится, что «телом она была так легка, что могла танцевать на ладони» (體輕，能為掌上舞。). Тоже похвала местным «певичкам».

Лет десять прошло... На самом деле, поэт провёл в Янчжоу всего три года, с 833 по 835 г.

Янчжоуский сон — т.е. развлечениями в Янчжоу.

В теремах зелёных — иными словами, в публичных домах.

Разрешённая ночь — в древности людям запрещалось ходить по городу в ночное время. Исключением была праздничная ночь пятнадцатого дня первого лунного месяца, когда этот запрет снимался.

10.

芳草渡
別恨

昨夜里，又再宿桃源，醉邀仙侶。聽碧窗風快，疏帘半卷愁雨。多少離恨苦，方留連啼訴。鳳帳曉，又是匆匆，獨自歸去。
愁睹。滿懷淚粉，瘦馬沖泥尋去路。謾回首、煙迷望眼，依稀見朱戶。似痴似醉，暗惱損、憑欄情緒。澹暮色，看盡棲鴉亂舞。

НА МЕЛОДИЮ «ФАН ЦАО ДУ» ДОСАДА РАЗЛУКИ

Прошлой ночью снова

В «Периковом источнике» ночевал —

Попьянствовать «феи волшебные» пригласили.

За окном с кисеёй изумрудной ветер быстрый свистал,

За занавеской редкой, полуоткрытой,

Дождь шёл печальный —
Насколько ж горька разлуки досада,
Что, не в силах расстаться,
Жалуясь, в голос рыдала.

За пологом с фениксами — рассвет,
Вновь пришёл быстро-нежданно,
А я, в одиночестве,
Домой возвращаюсь...

Смотрю печально —
Вся грудь в пудре и слезах,
Тошая кляча месит грязь,
Разыскивая путь обратный.
Неспеша оглянулся назад —
Сквозь смутный туман гляжу во все глаза,
Словно помешанный или пьяный...

От мрачной досады устав,
Стою,
Прислонившись к перилам,
Не в настроенье,
В сумерках тихих слежу
Как вороны, на ветках гнездясь,
В беспорядке кружат...

Персиковый источник — здесь иносказательно о тереме певичек.
Волшебные феи — иными словами, певички.

11. 瑣窗寒

暗柳啼鴉，單衣佇立，小帘朱戶。桐花半畝，靜鎖一庭愁雨。酒空階、夜闌未休，故人剪燭西窗語。似楚江暝宿，風燈零亂，少年羈旅。遲暮，嬉游處。正店舍無煙，禁城百五。旗亭喚酒，付與高陽儔侶。想東園、桃李自春，小唇秀靨今在否？到歸時、定有殘英，待客攜尊俎。

НА МЕЛОДИЮ «СО ЧУАН ХАНЬ»

В тёмных ивах вороны кричат...
В летней одежде долго стою

Возле маленькой занавески у красных ворот.
Цветущий *утун* захватил сада половину *му*.
Неслышно закрыл этот двор тоскливый дождь —
На пустые ступени льёт,
И ночью глубокой не перестаёт:
С любимой, когда,
Сняв со свечей нагар,
Поговорить мы сможем у западного окна?

Похоже на то, как тогда, на чуской реке,
Ночью, на постоялом дворе,
Пламя свечи под ветром металось —
Когда в юности по свету скитался...

Теперь, на склоне лет,
Гуляю ради забавы.
Хотя сейчас,
Над двором постоялым,
Не видно ни дымка —
В Запретном городе сто пятый день отмечают —
Но флаги над павильоном зовут выпить вина
С гаоянскими друзьями.

Вспомнил восточный сад...
Персик и слива в нём сами весну встречают.
А та,
С маленькими губками и ямочками на щеках,
Ныне всё та же?

Когда я вернусь,
Неприменно она соберёт
Цветов увядших,
Ожидая гостя, мне поднесёт
Вина и мяса...

Утун — название дерева, вид платана.

Му — старинная китайская мера земельной площади, приблизительно 0,07 га.

С любимой, когда... — аллюзия на стихотворение Ли Шан-иня 李商隱 (813 — 858) «Ночью, в дождь, пишу на север»:

夜雨寄北

君問歸期未有期，巴山夜雨漲秋池。
何當共剪西窗燭，卻話巴山夜雨時。

НОЧЬЮ, В ДОЖДЬ, ПИШУ НА СЕВЕР

Если спросишь: вернусь я когда, то отвечу: не знаю срока.
Пруд пустынный в ночных горах наполняет дождями осень.
Так, когда же с тобой опять посидеть у окна мы сможем,
И, снимая с свечей нагар, вспоминать этот дождь и осень?

Чуская река — здесь иносказательно о Янцзы.

Запретный город — центральная часть столицы, где расположен императорский дворец.

Не видно ни дымка — потому что в течение трёх дней перед праздником *цинмин* запрещалось разводить огонь для приготовления еды.

Сто пятый день отмечают — иносказательно о дне Холодной пицци, который отмечали на сто пятый день после зимнего солнцестояния.

Флаги над навильоном зовут выпить вина — в старину над питейными заведениями вывешивали флаги, чтобы неграмотный люд мог понять, что здесь продают вино.

Гаоянские друзья — аллюзия на эпизод из «Исторических записок» Сыма Цяня, в котором упоминается один из сподвижников основателя династии Хань Лю Бана (256/247 — 195) — Ли И-цзи (ок. 68 — ок. 204), который, в ответ на вопрос о том, кто он, ответил: «Я — гаоянский пьянчужка, а не учёный!».

Гаоян — сейчас уезд городского округа Баодин провинции Хэбэй.

12.

齊天樂

秋思

綠蕪凋盡台城路，殊鄉又逢秋晚。暮雨生寒，鳴蛩勸織，深閣時聞裁剪。
雲窗靜掩。嘆重拂羅衲，頓疏花簾。尚有練囊，露螢清夜照書卷。荊江留滯最久，故人相望處，離思何限。渭水西風，長安亂葉，空憶詩情宛轉，憑高眺遠。正玉液新筩，蟹螯初薦。醉倒山翁，但愁斜照斂。

НА МЕЛОДИЮ «ЦИ ТЯНЬ ЛЭ»

ОСЕННИЕ ДУМЫ

Густая зелёная поросль

Поблекла совсем вдоль дороги к Тайчэну —

В чужой стороне
Вновь встречаю позднюю осень.
К вечеру — дождь, и почувствовал холод.

Стрётот сверчков
Ткать полотно зовёт,
В тайных покоях, изредка слышу,
Платья ножницами кроят.
За окнами в узорах облаков, тихо —
Закрыты.

Вздохнув, пыль вновь стряхну
С подстилки шелковой,
Ночь проведу
На циновке узорной.
Холщовый мешочек есть у меня —
Светлячки ясной ночью
Книгу будут мне освещать.

Дольше всех задержался в Цзинцзяне,
Там, где со старым другом,
Смотрели мы друг на друга —
Сколько дум передумал я
После разлуки!

Над Вэйшуй дует западный ветер,
Кружит листва над «Чанъанью»,
Что вспоминать о поэтическом чувстве —
Сломалось...

Вдаль погляжу, поднявшись на башню,
«Яшмовый сок» вновь процежу,
Вино закушу клешнёю краба,
Подобно Горному Старцу,
Свалюсь я пьяным —
Только б тоску
Закатное солнце
С собою забрало...

Тайчэн — старое название города Цзинлина (совр. Наньцзин, пров. Цзянсу).
Цзинцзян — округ (совр. пров. Хубэй).

Вэйшуй — река в пров. Шэньси.

Чаньань — здесь иносказательно о столице сунского Китая, г. Бяньцзинь.

Яшмовый сок — иносказательно о вине.

Горный Старец — он же цзиньский Шань Цзянь, большой любитель выпить вина («Цзинь шу», цз. 43).

13.

解連環

怨懷無托，嗟情人斷絕，信音遼邈。縱妙手、能解連環，似風散雨收，霧輕雲薄。燕子樓空，暗塵鎖、一床弦索。想移根換葉，盡是舊時，手種紅藥。汀洲漸生杜若。料舟移岸曲，人在天角。謾記得、當日音書，把閑語閑言，待總燒卻。水驛春回，望寄我、江南梅萼。拼今生，對花對酒，為伊淚落。

НА МЕЛОДИЮ «ЦЗЕ ЛЯНЬ ХУАНЬ»

Обиду тайную некому мне поверить,
Как жаль, что любимая куда-то исчезла —
Восточки-письма где-то далёко-далёко.
Пусть бы даже был я искусен,
И сумел разомкнуть соединённые кольца,
Но ведь после того, как ветер затих и дождь перестал,
Остаётся лёгкая дымка и редкие облака...

Терем Ласточки опустел,
Тёмная пыль замок покрыла.
На подставке лежит музыкальный инструмент —
Похоже, «пересадили корень, сменились и листья».
Повсюду — всё, как и прежде,
Даже пион, что посадила рукой своею...

На отмели песчаной, мало-помалу,
Разрослись ароматные травы.
Наверное, в лодке она плывёт
Вдоль извилистых берегов,
И теперь уж у неба в углу самом дальнем.
И вспоминать мне о ней напрасно:
Тех дней письма её и слова —
Всё это речи пустые, да праздная болтовня —
Уж лучше б дождалась, когда я сгорю дотла.

На станцию почтовую у реки вернулась весна,
Жду, что пришлёт мне она
Из Цзяннани бутон мэйхуа.
Жизнь эта мне не нужна —
Среди цветов, за вином —
Слёзы роняю я из-за неё...

Разомкнуть соединённые кольца — аллюзия на эпизод из «Планов сражающихся царств» 戰國策·齊策六.

Терем Ласточки — здесь иносказательно о доме, где жила любимая.

Пересадили корень, сменились и листья — иными словами, любимая уехала.

14.

《花犯·粉牆低》

梅花

粉牆低，梅花照眼，依然舊風味。露痕輕綴。疑淨洗鉛華，無限佳麗。去年勝賞曾孤倚。冰盤同燕喜。更可惜、雪中高樹，香篝熏素被。今年對花最匆匆，相逢似有恨，依依愁悴。吟望久，青苔上、旋看飛墜。相將見、脆丸薦酒，人正在、空江煙浪里。但夢想、一枝瀟灑，黃昏斜照水。

НА МЕЛОДИЮ «ХУА ФАНЬ»
МЭЙХУА

Над низкой стеной белёной,
Блеск цветов мэйхуа ослеплял —
Они, так же как прежде, были прекрасны:
Остатки росы
Чуть украшали цветы,
Как будто бы это, смыв белила с лица,
Стояла предо мной совершенная красота —
Прошлый год налюбовался ею сполна,
В одиночестве к ней прислонившись,
Когда луна — площадка ледяная —
Вместе со мной на пиру веселилась.
Ещё больше меня восхищало,
Что под снегом деревья высокие стояли,
Словно это — под белым душистым одеялом
Корзинка для насыщения платья ароматом.

А в этом году смотрю на цветы небрежно-поспешно,
Встретился с ними, и как будто в досаде на это:
Нежные-слабые, словно они от печали завяли.
Гляжу я на них, и долго вздыхаю —
Мох зелёный вверх ползёт по стволу,
Снова и снова смотрю,
И вижу — цветы облетают.

Когда вновь увидимся мы,
Хрупкие шарики жертвенным вином уже станут,
А я,
Буду тогда,
На пустынной реке
Плыть по волнам туманным.
Но даже во сне,
В грёзах,
Буду видеть ветку безотрадно-печальную,
Что в сумерках жёлтых,
Склонившись,
В реке отражается...

«Хуа фань» — мелодия, которую сочинил сам Чжоу Бан-янь.

Хрупкие шарики — здесь иносказательно о плодах *мэйхуа*, которые использовали в качестве бескровного жертвоприношения.

15.

慶春宮•雲接平岡

雲接平岡，山圍寒野，路回漸轉孤城。衰柳啼鴉，驚風驅雁，動人一片秋聲。倦途休駕，淡煙里、微茫見星。塵埃憔悴，生怕黃昏，離思牽縈。華堂舊日逢迎，花艷參差，香霧飄零。弦管當頭，偏憐嬌鳳，夜深簧暖笙清。眼波傳意，恨密約、匆匆未成。許多煩惱，隻為當時，一餉留情。

НА МЕЛОДИЮ «ЦИН ЧУНЬ ГУН»

Облака касаются плоских вершин,
Горы окружили холодную равнину,
Дорогой петляющей, мало-помалу,
К сирому городку свернув, приближаюсь.

В дряхлых ивах вороны кричат,
Яростный ветер гусей вереницу гонит —
Волнуют меня все эти звуки осени.

Устав от доро́ги, остановил коня.
Сквозь бледный туман,
Едва различаю неясные тусклые звёзды.
От пыли дорожной я исхудал,
И больше всего боюсь сумерек жёлтых —
Так сильно опутала душу
Разлуки горечь...

В разукрашенном зале, однажды, встретил её —
Цветок прекрасный, не ровня другим.
Витал повсюду ароматный дым,
Звуки струн и флейт плыли над головами —
Влюбился в эту милую птицу-феникс неожиданно:
Ночью глубокой язычок *шэна* нагрела —
Мелодия чисто звучала.

Взглядом, как волны, прозрачным,
О чувствах своих говорила.
Жалею, что о свидании тайном,
В спешке,
Не договорился —
Сколько в этом досады и огорчения:
Ведь только в тот раз,
За миг один,
Чувствами моими
Она завладела!..

16.

六丑

薔薇謝后作

正單衣試酒，悵客里、光陰虛擲。願春暫留，春歸如過翼，一去無跡。為問花何在？夜來風雨，葬楚宮傾國。釵鈿墮處遺香澤，亂點桃蹊，輕翻柳陌。多情為誰追惜？但蜂媒蝶使，時叩窗隔。東園岑寂，漸蒙籠暗碧。靜繞珍叢底，成嘆息。長條故惹行客，似牽衣待話，別情無極。殘英小、強簪巾幘。終不似一朵，釵頭顛裏，向人欹側。漂流處、莫趁潮汐。恐斷紅、尚有相思字，何由見得？

НА МЕЛОДИЮ «ЛЮ ЧОУ»

СОЧИНИЛ ПОСЛЕ ТОГО, КАК ОБЛЕТЕЛИ ЛЕПЕСТКИ РОЗЫ

Время надеть лёгкое платье,
Нового испробовать вина,
Да вот досада —
На чужбине гостем живу,
Время впустую трачу.
И хотел бы весну
Удержать хотя б на чуть-чуть,
Но весна ушла —
Словно на крыльях унеслась,
Ушла, не оставив следа.
Спросить бы её: где цветы сейчас?

Ночь настала... Под ветром с дождём
Похоронили ту, что рушила царства,
Ту, что жила у чуского князя:
Упали на землю брошки и шпильки,
Оставив благоухание нежное,
Лепестки точками рассыпались
На тропе вдоль персиков,
Летая легко у межи, над ивами.

Найдётся ль кто, в ком столько чувств,
Чтоб пожалел о прошлой красоте?
Лишь пчёлы, словно свахи,
Да мотыльки-посланцы,
По временам в окно моё стучатся...

Уныло и тихо в парке восточном,
Мало-помалу зеленью тёмною он зарастает.
Вкруг прекрасных густых кустов брожу я безмолвно,
Тяжко вздыхая.

Длинные ветви платье моё
Задевают,
Словно тянут за подол,
Поговорить собираясь:
Горечь разлуки границы не знает.

Подниму увядший маленький цветок —
Головную повязку через силу им украшу,
Не похож он на тот,
Что колышется нежно в шпильках красавиц,
И к тебе наклоняется.

О, цветок, уплывать по течению,
Не надо на волнах прилива!
Ведь, боюсь, и увядший багрянец,
Всё же может ещё рассказать
О тоске разлуки с любимой,
А иначе, откуда об этом узнать?

«Лю Чоу» — мелодия для цы, сочинённая самим Чжоу Бан-янем.

Ночь настала — в следующих нескольких строках иносказательно говорит о цветке розы, сравнивая его с неотразимой красавицей древности.

Увядший багрянец, всё же может ещё рассказать о тоске разлуки — аллюзия на стихотворение Гу Куана 顧况 (ок.725 — ок.814) «Стихи, написанные на багряном листе»:

紅葉題詩

花落深宮鶯亦悲，上陽宮女斷腸時。
帝城不禁東流水，葉上題詩欲寄誰。

СТИХИ, НАПИСАННЫЕ НА БАГРЯНОМ ЛИСТЕ

Цветы опадают в тайных покоях, иволги тоже скорбят,
Когда в Шаньянском дворце у красавиц душа обрывается.
Как стерпеть: от имперского града на восток убегает вода —
На багряном листе стихи написала — кому их отправить?

Шаньянский дворец — дворец в Лояне, построенный во времена танского императора Гао-цзуна (628 — 683), в котором жили дворцовые наложницы.

17.

渡江雲

晴嵐低楚甸，暖回雁翼，陣勢起平沙。驟驚春在眼，借問何時，委曲到山家。塗香暈色，盛粉飾、爭作妍華。千萬絲、陌頭楊柳，漸漸可藏鴉。堪嗟。清江東注，畫舸西流，指長安日下。愁宴闌、風翻旗尾，潮濺烏紗。今宵正對初弦月，傍水驛、深艤蒹葭。沉恨處，時時自剔燈花。

НА МЕЛОДИЮ «ДУЦЗЯНЬЮНЬ»

Прозрачная дымка опустилась на земли чужие,
К теплу возвращаются перелётные гуси —
С песчаной отмели
В боевом порядке взлетают.

Вдруг с испугом увидел — весна уже пред глазами,
Но, позвольте спросить: когда
По тропинкам кривым-извилистым
Доберётся она
До селенья в горах?

Над дорогою — аромат, кружат голову краски:
На цветах обильные румяна —
Соперничают друг с другом в блеске и очарованье,
А в мириадах тонких нитей
На ивах у межи,
Скоро смогут вороны укрыться...

Увы и ах!

Река прозрачная на восток убегает,
А ладья расписная на запад плывёт —
Прямо к «Чаньгани»,
Туда, где солнце опускается —
Печальный пир окончен,
Ветер треплет флажок,
Волны прилива забрызгали чёрный шёлковый платок —
Эту ночь проведу под ущербной луной,
На станции почтовой на берегу речном,
Причалив к берегу, заросшему розогом-тростником —
Таким унылом месте —

И буду то и дело
Нагар снимать со свечей я...

Чуские земли — по названию древнего царства Чу, располагавшегося на юге Китая.

Чанъань — здесь иносказательно о столице сунского Китая, городе Бяньцзине.

18.

過秦樓

水浴清蟾，葉喧涼吹，巷陌馬聲初斷。閑依露井，笑撲流螢，惹破畫羅輕扇。人靜夜久憑闌，愁不歸眠，立殘更箭。嘆年華一瞬，人今千里，夢沉書遠。空見說、鬢怯瓊梳，容銷金鏡，漸懶趁時勻染。梅風地溽，虹雨苔滋，一架舞紅都變。誰信無聊為伊，才減江淹，情傷荀倩。但明河影下，還看稀星數點。

НА МЕЛОДИЮ «ГО ЦИНЬЛОУ»

В воде купалась «чистая жаба»,
Под ветром прохладным листва шуршала,
В переулках и улочках шум повозок стихать начинал.
У колодца открытого она тихо стояла,
Улыбаясь, светлячков прихлопнуть старалась —
Да так, что тонкий шёлковый веер умудрилась сломать...

Всё затихло.
Глубокою ночью,
Стою, прислонившись перилам,
Печаль не даёт уснуть мне —
Стою, пока вода не иссякнет в клепсидре,
Вздыхаю о том, что годы цветущие
В мгновение ока проходят,
Что ныне *она* от меня за тысячи *ли*,
Что только во сне глубоком
Пишу письмо *ей*, далёкой...

Что толку, что ходят слухи,
Что волосы её стали гребня яшмового бояться,
Что лицо исхудалое в зеркале бронзовом отражается,
Что лениться стала вóвремя прихорашиваться...

Под «сливовым ветром» — земля влажная,
Под радужными дождями
Мхи разрослись и лишайники,
Алые лепестки, что над полкою танцевали,
Уже завяли.

Кто поверит, что в тоске и унынье
О ней вспоминаю,
Что иссяк уж талант мой, как у Цзян Яня,
Что, как у Сюнь Цяня, чувства мои изранены.

В тени ясной Реки Небесной,
Понапрасну,
Всё смотрю, да редких звёздочек точки считаю...

Чистая жаба — иносказательно о луне.

Сливовый ветер — ветер, который часто дует в период созревания дикорастущей сливы.

Радужные дожди — иносказательно о летних дождях.

Цзян Янь (444 — 505) — поэт, живший в княжестве Лян в эпоху Южных династий (420 — 588). В «Истории Южных династий» 南史 приводится «Жизнеописание Цзян Яня», в котором, среди прочего есть такой фрагмент: «Однажды Цзян Янь ночевал в узорном павильоне, и во сне увидел человека, назвавшегося Го Пу, который обратился к Цзяну, сказав: «У меня была кисть для письма, которая находится, сударь, у вас уже много лет. Можно мне вновь взглянуть на неё?» Цзян тогда поискал у себя за пазухой, вытащил оттуда пятицветную кисть, и отдал её ему. Но после этого в его стихах не появилось ни одной прекрасной строфы. Поэт называл это «талант иссяк» («Нань ши», цз. 59).

Го Пу (276 — 324) — учёный, литератор, мыслитель, автор множества классических произведений.

Сюнь Цань (209? — 238?), второе имя Фэн Цянь — знаменитый учёный-мистик эпохи Троецарствия (220 — 280), уроженец царства Вэй. Сохранилось предание, что вскоре после того, как скончалась его жена, умер и он сам.

Небесная Река — иносказательно о Млечном пути.

19.

滿庭芳·夏日溧水無想山作

風老鶯雛，雨肥梅子，午陰嘉樹清圓。地卑山近，衣潤費爐煙。人靜
鳥鶯自樂，小橋外、新綠濺濺。憑闌久，黃蘆苦竹，擬泛九江船。年
年。如社燕，飄流瀚海，來寄修椽。且莫思身外，長近尊前。憔悴江
南倦客，不堪聽、急管繁弦。歌筵畔，先安簟枕，容我醉時眠。

НА МЕЛОДИЮ «МАНЬ ТИН ФАН»

Под ветром подрастают иволги птенцы,
Под дождями спеют плоды дикой сливы,
Полуденные тени прекрасных деревьев прозрачны и круглы.
А в потных лугах вблизи гор,
Мокнет одежда — приходится сушить над очагом.

В домах людей — тишина,
Вороны и коршуны сами себя веселят,
Под маленьким мостом прозрачные воды бурлят-шумят.
Долго стою, прислонившись к перилам,
Всюду — пожухлый тростник да стройный бамбук,
Кажется — будто, по Девятой реке на лодке плыву...

Год за годом,
Сную,
Ласточке подобен:
То по волнам ношуь Безбрежного моря,
То остановлюсь под чужим навесом...
Но всё же, не стоит думать о внешнем,
А за кубком хмельным сидеть почаще.

Измождённый-увядший,
Я в Цзяннани скиталец уставший,
Не в силах я слушать
Страстных флейт напевы и цитр многострунных.
Уж лучше я на пирушке,
Где певички распевают,
На циновке бамбуковой лягу,
Чтоб, захмелев от вина,
Немного поспать...

А в потных лугах вблизи гор — аллюзия на стихотворение Бо Цзюй-и (772 — 846) «Строфы о тина» 琵琶行 (住近湓江地低濕).

Всюду — пожухлый тростник... — аллюзия на стихотворение Бо Цзюй-и «Строфы о тина» 琵琶行 (黃蘆苦竹繞宅生).

Безбрежное море — здесь иносказательно о пустыне Гоби, безбрежной, как море.

Цзяннань — общее название областей Китая, лежащих к югу от реки Янцзы.

20.

西河

佳麗地，南朝盛事誰記。山圍故國繞清江，髻鬢對起。怒濤寂寞打孤城，風檣遙度天際。斷崖樹、猶倒倚，莫愁艇子曾系。空餘舊跡郁蒼蒼，霧沉半壘。夜深月過女牆來，傷心東望淮水。酒旗戲鼓甚處市？想依稀、王謝鄰里，燕子不知何世，入尋常、巷陌人家，相對如說興亡，斜陽里。

НА МЕЛОДИЮ «СИ ХЭ»

В ЦЗИНЬЛИНЕ РАЗМЫШЛЯЮ О ДРЕВНЕМ

Прекрасные места...

Но, помнит ли кто

Южных династий великие дела?

Горы окружают прежнюю столицу, река её огибаёт прозрачная,

Вершины гор — словно узел волос красавицы.

Бурлящий поток — скучно-тоскливо —

Бьётся о стены города сирого.

Ветер в мачтах — и парус у неба уже

На самой далёкой окраине...

С крутых берегов деревья

Всё так же к реке наклоняются,

Здесь, когда-то, Мо Чоу лодку свою привязывала,

Но там, где остались следы бывшего,

Всё заросло травой зелёной.

В тумане тонет половина старого вала,

Ночью глубокой луна над стеной проплывает,

Долго смотрю на восток, на реку Хуай,

Сердце изранив...

Флажки над трактирами, веселье под барабаны,
В каком нынче месте?
Думаю, верно,
К домам Ванов и Се прилетев,
Ласточки не узнают, какое время теперь —
Будут искать, как обычно,
По улицам и межам людские жилища,
Друг другу, словно бы говоря, в косых лучах заката:
Был расцвет, но настал упадок...

Цзиньлин — совр. г. Наньцзин (пров. Цзянсу).

Мо Чоу — имя девушки, жившей в период Южных династий (420 — 588).

Здесь аллюзия на одноимённое стихотворение в жанре *юэфу*.

Река Хуай — река Хуайхэ на востоке Китая.

Дома Ванов и Се — иносказательно о домах знати.

21.

蘭陵王
柳

柳陰直，煙里絲絲弄碧。隋堤上、曾見幾番，拂水飄綿送行色。登臨望故國，誰識京華倦客？長亭路，年去歲來，應折柔條過千尺。
閑尋舊蹤跡，又酒趁哀弦，燈照離席。梨花榆火催寒食。愁一箭風快，半篙波暖，回頭迢遞便數驛，望人在天北。淒惻，恨堆積！漸別浦縈回，津堠岑寂，斜陽冉冉春無極。念月榭攜手，露橋聞笛。沉思前事，似夢里，淚暗滴。

НА МЕЛОДИЮ «ЛАНЬЛИН ВАН»

ИВЫ

Тени от ив — прямые, как линии,
В мареве тонкие-тонкие — цвета яшмы зелёной —
Ветви играют под ветром...
Сколько уж раз бывало,
Над суйскою дамбой,
Воду эти ветви подметали,
И парила в небе *шёлковая вата*,
Путника в дорогу провожая...

Поднявшись на башню высоко, долго смотрю я вдаль —
Туда, где сторона родная.

Кто узнает
В цветущей столице уставшего путника, меня?
А я,
У дороги, с Павильоном разлуки рядом —
Уйдёт ли старый год, или наступит новый —
Должно быть, снова
Сломлю нежные ветви,
Что на тысячу *чи*
Отросли...

Напрасно искать следы бывшего,
Вином напившись, скорбных струн вновь касаясь:
Светильник озарял прощальную цинковку,
А груши цветы, и огонь из вяза
Торопили дни пищи холодной.

Печаль — что стрела под ветром сильным:
На половину шеста волны в реке прогрелись,
Назад оглянусь — в далёкой дали,
Сколько ещё почтовых станций!
А тот, кого проводили — уже у неба,
На северном крае...

Горюю-печалюсь,
Досады скопился ворох!
Когда прощались,
У берега вода кружилась в водовороте,
А на мостках у переправы было тихо-безмолвно.

Неспешно-неспешно скользили
Косые лучи закатного солнца —
Весне, казалось, не было предела.
Я помню:

Луна над павильоном,
И мы — рука в руке —
У моста, что был весь в росе,
Слушаем флейты напевы...

В раздумьях глубоких о прошлом,
О том, что было, как будто во сне,
Роняю я слёзы втайне от всех...

Суйская дамба — на реке Бяньхэ вблизи Бяньцзина (совр. г. Кайфэн, пров. Хэнань). Была возведена во время правления императора Янь-ди (569 — 618) династии Суй (581 — 618).

Шёлковая вата — иносказательно об ивовом пухе.

Павильон разлуки — почтовая станция. Располагались через каждые 5—10 ли по тракту.

Сломлю нежные ветви — по старинному обычаю, провожающий дарил на память тому, кого он провожал, веточку ивы.

Чи — единица измерения длины, около 30 см.

Груши цветы и огонь из вяза — здесь приметы весны. Груша зацветает как раз ко Дням холодной пищи, когда запрещалось разводить огонь. Однако во времена династий Тан и Сун, чиновникам разрешалось делать это, но только используя для розжига сухие веточки вяза, а огонь следовало добывать их трением.

На половину шеста волны в реке прогрелись — т.е., время уже далеко за полдень.

Тот, кого проводили — здесь иносказательно поэт о себе.

22.

訴衷情

出林杏子落金盤。齒軟怕嘗酸。可惜半殘青紫，猶印小唇丹。
南陌上，落花閑。雨斑斑。不言不語，一段傷春，都在眉間。

НА МЕЛОДИЮ «СУ ЧЖУН ЦИН»

Из абрикосовой рощи упали на золотую тарелку,
Но боится попробовать — кислые, ломит зубы.
Жалеет, что надкусила один абрикос незрелый —
Оставил он след на её маленьких алых губках.

На южной меже
Опадают цветы понапрасну —
Словно алыми каплями дождь.
Не говорит, не молвит,
Но всё равно весна утомляет —
Видно, как хмурит бровь...

23.

虞美人

廉纖小雨池塘遍，細點看萍面。一雙燕子守朱門，比似尋常時候易黃昏。宜城酒泛浮香絮，細作更闌語。相將羈思亂如雲，又是一窗燈影兩愁人。

НА МЕЛОДИЮ «ЮЙ МЭЙ ЖЭНЬ»

Слабый дождь моросит повсюду над прудом,
Смотрю на мелкие капли на ковре из ряски.
Пара ласточек ворота красные охраняет как будто ...
В сравнении с прошлым, жёлтые сумерки рано настали.

В Ичэнском вине плавает ароматная вата,
Тихим голосом до поздней ночи проговорили с тобою.
У обоих, как облака, перепутаны думы скитальца,
И вновь у окна — светильника тени, и опечаленных двое...

Красные ворота — иносказательно о доме богача.

Ичэнское вино — от названия города Ичэн (совр. пров. Хубэй).

Ароматная вата — иносказательно о пузырьках пены на поверхности вина.

24.

虞美人

燈前欲去仍留戀，腸斷朱扉遠。未須紅雨洗香腮，待得薔薇花謝、便歸來。舞腰歌板閑時按，一任傍人看。金爐應見舊殘煤，莫使恩情容易、似寒灰。

НА МЕЛОДИЮ «ЮЙ МЭЙ ЖЭНЬ»

Светильник горит. Собираюсь уйти, но не в силах расстаться,
Душа обрывается: красные двери останутся далеко.
Но не нужно красным дождём щёки мочить ароматные —
Подожди: на розах цветы опадут,
И я снова к тебе вернусь.

Танцы и песни под кастаньеты, на время, пока отложи,
Пусть даже другой
На тебя обратит вниманье.
Смотри: в курильнице золотой —

Старый, истлевший, фитиль:
Не дай нашим тёплым чувствам
Легко остыть,
В подобье холодного пепла
Не дай превратиться им!..

Красные двери — иносказательно о доме, где живёт певичка, с которой расстаётся Чжоу Бан-янь.

Красный дождь — иносказательно о слезах певички.

25.

應天長

條風布暖，霏霧弄晴，池台遍滿春色。正是夜堂無月，沉沉暗寒食。
梁間燕，前社客。似笑我、閉門愁寂。亂花過，隔院芸香，
滿地狼藉。長記那回時，邂逅相逢，郊外駐油壁。又見漢宮傳燭，
飛煙五侯宅。青青草，迷路陌。強載酒、細尋前跡。市橋遠，柳下人
家，猶自相識。

НА МЕЛОДИЮ «ИН ТЯНЬ ЧАН»

Весенний ветер принёс тепло,
Туман разогнал — небо прояснело,
На террасе возле пруда повсюду —
Весенние краски.
Сейчас над ночными покоем
Луна не сияет,
Ночь глубока-глубока, и мрачен
Холодной пищи праздник.

Под стрехою — ласточки гнезятся,
Те, что раньше праздника прилетели.
Похоже, смеются надо мною,
В печали унылой, закрывшим двери.
Хаотично цветы облетели,
Через двор доносится руты душистой аромат —
Вся земля в лепестках.

Воспоминаньями часто в то время я возвращаюсь,
Когда встретился с нею случайно —
В предместье увидел её, в лакированном экипаже...

Вновь ныне смотрю на ханьский дворец, свечу зажѣгши,
Туман проплывает над жилищами пяти хоу.
Травы кругом зеленым-зелены —
На меже даже сбился с пути.

Нагрузившись вином, стараюсь найти
Былого следы.
У торжка вдалеке вижу мост,
Под сенью ив — чей-то дом,
Как будто бы, он мне знаком...

26.

浪淘沙慢

曉陰重，霜凋岸草，霧隱城堞。南陌脂車待發，東門帳飲乍闕。正扶面、垂楊堪攬結；掩紅淚、玉手親折。念漢浦、離鴻去何許？經時信音絕。情切。望中地遠天闊。向露冷、風清無人處，耿耿寒漏咽。嗟萬事難忘，唯是輕別。翠尊未竭。憑斷雲留取，西樓殘月。羅帶光消紋衾疊。連環解、舊香頓歇；怨歌永、瓊壺敲盡缺。恨春去、不與人期。弄夜色、空余滿地梨花雪。

НА МЕЛОИЮ «ЛАН ТАО ША МАНЬ»

Рассвет был тёмным, тяжёлым,
Под инеем травы прибрежные увядали,
Зубцы городской стены скрывались в тумане.
Колёса повозки смазаны были, ждала отправления на южной меже —
Прощальный пир, в шатре у ворот восточных,
Только что был окончен.

Гладили по лицу тонкие ветви ивы —
Их даже в узел связать можно было;
Спрятав красные слёзы,
Яшмовой ручкой с любовью
Веточку отломила...
Ханьский вспоминаю берег —
Куда улетел разлуки лебедь?
Время прошло, и писем больше нету.

Так печально...
Перед глазами —

Далёкие земли, да небо без края:
Роса холодна, и ветер свеж,
Но *её* со мной нет.

Тревожно-тревожно
Часы водяные, озябшие, плачут,
От горя словно бы задыхаясь.
Увы, десять тысяч дел трудно забыть —
Так опрометчиво расстались мы...

Зелёной яшмы кубок ещё не выпит до дна,
И я
Хотел бы обрывками туч задержать
Над западным теремом ущербную луну.

Блеск потускнел пояса шёлкового,
И одеяло узорное скомкано —
Соединённые кольца распались,
И прежний аромат свежесть утратил.

Вечно теперь мне
Петь песни обиды —
Чайник из красной яшмы вдребезги разбил я:
Так досадно — весна ушла,
А с *нею*
Так и не встретился я...

В красках ночи играет,
Досужий,
Всю землю устлавший,
Грушевый цвет —
Белый, как снег...

27.

風流子 愁怨

楓林凋晚葉，關河迴，楚客慘將歸。望一川暝靄，雁聲哀怨；半規涼月，人影參差。酒醒后，淚花銷鳳蠟，風幕卷金泥。砧杵韻高，喚回殘夢；綺羅香減，牽起餘悲。亭皋分襟地，難拚處，偏是掩面牽衣。何況怨懷長結，重見無期。想寄恨書中，銀鈎空滿；斷腸聲里，玉筯還垂。多少暗愁密意，唯有天知。

НА МЕЛОДИЮ «ФЭН ЛЮ-ЦЗЫ» ПЕЧАЛЬ И ОБИДА

Поздние листья роняет кленовая роща...
К заставам и рекам далёким,
Чускому гостю,
Как ни печально, возвращаться уж скоро.

Смотрю на поток в дымке вечерней,
Слышу гусей жалобы горькие;
Под холодной луной ущербной,
Тени людские неровные...

После того, как очнулся от хмеля,
Слезами истаяли фениксовые свечи,
А полог, золочёный, качался под ветром.

Громкие стуки вальков о камень,
Остатки сна обратно позвали —
Узорного шёлка рассеялся аромат,
Вновь притянув скорбь и печаль.

Павильон на берегу — место, где мы расстались,
Нелегко было нам расставаться,
Закрывали лицо рукавами платья.
Тем больше обидно душе,
Что после разлуки долгой,
Вновь свидеться не доведётся.

Хотел бы отправить в письме свою досаду,
Серебряными крючками пустоту листа заполнив:
От звуков её голоса душа разрывалась —

Ещё и сейчас струятся яшмовые слёзы.
Сколько сокровенных желаний и грусти затаённой!
Одно только Небо знает,
Одно оно только...

28.

風流子

新綠小池塘，風帘動、碎影舞斜陽。羨金屋去來，舊時巢燕；土花繚繞，前度莓牆。繡閣里、鳳幃深幾許？聽得理絲簧。欲說又休，慮乖芳信；未歌先噎，愁近清觴。遙知新妝了，開朱戶，應自待月西廂。最苦夢魂，今宵不到伊行。問甚時說與，佳音密耗，寄將秦鏡，偷換韓香？天便教人，霎時廝見何妨。

НА МЕЛОДИЮ «ФЭНЛЮЦЗЫ»

Воды зелёные вновь наполнили
Маленький пруд.
Ветер занавеску качнул —
Ломанные тени затанцевали
В косых лучах заката.

Как хочу я снова входить в золотые чертоги,
Словно ласточка в старое гнездо.
Свежий мох опоясал
Стену, прежде покрытую мхом.
А в узорных покаях,
Насколько тёмен
Вышитый фениксами полог?

Словно слышу: играет на струнах и флейтах,
Будто хочет сказать что-то, и не говорит,
Письмо душистое и хочет отправить, и медлит,
Ещё не запела,
А уже захлебнулась от плача —
Печаль нахлынула за светлой чашей.

Отсюда, издалёка, знаю — на лицо нанесла свежие румяна,
Открыла дверь, выкрашенную красным лаком,
Должно быть, сама
Стоит в западном флигеле — луну ожидает.

Самое горькое, что душа и во сне,
Этою ночью не сможет к ней полететь.
Узнать бы, когда смогу с ней поговорить,
Приятную новость иль тайную весть от неё получить.
Послать хотел бы я ей зеркало Цинь Цзя,
А взамен получить Хань Шоу аромат.

О, Небо, позволь мне,
Как можно быстрее
Снова увидиться с нею!
Что мешает тебе
Ускорить встречу эту?..

Зеркало Цинь Цзя — иносказательно: нечто, свидетельствующее о глубоких чувствах. По легенде о восточно-ханьском поэте Цинь Цзя, который был назначен послом, но жена которого, Сюй Шу, по болезни, не могла следовать за ним. Чтобы хоть как-то утешить её, Цинь Цзя подарил ей зеркало, дорогую шпильку для волос и проч.

Аромат Хань Шоу — то же, что и «зеркало Цинь Цзя», т.е., подарок, свидетельствующий о любви. По легенде о цзиньском Цзя Чуне, младшая дочь которого, Цзя У, влюбилась в красавца Хань Шоу и подарила ему ароматную воду, доставленную из Западного края.

29.

尉遲杯
離恨

隋堤路。漸日晚、密靄生深樹。陰陰淡月籠沙，還宿河橋深處。無情畫舸，都不管、煙波隔前浦。等行人、醉擁重衾，載將離恨歸去。因思舊客京華，長偃傍疏林，小檻歡聚。冶葉倡條俱相識，仍慣見、珠歌翠舞。如今向、漁村水驛，夜如歲、焚香獨自語。有何人、念我無聊，夢魂凝想鴛侶。

НА МЕЛОДИЮ «ЮЙЧИ БЭЙ»
ГОРЕЧЬ РАЗЛУКИ

На дороге вдоль суйской дамбы
День вечереет, мало-помалу,
Рождается дымка густая в гуще деревьев.
Свет бледной луны, тусклый-тусклый,
Накрывает берег песчаный —

Я снова ночью
У моста через реку, в укромном месте.

Равнодушна узорная лодка —
Всё равно ей,
Что волны в тумане разделяют меня и берег дальний.
Вот если бы подождала,
Когда путник, захмелевший,
Закутается в двойное одеяло,
Да погрузила бы горечь разлуки, и вернула её обратно...

И вспомнил, как прежде гостил в столице цветущей,
Как часто гулял возле дальней рощи,
Как в маленьком палисаде веселились, встречаясь:
«Пышные ветви, прелестные листья» — всё были со мной знакомы,
И привычно мне было видеть их изумрудные танцы,
И жемчужные песни их слышал я не однажды...

А ныне,
В деревушке рыбацкой, у реки, на дворе постоялом,
Ночь тянется, словно год,
Ароматные свечи зажигаю,
В одиночестве говорю сам с собой:
Есть ли хоть один человек на земле,
Кто вспомнил бы обо мне,
Утратившем радость?
А душа и во сне
Всё об «уточке-мандаринке» мечтает...

Суйская дамба — насыпь вдоль канала, прорытого во времена суйского (569—618) императора Ян-ди.

Путник — здесь автор о себе.

Пышные ветви, прелестные листья — иносказательно о певчих.

Изумрудные танцы — быть может, иносказательно о танцовщицах в изумрудно-зелёных платьях?

Всё об «уточке-мандаринке» мечтает — игра слов: уточки-мандаринки — это уточки-неразлучники, всё время держатся парой. Герой стихотворения тоже мечтает о своей «уточке».

30.

夜飛鵲 別情

河橋送人處，涼夜何其。斜月遠墮余輝，銅盤燭淚已流盡，霏霏涼露沾衣。相將散離會，探風前津鼓，樹杪參旗。花驄會意，縱揚鞭，亦自行遲。迢遞路回清野，人語漸無聞，空帶愁歸。何意重經前地，遺鈿不見，斜徑都迷。兔葵燕麥，向斜陽，影與人齊。但徘徊班草，歛歛酌酒，極望天西。

НА МЕЛОДИЮ «Е ФЭЙ ЦЮЭ» ГОРЕЧЬ РАЗЛУКИ

На реке, у моста — место, где её провожал я,
Как же та ночь была холодна!
Склонившись вдали, луна лучи остатние роняла,
В подсвечнике медном уже пролила
Все слёзы свои свеча,
Густая-густая холодная роса
Намочила платье.

Собрались и разошлись после пира прощального,
Под ветром прислушивались к звуку барабана на переправе,
А звёзды Шэньци показались уже над макушкой деревьев.
Мой конь чёрно-пегий будто мысли мои понимает —
Даже если взмахну я плетью, всё равно он бредёт еле-еле.

Далёкая-дальняя дорога по тихим просёлкам петляла,
Говор людской постепенно становился чуть слышен,
По пустынным местам я возвращался в печали:
К чему вновь идти туда, где прежде бывали?
Потерянную брошь не найти —
Кривые тропинки туман все укрыл.

Актиния, да овёс...
В косых лучах заходящего солнца
Тени их с человеческой тенью вровень.
Бесцельно брожу по травам разноцветным,
В слезах лью вино на землю,
Вдаль гляжу на запад неба...

Звёзды Шэньци — созвездие Шэньци, которое в начале осени появляется на небосклоне перед рассветом.

Потерянная брошь — иносказательно о любимой.

31.

大酺
春雨

對宿煙收，春禽靜，下雨時鳴高屋。牆頭青玉篩，洗鉛霜都盡，嫩梢相觸。潤逼琴絲，寒侵枕障，虫網吹粘帘竹。郵亭無人處，聽檐聲不斷，困眠初熟。奈愁極頓驚，夢輕難記，自憐幽獨。行人歸意速。最先念、流潦妨車轂。怎奈向、蘭成憔悴，衛玠清羸，等閑時、易傷心目。未怪平陽客，雙淚落、笛中哀曲。況蕭索、青蕪國。紅糝鋪地，門外荊桃如菽。夜游共誰秉燭。

НА МЕЛОДИЮ «ДА ПУ»
ВЕСЕННИЙ ДОЖДЬ

Ближе к ночи рассеялся туман,
Весенние птицы затихли,
Когда дождь начал стучать
По высоким крышам.

Над стеной — словно стяги, цвета яшмы зелёной,
Смыты с них начисто белила свинцовые,
Нежные ветви друг друга касаются.
Сырость струнам *циня* угрожает,
Холодок проникает за ширму,
На подушку,
Ветер сорвал паутину —
Приклеилась к занавеске бамбуковой.

На станции почтовой — никого.
Слышу, как капли дождя
По стрехе беспрерывно стучат,
Усталый, собрался лечь спать.
Но, что делать, коли печаль меня сильно тревожит,
Чую сон — проснёшься, его трудно и вспомнить.
Жалею себя, свою одинокость...

В думах своих, путник домой спешит,
Но прежде них —

Мысли о том, что дождя потоки
Мешают колёсам повозки.
Но что поделаешь, коли я,
Как Лань-чэн, измождён-исхудал,
Как Хань Цзе, худошав и слаб,
И всегда
Легко мне ранить сердце своё и глаза.

Не удивляюсь тому, что пинъянский гость,
Слёзы свои проливал,
Когда слышал флейты скорбный напев.
А мне — каково здесь,
В унылых-пустынных,
Заросших бурьяном местах!
Лепестки,
Словно красный рис, устилают землю,
За воротами, на вишнях плоды —
Словно горох.
Ночью в пути,
Кто со мной
Будет держать свечу?..

Словно стяги, цвёта яшмы зелёной — иносказательно о молодых ветвях бамбука.

Лань-чэн — детское имя поэта Юй Синя, отличавшегося худобой.

Хань Цзе (286 — 312) — обладал красивой внешностью, с лицом, белым, как яшма. Служил конюшим наследника престола, но умер молодым.

Пинъянский гость — имеется в виду Ма Жун (79 — 166), учёный, комментировал «Лунь юй», «Ши цзин», «И цзин», «Шан шу». Сочинил печальную «Оду продольной флейте».

Кто со мной будет держать свечу — иносказательно: с кем вместе смогу продолжить день за счёт ночи, чтобы продолжить путь.

32.

氏州第一

秋景

波落寒汀，村渡向晚，遙看數點帆小。亂葉翻鴉，驚風破雁，天角孤雲縹緲。官柳蕭疏，甚尚挂、微微殘照？景物關情，川途換目，頓來催老。漸解狂朋歡意少，奈猶被、絲牽情繞。座上琴心，機中錦字，覺最縈懷抱。也知人、懸望久，薔薇謝，歸來一笑。欲夢高唐，未成眠、霜空已曉。

НА МЕЛОДИЮ «ДИЧЖОУ ДИ И»

ОСЕНЬ

Волны затихли... Холодная отмель...

На переправу, рядом с деревней,

Опускается вечер.

Вдаль гляжу, вижу — несколько точек

Парусов редких.

Листья кружат в беспорядке, словно воронья стая,

Под яростным ветром, гусей караван распался.

Где-то, у неба на самом крае,

Одинокая тучка виднеется смутно-неясно.

На ивах, рядом с управой, листва поредела —

Висит ещё кое-где,

В лучах заходящего солнца последних.

Всё вокруг будит чувства в душе,

Дороги и реки мелькают перед глазами —

И к старости незаметно меня толкают...

Понимать начинаю:

Радости от безумств с друзьями становится мало —

Что поделать! Неотвязные мысли сковали,

Чувства опутали сердце.

Сяду, заиграю на цине, в звуках передавая

Своё настроенье.

В маленьком столике — парчовые письма:

Открыл в них самые нежные чувства.

Знаю, что и она,

Беспокоясь,

Вдаль смотрит подолгу.
Когда роз лепестки облетят,
Вернусь — и она улыбнётся.

Так хочу я во сне увидеть
Горы высокие Тан —
Да сон не идёт никак,
А в небе заиндевелом
Стало уже рассветать...

Цинь — струнный музыкальный инструмент.

Парчовые письма — иносказательно о нежном письме жены.

Горы высокие Тан — аллюзия на одноимённую оду Сун Юя (ок. III в. до н.э.). Здесь намёк на любовное свидание.

33.

少年游

並刀如水，吳鹽勝雪，纖指破新橙。錦幄初溫，獸香不斷，相對坐調
笙。低聲問：向誰行宿？城上已三更。馬滑霜濃，不如休去，直是少
人行！

НА МЕЛОДИЮ «ШАО НЯНЬ Ю»

Бинчжо́уский нож, как вода, сияет,
У́ская соль — снега белее.
Нежными пальчиками нарезала
Апельсины свежие.

За пологом парчовым стало теплее,
Курильниц аромат нескончаем,
Друг против друга сели —
На *шэне* играем.

Спросила меня шёпотом: «К кому пойдёшь ночевать?
Ведь над стеной городской третью стражу отбили уже.
Конь поскользнётся — иней густой, не лучше ль не уезжать?
Поистине, мало людей по улицам ходит теперь!»

Бинчжо́уский нож — по названию округа Бинчжоу (совр. г. Тайюань, пров. Шаньси). Отличался необычайной остротой и блеском.

Уская соль — соль из южно-китайского княжества У, очень мелкая и очень белая.

Шэн — язычковый музыкальный инструмент, губной органчик.

Третья стража — время с 11 часов вечера до 1 часа ночи.

34.

少年游

朝雲漠漠散輕絲，樓閣淡春姿。柳泣花啼，九街泥重，門外燕飛遲。
而今麗日明金屋，春色在桃枝。不似當時，小樓沖雨，幽恨兩人知。

НА МЕЛОДИЮ «ШАО НЯНЬ Ю»

Утренние тучи безбрежны-бескрайни, тонкими нитями сеялся дождь,
Бледен весенний вид был вкруг терема за окном:
Ивы беззвучно плакали, цветы рыдали навзрыд,
Грязь толстым слоем лежала на всех улицах девяти,
Ласточки за ворота улететь не могли.

А ныне — яркое солнце, светло в золотых покоях,
Весна окрасила ветви персиков —
Совсем не так всё, как было тогда,
В маленьком тереме,
Под пеленою дождя,
Когда оба узнали мы затаённую в сердце печаль...

Девять улиц — иносказательно об улицах города.

35.

蘇幕遮

燎沈香，消溽暑。鳥雀呼晴，侵曉窺檐語。葉上初陽干宿雨，水面清
圓，一一風荷舉。故鄉遙，何日去？家住吳門，久作長安旅。五月漁
郎相憶否？小楫輕舟，夢入芙蓉浦。

НА МЕЛОДИЮ «СУ МУ ЧЖЭ»

Свечи жгу ароматные,
Чтоб влажной жары стало меньше,
А птахи кличут погоду ясную:
На рассвете, заметил — под стрехою щебечут.

На листьях, под солнцем,
Капли дождя ночного начали высыхать.
Чистые, круглые — над водою,
Один за одним, под ветром, лотосы стоят.

Родные места далеко,
Когда ещё поеду туда я!
Семья в Умэне живёт,
А я уже долго — гостем в «Чанъани».

В пятой луне,
Тот, с кем рыбачили вместе,
Вспоминает ли обо мне?
С коротким веслом, да в маленькой лодке,
К берегу, лотосами заросшему,
Поплыву я во сне...

Умэнь — совр. г. Сучжоу (пров. Цзянсу).

Чанъань — здесь иносказательно столица. Имеется в виду столица северной Сун, город Бяньцзин (совр. г. Кайфэн, пров. Хэнань).

Пятая луна — пятый месяц по лунному календарю.

36.

漁家傲

灰暖香融銷永晝。蒲萄架上春藤秀。曲角欄干群雀斗。清明后。風梳
萬縷亭前柳。日照釵梁光欲溜。循階竹粉沾衣袖。拂拂面紅如著酒。
沉吟久。昨宵正是來時候。

НА МЕЛОДИЮ «ЮЙ ЦЗЯ АО»

Пепел тёплый смешался с ароматами благовоний —
Долгий день тает.
Виноград на шпалерах — прелестны весенние лозы,
Возле угла балюстрады
Воробьёв дерётся стайка.
Дни миновали «чистого света» —
Ветер причёсывает тысячи нитей
На ивах перед беседкой.

Солнце озаряет гребень шпильки, луч вот-вот с неё соскользнёт,
Пыльцой бамбука, цветущего возле ступеней, испачканы рукава.

Ветер чуть веет на красное, словно от хмеля, лицо,
В глубоком раздумье долго стоит —
Минувшим вечером, как раз в это время, он приходил...

Дни «чистого света» — весенний праздник цинмин.

37.

夜游宮

葉下斜陽照水，卷輕浪、沉沉千里。橋上酸風射眸子。立多時，看黃昏，燈火市。古屋寒窗底，聽幾片、井桐飛墜。不戀單衾再三起。有誰知，為蕭娘，書一紙？

НА МЕЛОДИЮ «Е Ю ГУН»

Листва падает...

Скользят по воде косые лучи закатного солнца,
И словно свитки — лёгкие волны
Широкой-широкой, на тысячи *ли*, реки.

На мосту, ветер, острый, как уксус,
Словно стрелой, глаза мне колет.
Долго стою одиноко,
Смотрю на сумерки жёлтые,
На огоньки над городом...

В старом доме, под окном холодным,
Слышу: с *утуна*, что у колодца,
Листья слетают и падают.

Не люблю я это тонкое одеяло —
Вставал уже три раза...
Узнает ли кто,
Что Сяо-нян
Писал я письмо?..

Сяо-нян — иносказательно о любимой певичке.

38.

長相思慢

夜色澄明，天街如水，風力微冷帘旌。幽期再偶，坐久相看，才喜欲嘆還驚。醉眼重醒。映雕闌修竹，共數流螢。細語輕盈，僅銀台、挂蠟潛聽。自初識伊來，便惜妖嬈，艷質美眇柔情。桃溪換世，鸞馭凌空，有願須成。游絲蕩絮，任輕狂、相逐牽縈。但連環不解，流水長東，難負深盟。

НА МЕЛОДИЮ «ЧАН СЯН СЫ МАНЬ»

Краски ночи светлы и прозрачны,
Улицы столичные луна
Светом своим, словно водой, залила.

Ветер слабый, чуть прохладный, веет за шторой —
На свидании тайном снова мы оба,
Долго сидим, друг на друга смотрим:
Только порадуемся, как тут же вздохнём,
И опять на душе тревога...

Глаза от хмеля снова прояснели,
Смотрим — густой бамбук на перила резные бросает,
Несколько светлячков возле него летают.

Тихая речь плавна и изящна,
Лишь на «серебряной башне»
Подвешенная свеча
Тайком слушает нас...

С тех пор как её узнал я,
Сейчас же и полюбил
Её прелесть и очарованье,
Красоту, чарующий взор и чувства нежные —
Не замечаешь, что давно изменился мир,
Когда ты «у ручья, где расцветают персики»!
Даже если феникс в небесную высь воспарит,
Страстно хочу, чтоб остались
С нею мы парой!

Хотя она и «летучая паутинка иль ивы пушинка»,
Пускай распутники молодые
Стремятся узлом завязать с ней отношенья,

Но соединённые кольца
Разъединить не можно,
И лишь на восток течёт в Реке вода —
Клятву нашу прочную
Нарушить нам нельзя!

Серебряная башня — здесь иносказательно о подсвечнике.

Не замечаешь, что давно изменился мир... — аллюзия на легенду о Лю Чэне и Жуань Чжао, которые отправились однажды собирать травы в горах Тяньтайшань, заблудились, повстречали двух волшебных фей, с которыми вступили в отношения. А когда, соскучившись по дому, вернулись, оказалось, что сменилось уже семь поколений. См. «Записи о тьме и свете» 幽明錄 Лю И-цина 劉義慶 (403—444).

У ручья, где расцветают персики — в сунских *цы* иносказательно о жилище певичек.

Если феникс в небесную высь воспарит — аллюзия на легенде о Нун Юй, дочери циньского Му-гуна (ум. 621 г. до н.э.) времён «Вёсен и осеней» (770 — 476/403), которая была выдана замуж за Сяо Ши, искусного в игре на флейте. Однажды Сяо Ши научился на флейте подражать голосу фениксов, и Му-гун повелел соорудить Башню фениксов, где бы они могли жить. Впоследствии муж и жена, оседлав фениксов, вознеслись на небо («Жизнеописания небожителей» 列仙傳 Лю Сяна 劉向 (77 — 6).

Летучая паутина или ивы пушинка — иносказательно о певичке.

Река — имеется ввиду река Янцзы.

39.

木蘭花令

歌時宛轉饒風措，鶯語清圓啼玉樹。斷腸歸去月三更，
薄酒醒來愁萬緒。孤燈翳翳昏如霧，
枕上依稀聞笑語。惡嫌春夢不分明，忘了與伊相見處。

НА МЕЛОДИЮ «МУ ЛАНЬ ХУА ЛИН»

Пела она... Переливчатый голос, манеры и облик — изящны,
Будто бы иволги в яшмовой роще, звучали звонкие трели.
Душу мне надорвав, ушла, вслед за луной, в третью стражу,
Когда протрезвел от лёгкого хмеля, печаль опутала сердце.

Сирий светильник тускло горит, темно, как в тумане,
Лежу на подушке, и кажется мне, что смех её, будто бы, слышу.

Обижен и зол на весенний свой сон за то, что был он неясен —
Где именно видел её наяву, и то, как назло, позабыл я!

40.

瑞鶴仙

悄郊原帶郭，行路永，客去車塵漠漠。斜陽映山落，斂餘紅、猶戀孤
城闌角。凌波步弱，過短亭、何用素約。有流鶯勸我，重解繡鞍，緩
引春酌。不記歸時早暮，上馬誰扶，醒眠朱閣。驚飆動幕，扶殘醉，
繞紅藥。嘆西園、已是花深無地，東風何事又惡？任流光過卻，猶喜
洞天自樂。

НА МЕЛОДИЮ «ЖУЙ ХЭ СЯНЬ»

Унылое предместье
Начинается прямо от городских ворот.
Проезжая дорога бесконечна,
Уехал гость —
Лишь пыль клубится за повозкой.

Закатное солнце,
Склон горы озаряя, заходит,
Алой зари остатки забрав.
Но цепляется всё же
За кривые перила башенок на стенах
Захолустного городка...

Льдинкой по волнам
Мягко ступая,
Шла она мимо почтового яма.
«К чему, непременно, — сказала, —
Сговариваться нам было заране?»
Словно трелями иволги меня убеждала
Седло расшитое снова снять,
И не торопясь,
Весеннего вышить вина...

Не помню, но вернулся когда,
Уже ранние сумерки пали,
Кто посадил меня на коня — не знаю:
Очнулся от сна я в красных палатах,
Страшный ветер полог раскачивал,

Хмель оставшийся прогнать помогая,
Вкруг пионов кружил.
Вздохнул я у западного окна —
Цветов густых уже нету.
Восточный ветер, зачем ты опять
Зло такое наделал?

Впрочем, пускай течёт себе время, уходит,
Но всё же,
Буду радоваться, в пещере бессмертных себя веселя...

Почтовая станция — в древности, через каждые пять *ли* от города стоял павильон для отдыха проезжающих.

Красные палаты — т.е., дом певички.

Пещера бессмертных — так приверженцы даосизма называли места обитания бессмертных. Здесь иносказательно о своём миреке.

41.

一落索

眉共春山爭秀，可憐長皺，莫將清淚濕花枝，恐花也、如人瘦。
清潤玉簫閑久，知音稀有。欲知日日倚欄愁，但問取、亭前柳。

НА МЕЛОДИЮ «И ЛО СО»

Брови — с горами весенними соперничают в красоте,
Жаль только — хмурит их часто.
Но не желает слезами чистыми орошать цветущих ветвей —
Боится, что и цветы, как она, тоже увянут.

Чистая, нежная флейта из яшмы давно уж лежит без дела —
Того, кто музыку понимает, редко встретишь.
Хотела б узнать,
Сколько дней ей ещё печалиться у перил?
Разве только о том спросить,
Иву, что у павильона стоит?..

Того, кто музыку понимает, редко встретишь — здесь иносказательно о любимом.

Спросить иву, что у павильона стоит — по древнему обычаю, провожающие дарили на память тому, кто уезжает, веточку ивы. Здесь намёк на то, что любимый уехал.

42.

望江南•游妓散

游妓散，獨自繞回堤。芳草懷煙迷水曲，密雲銜雨暗城西。
九陌未沾泥。桃李下，春晚未成蹊。牆外見花尋路轉，柳陰行馬過鶯啼。
無處不淒淒。

НА МЕЛОДИЮ «ВАН ЦЗЯН НАНЬ»

Гуляки и девицы разошлись,
Один брожу вокруг пруда.
Душистые травы упрягал туман,
Над водой расстилается пелена.
В тучах тяжёлых прячется дождь —
Потемнело на западе от стены городской,
Но девять межей не покрылись грязью пока.

К сливе и персику
Весенним вечером
Тропу ещё не протоптали.
Над чьей-то стеною увидел цветок — стал искать дорогу обратную:
Вдоль тенистых ив погоняю коня —
Лишь иволги всюду кричат,
И нет нигде места,
Где б не печалилось моё сердце...

Девять межей — первоначально иносказательно об улицах. Здесь о просёлочных дорогах.

К сливе и персику <...> тропу ещё не протоптали — аллюзия на слова из «Жизнеописания полководца Ли» 李將軍列傳 из «Записок иторика» Сыма Цяня: «Слива и персик не говорят, но к ним сама собой пролегла тропа» (桃李不言，下自成蹊。).

43.

蝶戀花

月皎驚烏棲不定，更漏將殘，轆轤牽金井。喚起兩眸清炯炯。淚花落枕紅綿冷。執手霜風吹鬢影。去意徊徨，別語愁難聽。樓上闌干橫斗柄，露寒人遠雞相應。

НА МЕЛОДИЮ «ДЕ ЛЯНЬ ХУА»

Сиянье луны всполошило ворон —
Беспокоятся на ветвях,
В часах водяных вот-вот
Иссякнет уже вода,
Колодезный ворот скрипит за окном —
Открыть светлые-ясные очи всё это зовёт.
Вдруг брызнули слёзы — каплют на изголовье,
На красную парчу
Одинокую.

Холодный ветер дул на тени висков,
Когда за руки взявшись, стояли,
Прогнать не решалась тогда
Мысли о расставанье,
Слова о разлуке, печальные,
Как было трудно слушать!
Над перилами терема
Рукоятка Ковша протянулась —
Роса холодна,
Он уже далёко,
Крик петуха
Издалека донёсся...

Рукоятка Ковша — пятая, шестая и седьмая звёзды созвездия Большая Медведица.

44.

點絳脣

台上披襟，快風一瞬收殘雨。柳絲輕舉，蛛網黏飛絮。
極目平蕪，應是春歸處。愁凝佇，楚歌聲苦，村落黃昏鼓。

НА МЕЛОДИЮ «ДЯНЬ ЦЗЯНЬ ЧУНЬ»

На башне стою, распахнув халат,
Резвый ветер в мгновение остатки дождя собрал.
Тонкие ветви ив легко под ветром взлетают,
Паутинки приклеились к пушинкам ивы летящим.

Смотрю, докуда достану взглядом —
Повсюду равнина, заросшая травами:

Должно быть туда
Вернулась весна.

В печали стою, словно застывший —
Чуских песен звуки горькие слышу.
А над деревней, в сумерках жёлтых,
Стража ночная в колотушки колотит...

Чуские *песни* — песни народностей, населявших земли, где в древности располагалось царство Чу (совр. пров. Хунань и Хубэй).

45.
玉樓春•

桃溪不作從容住，秋藕絕來無續處。當時相候赤闌橋，今日獨尋黃葉路。煙中列岫青無數，雁背夕陽紅欲暮。人如風后入江雲，情似雨餘粘地絮。

НА МЕЛОДИЮ «ЮЙ ЛОУ ЧУНЬ»

Ручей, где персики цветут, на миг один, и то не остановишь,
Осенний лотос, от корней отрезав, к корням уже ты не привяжешь снова.
Бывало, ждали мы друг друга возле моста с ярко-красными перилами,
А ныне в одиночестве ищу тропу, что жёлтою листвою усыпана.

В тумане — зеленеют горы, нет им числа, их не пересчитаешь
Лучи заката за спиной гусей — вечерняя заря вот-вот погаснет.
И человек — он, как под ветром облака, что утонули в реках,
А чувства — ивы пух после дождя, к земле который прилипает...

46.
憶舊游

記愁橫淺黛，淚洗紅鉛，門掩秋宵。墜葉驚離思，聽寒螿夜泣，亂雨瀟瀟。鳳釵半脫雲鬢，窗影燭光搖。漸暗竹敲涼，疏螢照晚，兩地魂消。迢迢，問音信，道徑底花陰，時認鳴鑣。也擬臨朱戶，嘆因郎憔悴，羞見郎招。舊巢更有新燕，楊柳拂河橋。但滿目京塵，東風竟日吹露桃。

НА МЕЛОДИЮ «И ЦЗЮ Ю»

Помню, печаль сковала брови в краске поблекшей,
Слёзы смочили румяна и пудру,

Заперты двери были ночью осенней.
Листва, опадая, тревожила мысль о разлуке.

Озябших цикад слышался плач ночной,
Дождь шумел морозящий.
Шпилька-феникс едва не выпала из тучи волос,
За окном, в свете свечи, тени качались.

Мало-помалу, во мраке, бамбук застучал холодный,
Редкие светлячки ночь освещали.
Сегодня поврозь мы,
И душу, как будто бы потеряли.

Далеко он далёко...
Вестей бы о нём узнать,
Да цветами укрыты дороги и тропы,
Лишь изредка слышу, как звенят удила.

Хотела бы возле красных ворот постоять,
Вздыхая, что из-за любимого чахну,
И стыжусь я самой себя,
Если любимый снова поманит.

Ивы мост у реки подметают ветвями.
В старые гнёзда снова ласточки прилетели,
Но взор застилает пыль городская,
А ветер восточный целыми днями,
С цветущего персика росу сдувает...

47.
菩薩蠻
梅雪

銀河宛轉三千曲，浴鳧飛鷺澄波綠。何處是歸舟，夕陽江上樓。
天憎梅浪發，故下封枝雪。深院卷帘看，應憐江上寒。

НА МЕЛОДИЮ «ПУСА МАНЬ»
ДИКАЯ СЛИВА ПОД СНЕГОМ

Река серебрится, петляет — три тысячи в ней поворотов,
Купаются утки, цапли летят — прозрачны зелёные волны.
А где то сейчас лодка обратная?

Над теремом у реки — вечернее солнце сияет.

Небо злится, что *мэй* безудержно цветёт —

Поэтому снегом засыпало все ветви её.

В тенистом дворе смотрю, занавеску подняв:

Остаётся только жалеть, что над рекой — холода...

Мэй — дикая слива. Зацветает ранней весной, когда нередки обильные снегопады.

48.

隔浦蓮近拍

中山縣圃姑射亭避暑作

新篁搖動翠葆，曲徑通深窈。夏果收新脆，金丸落，驚飛鳥。濃靄迷岸草。蛙聲鬧，驟雨鳴池沼。水亭小。浮萍破處，帘花檐影顛倒。綸巾羽扇，困臥北窗清曉。屏里吳山夢自到。驚覺，依然身在江表。

НА МЕЛОДИЮ «ГЭ ПУ ЛЯНЬ ЦЗИНЬ ПАЙ»
СОЧИНИЛ В УЕЗНОМ ПАРКЕ БЛИЗ ГОР ЧЖУНШАНЬ,
В ПАВИЛЬОНЕ ГУШЭТИН, СПАСАЯСЬ ОТ ЖАРЫ

Бамбук молодой листвой изумрудно-густою качает,
Извилистой тропкой иду в глухое укромное место,
Чтоб летних плодов набрать свежих-хрустящих.

«Золотые шары» опадают,
Пролетающих птиц пугая.
В тумане густом еле видны прибрежные травы,
Лягушки, квакая, галдят,
Под шум дождя, что вдруг пролился над прудами.

Невелик на пруду павильон.
Там, где ряски разорван ковёр,
Занавески цветные
И тень от карниза
В воде отразились.

С веером в руке, в повязке головной,
Утомлён,
Лежу у северного окна на рассвете.
До горы Ушань, что на ширме, во сне я дошёл,

А проснувшись в испуге,
Понял вдруг ясно,
Что, по-прежнему, я
В Цзяннани...

Золотые шары — плоды хурмы (*Diospyros armata*) напоминающие по форме шары.

49.
點絳脣
傷感

遼鶴歸來，故鄉多少傷心地。寸書不寄，魚浪空千里。
憑仗桃根，說與淒涼意。愁無際。舊時衣袂，猶有東門淚。

НА МЕЛОДИЮ «ДЯНЬ ЦЗЯНЬ ЧУНЬ»
МУЧИТЕЛЬНЫЕ ЧУВСТВА

Как тот «ляодунский журавль», я вновь вернулся сюда —
Как ранят мне сердце родные эти места!
Короткого письма, ей и то не отправил —
Рыбка в волнах тысячу *ли* проплыла напрасно.

Могу лишь Тао Гэн попросить,
Передать ей безотрадные чувства мои.
Нет предела печали:
Как прежде, на рукава халата,
У восточных ворот,
Вновь слёзы свои она льёт...

Ляодунский журавль — иносказательно о человеке, который после долгого отсутствия вновь вернулся на родину. По притче из «Продолжения 'Записок о поисках духов'» Тао Цяня (365 — 427), в которой говорится о некоем жителе Ляодуна по имени Дин Лин-вэй, который ушёл из дома, чтобы постигать дао. По прошествии многих лет он, обернувшись журавлём, вернулся в родное село, и бесцельно парил в небесной пустоте.

Рыбка в волнах — иносказательно о письме.

Тао Гэн — первоначально имя сестры жены каллиграфа Ван Сянь-чжи (344 — 388). Смысл строки в том, что Чжоу Бан-янь, вернувшись, не встретил

свою прежнюю возлюбленную, и надеется теперь, что её сестра, которую он иносказательно называет Тао Гэн, передаст ей о его грустных чувствах.

Восточные ворота — иносказательно о месте разлуки.

Она — его прежняя возлюбленная.

50.

西平樂

小石

元豐初，予以布衣西上，過天長道中。后四十余年，辛丑正月，避賊復游故地。感嘆歲月，偶成此詞。

稚柳蘇晴，故溪歇雨，川迴未覺春賒。駝褐寒侵，正憐初日，輕陰抵死須遮。嘆事逐孤鴻盡去，身與塘蒲共晚，爭知向此，征途迢遞，佇立塵沙。追念朱顏翠髮，曾到處、故地使人嗟。

道連三楚，天低四野，喬木依前，臨路欹斜，重慕想、東陵晦跡，彭澤歸來，左右琴書自樂，鬆菊相依，何況風流鬢未華。多謝故人，親馳鄭驛，時倒融尊，勸此淹留，共過芳時，翻令倦客思家。

НА МЕЛОДИЮ «СИПИН ЛЭ»

МЕЛОДИЯ «СЯО ШИ»

В начале годов [правления императора Чжао Сюя под девизом] «юань-фэн», я, в холщовой одежде, отправившись на запад, проходил по Тяньчанскому тракту. Спустя сорок лет, в первой луне года под знаками «синь-чоу», спасаясь от мятежников, вновь прошёл по тем местам, где бывал прежде. Вздыхая под ущербной луной, случайно, сочинил эти строфы.

Зелёные ивы, под небом ясным,
Проснулись от спячки,
Над старым ручьём дождь прекратился,
Поток убегает вдаль,
Не замечая, что пришла уж весна.

Под верблюжьей сермягу
Холодок пробрался,
И поистине, жалко,
Что встающее солнце облаков лёгкие тени
Заслоняют всё ж беспрестанно.

Вздыхаю о том, что минувшее
Вслед одинокому перелётному гусю,
Безвозвратно умчалось.

Тело моё и тростник у пруда —
Вместе встречаем свой вечер,
Почём было мне знать,
Что путь окажется таким далёким!
Долго стою в пыли на песке,
Вспоминая румянец щёк и волос чёрный —
Когда-то уже
Бывал я здесь,
И знакомые эти места
Заставляют меня вздыхать...

Дорога протянулась до трёх Чу,
Небеса нависли со всех четырёх сторон,
Высокие деревья стоят, как и прежде,
Нагнувшись-склонившись вдоль дорог.

Всей душою мечтаю-стремлюсь
Следы свои спрятать в Дунлине,
Или в Пэнцзэ возвратиться,
Чтобы хоть как-то, за книгой и *цинем*,
Самому повеселиться,
Там, где сосна с хризантемой склонились друг к другу.

К тому же,
От «ветра с потоком» не поседели ещё виски.
Весьма благодарен я старому другу,
Что лично примчался сюда, подобно Чжэн-и,
И тогда ж опрокинул кубок Кун Жуна.

Что просил меня задержаться надолго,
Провести с ним вместе
Время,
Когда цветы начинают благоухать,
Но это, напротив,
Утомлённого гостя,
Заставило ещё больше
О доме своём тосковать...

«Сяо ши» — одна из двенадцати типовых мелодий в ладу *гун* (宮).
Юань-фэн — букв. «начало расцвета», девиз правления императора Чжао Сюя (1048 — 1085), соответствует периоду с 1078 по 1085 г.

Тяньчанский тракт — дорога на Тяньчан (совр. г. Тяньчан, пров. Аньхой).
В первой луне года под знаками «синь-чоу» — т.е., в первом месяце по лунному календарю 1121 г.

Три Чу — по названию древнего царства Чу, располагавшегося в период Борющихся царств (476/403 — 221 до н.э.) на огромной территории. В эпоху Хань (206 до н.э. — 220 н.э.) было разделено на Западное, Восточное и Южное Чу (совр. пров. Аньхой, Хубэй, Хунань, Цзянси, Чжэцзян и Цзянсу).
Следы свои спрятать в Дунлине — т.е., сделаться отшельником, подобно Шао Пину, носившему титул дунлинского хоу, который после падения династии Цинь (246 — 207 до н.э.), жил в уединении у восточной стены Чаньани.

В Пэнцзэ возвратиться — иносказательно: подобно древнему поэту Тао Юаньмину (365 — 427), который не хотел служить «за пять доу риса» и возвратился к себе в Пэнцзэ (совр. уезд, пров. Цзянсу), сделавшись отшельником.

От «ветра с потоком» не посидели ещё виски — иносказательно: от пережитого ещё не состарился.

Чжэн-и — имеется ввиду Чжэн Дан-ши (годы жизни неизвестны), министр времён правления династии Западная Хань (206 до н.э. — 24 н.э.), славившийся гостеприимством по отношению к своим друзьям.

Кун Жун (153—208) — поэт и чиновник времён династии Восточная Хань (25—220), так же славился своим гостеприимством.

Библиографический список

- Голос яшмовой флейты. М.: Художественная литература, 1988. С. 156 — 159.
Сун ши цюань вэнь [Полный текст «Истории династии Сун»], цз. 12. URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=719918> (дата обращения: 17.04.2020). (На кит.).
Тан Сун цы цзяньшан [«Критический обзор танских и сунских цы». Шанхай: Шанхай цыдяньшу чубаньшэ, 1988. (На кит.)

Л.И. Исаева

НАРЦИСС¹ — ЦВЕТOK ОДИНОЧЕСТВА (СУДЬБА И ТВОРЧЕСТВО ФЭН СЯОЦИН)

Аннотация. Статья посвящена творчеству малоизвестной в российском Китаеведении поэтессы Фэн Сяоцин. Впервые представлены переводы всех дошедших до нас стихов поэтессы и показана её связь с главной героиней самого известного бытоописательного классического романа «Сон в Красном тереме». Автор даёт подробные комментарии к стихам и рассказывает об особенностях поэтического наследия героини и трудностях перевода её поэзии.

Ключевые слова: Фэн Сяоцин, семисложные четверостишия, цзюэцзюй, Лин Хэцзин, Су Сяо-сяо, озеро Сиху, Ханчжоу, Сон в Красном тереме, династия Мин.

Автор: ИСАЕВА Людмила Ивановна, старший научный сотрудник ИДВ РАН. E-mail: miladina@rambler.ru

Lyudmila. I. Isaeva

Narcissus, a Flower of Loneliness (the Life and Work of Feng Xiao-qing)

Abstract. The article deals with the biography of Feng Xiao-qing, a poetess little-known in Russian Sinology. The author presents for the first time the

¹ В богатейшей культуре благожелательной символики Китая нарцисс, как и орхидея, символизируют супружеские отношения, а не одиночество. Название статьи связано с заболеванием героини.

translations of all her poems that have come down to us and shows her connection with the main character of the most famous classic cultural novel *Dream of the Red Chamber*. The author gives detailed comments on her verses and analyzes the specific characteristics of her poetic heritage and the difficulties in translating her poetry.

Keywords: Feng Xiao-qing, heptasyllabic tetrastichs, jue-ju, Ling He-jing, Su Xiao-xiao, Lake Xihu, Hangzhou, Dream of the Red Chamber, Ming Dynasty.

Author: Lyudmila. I. ISAEVA, Senior Researcher, Institute of Far Eastern Studies of the Russian Academy of Sciences. E-mail: miladina@rambler.ru

Совершенно случайно мне встретились прекрасные стихи незнакомой китайской поэтессы Фэн Сяоцин 馮小青, жившей в конце династии Мин (1368—1644). И обнаружила их не где-нибудь, а у известного учёного, социолога-психолога Пань Гуанданя 潘光旦 (1898—1967), который в работе «Исследование нарциссизма», изданной в 1927 г., подробно рассказал о девушке, впавшей в депрессию. Но меня заинтересовали стихи поэтессы, а не её заболевание, и я занялась изучением её биографии и творчества, результатами которого с удовольствием делюсь с читателями.

Современники поэтессы, равно как и специалисты времён династии Цин (1644—1911) и представители последующих поколений, в том числе и современные китайцы, говорили и повторяют невероятно лестные слова о ней и её творчестве: сочинения гениальной женщины; первая среди гениальных женщин, за тысячи лет не встречалось столь красивой, талантливой и невинной девушки, как Фэн Сяоцин. Её стихи даже сравнивают с поэзией великого Цюй Юаня (ок. 340—278)!

Великая династия Мин и женский удел

Китайская империя Мин (1368—1644) просуществовала около 300 лет, пройдя через смуту в начале, подлинный расцвет и упадок в конце. Это период разнообразных хозяйственных и культурных инноваций. Китайцы научились производить хлопок и начали выращивать завезённые из других стран кукурузу, картофель, батат, земляные орехи (арахис), белокочанную капусту, перец, томаты. Была налажена почтовая связь по всей стране, развивалась городская жизнь и именно в те времена родилась актуальная и ныне пословица: «На небе есть рай, а на земле есть Су и Хан» (Сучжоу и Ханчжоу). Были написаны ставшие позже классическими романы «Троецарствие», «Речные заводы» и «Путешествие на Запад». В годы процвета-

ния в начале правления Чжу Ицзюня под девизом Ваньли (1573—1620) население Китая превысило 100 млн человек.

Но в обществе в это время торжествовали консервативные идеалы конфуцианского домостроя, согласно которым жена всегда и во всем подчиняется мужу. Супруга — говорили в народе, — должна быть «чистой тенью и простым отголоском». Начиная с династии Сун, когда женщинам начали бинтовать ноги, и в течение правления Мин и Цин нравы в отношении «слабого пола» ужесточались всё сильнее. Развод стал восприниматься как что-то постыдное, повторные браки не встречали одобрения, пропагандировался образ целомудренной вдовы, незамужние дочери терпели поражение в имущественных правах от племянников, установленных в качестве наследников в семьях без сыновей. Если у женщины умирал муж, а она выходила замуж повторно, имущество умершего мужа и её приданое оставалось в семье прежнего мужа. Таким образом, в минское время стоило женщине вторично выйти замуж, у неё тут же отнимались и пожалованные титулы, и имущество, не было исключением даже приданое из отчего дома.

Мужчине в сексуальном и моральном плане позволялось всё, требования же к женщине оказывались настолько строгими, что при любых обстоятельствах, даже если подверглась насилию, она навсегда оставалась «грязной», и о таких говорили: «даже если прыгнет в воды Хуанхэ, — не отмоеся». Или, например, женщине, потерявшей мужа, просто необходимо было повторно выйти замуж, потому что, будучи бесправной и беспомощной, она могла погибнуть от голода и лишений. Однако в обществе существовала мораль: «умереть от голода — пустяк, а вот нарушить целомудрие вдовства — преступление».

Такое короткое детство

Девушка по фамилии Фэн 馮 (полный вариант иероглифа — 馮), о которой мы хотим рассказать, получила два имени, как это принято в Китае: Сюань-сюань 玄玄, что значит «бездонный», «сокровеннейший», «чёрный», и это имя считается неофициальным, «молочным», «детским», и второе, официальное, — Сяоцин 小青. В китайском языке для придания уменьшительно-ласкательного оттенка используется повтор иероглифа в имени (Сюань-сюань). Так называли младенца. Что касается второго имени, которое дают ребёнку, когда он идёт в школу, то существует несколько принципов его подбора. Один из них — выбрать такой

иероглиф (или иероглифы) нового имени, чтобы они по смыслу походили на первое имя, но звучали по-иному, т.е. являлись почти синонимами. *Сяо* переводится как «маленький», *цин* — «синий», «зелёный», «чёрный», что перекликается с одним из значений *сюань* — «чёрный».

Родился долгожданный ребёнок в семье Фэн летом, на 22-м году правления Чжу Ицзюня (1573—1620) в городе Гуанлин 广陵 (совр. Янчжоу 扬州, пров. Цзянсу). Во второй половине дня, когда девочка появилась на свет, небо затянуло чёрными тучами, и, казалось, вот-вот должны хлынуть потоки дождя, однако дождь, на удивление, так и не пролился. По этой причине отец и выбрал для дочери такой именной иероглиф: *сюань* 玄 — «чёрный», «бездонный» — обычно так образно говорят о грозном небе.

В этом же городе, Гуанлине, Сюань-сюань провела детские годы в богатой семье. Предки владетельного рода Фэн вместе с императором Чжу Юаньчжаном, основателем династии Мин, участвовали во многих сражениях под знаменами императора, заложив фундамент великой династии. Владыка оценил их ратные подвиги и после того, как столицей избрали город Нанкин, пожаловал феодалам из рода Фэн высокие должности при дворе. Потомок славного, знатного рода, отец будущей поэтессы, занимал должность правителя области Гуанлин. Мать девочки, урождённая Чжао 趙, тоже происходила из высшего общества, славилась мастерством в танцах, каллиграфии, написании сочинений, играла на цине и люте.

У родителей появилась лишь одна дочь. В отчем доме Сюань-сюань наслаждалась «богатой одеждой и изысканной пищей», малейшее её желание или каприз тут же выполняли многочисленные служанки и няньки. Девочка обладала природным очарованием и изяществом, красотой, умом и сообразительностью. Родители души не чаяли в ребёнке и берегли её пуще глаза. Растили её заботливо, всем сердцем надеясь, что став взрослой, она превратится в девушку с выдающимися талантами.

В десятилетнем возрасте Сюань-сюань случайно увидела старую монахиню, которая пришла в их дом за подаванием. Одета та была в чистейшую серую *кашью* — монашескую рясу из лоскутов и выражение её лица поразило девочку добротой. В свою очередь и монахиня заинтересовалась милым ребёнком, попросила её подойти поближе. Почувствовав доброжелательность и приветливость старушки, девочка не стала дичиться и доверчиво подбежала. Погладив Сюань-сюань по голове, монахиня медленно произнесла: «Дитя моё, ты невероятно умна и про-

нищательна, и судьба твоя незаурядна! Я прочитаю тебе текст, посмотри, понравится ли он тебе?»² Девочка радостно закивала головой, испытывая страстное желание услышать. Прокашлявшись, прикрыв глаза и сложив молитвенно руки, старая монахиня стала читать длинную буддийскую сутру. Дочитав и открыв глаза, она взглянула на девочку. А та, опустив веки и подражая монахине, повторила сутру «Праджня-парамита» («Сутра сердца») полностью, ни разу не ошибившись, не пропустив ни одного иероглифа.

Изумлённая монахиня покачала головой и забормотала: «О, Амитофо³! Брови — как листья ивы, глаза — как миндаль, щёчки — как персики, тонкая, слабая, нежная, изящная и прелестная, второй такой нет! Шарипутра⁴! Она ни жива, ни мертва; не грязная, не чистая; не увеличивается, не уменьшается, потому висит в пустоте и бесцветна. Нет зрения, слуха, обоняния и вкуса; тело и душа — едины. Умрёт своей смертью, но — не от старости». Потом обернулась к матери девочки и торжественно сказала: «Ваша дочь развита и умна не по годам, но судьба ей уготована несчастливая. Умоляю, отдайте мне её в ученицы! Если же вы не согласитесь расстаться с ребёнком, то хотя бы выполните мою просьбу: не позволяйте ей читать и заниматься самообразованием и тогда она, возможно, проживёт хотя бы до 30 лет».

Как знать, возможно, Сюань-сюань прожила бы долгую жизнь, полную смысла и радостей, прислушайся родители будущей поэтессы к совету прозорливой монахини. Но мать наотрез отказалась отдавать девочку в храм, и та осталась в родном доме ещё на шесть лет. Сюань-сюань, оставаясь последовательницей Будды, прочитала множество книг, училась каллиграфии, стала писать стихи, в совершенстве овладела игрой в облавные шашки, став очень образованной по тем временам девушкой на выданье. В искусстве заваривания чая ей не имело равных, ведь на юге Китая это особый пласт культуры.

«Кто бы мог подумать, что идиллия внезапно закончится... К сожалению, «в природе существуют неожиданные штормы, а в жизни — непредсказуемые беды». На четвёртом году правления императора Чжу

² Данный и последующие диалоги приводятся по: Пань Гуандань юй «Фэн Сюэцин као».

³ Амитофо — китайский вариант слова Амита́бха, или Амита́ Будда (санскр. — Amitābha, «безграничный свет») — самая почитаемая фигура в буддийской школе Чистой земли.

⁴ Шарипутра — один из главных учеников Будды Шакьямуни.

Юньвэня власть захватил князь Янь, ворвавшись с войском в столицу. Воцарившись на престоле под именем Чжу-ди, он взял девиз «Юнлэ» 永乐 и правил в течение 22 лет⁵. Переворот сказался и на счастливой до того семье Фэн Сяоцин. Когда Чжу-ди вошёл в Нанкин, отец девушки, будучи сановником императора Чжу Юньвэня, бросился на защиту правителя, пытаясь со своей армией твёрдо встать на пути захватчика. Силы оказались неравными, и когда Чжу-ди удалось захватить трон, от-важный правитель Фэн стал заклятым врагом нового императора. Как водится в Китае, казнили не только его, защитника Чжу Юньвэня, но и весь его многочисленный род.

Так описывается трагедия семьи Фэн во многих источниках. Но ведь Чжу-ди правил с 1403 по 1425 г., а героиня родилась в период правления императора Чжу Ицзюня (1573—1620). Так что, скорее всего, описанные выше события не соответствуют действительности, и отец девушки пострадал по иным причинам. В последний период правления Чжу Ицзюня (девиз правления — Ваньли) у владыки по ряду причин обострились отношения с министрами, и столкновения длились более 15 лет. Огромное влияние при дворе обрели евнухи, процветала коррупция. Так что у отца героини могли возникнуть серьёзные разногласия с министрами, приведшие к трагедии.

Ещё более короткое замужество

Лишь юной Сяоцин посчастливилось избежать смерти благодаря случайности. В то время она отсутствовала в столице, потому что сопровождала дальнюю родственницу по фамилии Ян в поездке в Ханчжоу.

В древности китайцы говорили: «На небесах есть рай, а на земле — Су и Хан». Имеются в виду города Сучжоу и Ханчжоу. Ханчжоу всегда славился шелками и благодаря тёплому климату юга, являлся процветающим во всех отношениях. Ханчжоу — одна из шести великих древних столиц в истории Китая (он побывал столицей в период Южной

⁵ На этот счёт нет точных сведений. Пань Гуандань, изучавший биографию девушки, утверждает, что родилась она в 1595 г., т.е. в период правления под девизом Ваньли. Однако в других источниках говорится, что отец юной поэтессы пострадал от императора Чжу-ди, совершившего переворот и начавшего править под девизом Юнлэ (1403—1425). В год казни отца его дочери Сяоцин исполнилось 16 лет, стало быть, родилась она в 1387 г., т.е. разница между предполагаемыми годами её рождения огромная — лет 200.

Сун). В этом городе находится также конечная точка южной части Великого китайского канала. Помимо чая и шёлка город славится ещё и шёлковыми зонтиками и веерами ручной работы, а также ножницами, лекарствами традиционной китайской медицины, ханчжоускими хризантемами в сушеном виде, которые тоже можно использовать в качестве лекарственного средства, заваривая, как чай.

После случившейся трагедии Сяоцин, лишившаяся отца с матерью, оказалась совсем одна в чужом городе. Единственный человек из дальней родни осмелился приютить у себя сироту — Фэн Юаньвай 冯员外. Этот Фэн лишь однажды виделся с отцом девушки, и только общая фамилия свидетельствовала о том, что они — из одного рода.

Фэн Юаньвай являлся очень богатым торговцем шёлком, потому что дом у него с многочисленной семьёй славился зажиточностью и благополучием. При этом человеком он оказался добрым, искренним и радушным. В семействе Сяоцин раньше тоже всего имелось в избытке, но теперь она обнищала, и пришлось ей остаться приживалкой в чужом доме. О еде и одежде красавице не приходилось печалиться, но в душе она страдала из-за того, что, лишившись в одну ночь родителей и несметных богатств, вынуждена «ютиться под чужим плетнём», жить из милости, зависеть от чужих людей: ведь не хлебом единым жив человек. День ото дня она всё глубже погружалась в печаль и меланхолию.

Вскоре отметили Новый год, а затем наступил и праздник Фонарей (*Юань-сяо цзе*). При династии Мин гуляния длились до 10 дней, но праздновали и развлекались в основном ночами. Семья Фэн, стараясь поразить соседей и прохожих, богато украсила разнообразными фонариками не только усадьбу, но и улицу перед своими воротами. Царило праздничное оживление, все шумели, веселились, развлекались. Родственники навещали друг друга с поздравлениями, не стала исключением и семья Фэн: и к ним приходили гости, и они наносили визиты. Пришла с поздравлениями и госпожа Ян, та самая, что привезла юную Сяоцин в Ханчжоу и тем спасла её от смерти. Заметив печаль и тоску на лице девушки, которая одиноко сидела в своей комнате, не принимая участия в семейном веселье, она «твёрдой рукой» вытащила Сяоцин на улицу полюбоваться фонариками.

Праздник Фонарей издавна являлся знаменательным событием для людей разных сословий. Народные умельцы по всей стране украшали фонари рисунками из народных сказок, используя самые разнообраз-

ные виды стёкол. Фонари мастерили с красивыми пейзажами и изображениями людей, рыб, птиц, цветов и бамбуковых рощ внутри. Иные умельцы делали светильники в виде бараньих рогов, тигра или золотой рыбки, расшитого шара или куска яшмы. Встречались фонари «неугасимые», «бессмертия». Использовались и сюжеты известных литературных произведений и мифологии. В период правления династии Сун и позже разнообразие фонарей стало ещё богаче. Они не только отличались красотой, яркостью и причудливыми формами, но и привлекали необычным новшеством: возникло поверье наклеивать на фонари иероглифические загадки 字谜. Зеваки, любясь искусством мастеров, ещё и ломали голову над решением. Тот, кто находил ответ, получал приз.

Старший сын семьи Фэн по имени Фэн Тун冯通 тоже принимал участие в веселье. Он был образованным торговцем, который руководствовался нормами конфуцианского этикета. Культурный и обходительный Фэн Тун занимался и литературным творчеством; виртуозно владел кистью и каллиграфией, что всегда являлось обязательным для образованного человека в Китае. Воспользовавшись прекрасным праздником, он блеснул талантами, показав, на что способен: не только сочинил множество загадок, но и красиво написал их на вертикальных полосках бумаги и приклеил к фонарям. К тому времени, когда Сяоцин появилась в праздничной толпе, большинство его загадок уже были разгаданы. Заинтересовавшись, она подошла к одному из фонариков и прочитала:

话雨巴山旧有家，逢人流泪说天涯；
红颜为伴三更雨，不断愁肠并落花。

Сановник когда-то писал о дожде, что ночью Башань⁶ заливает,
И, встретив случайного путника, плакал, что он на чужбине...
Красавица ночью тоскует в компании с горным дождём,
И в долгой печали, подобно цветку, увядает.

Чтобы понять смысл загадки и найти ответ, необходимо быть образованным, начитанным человеком, знакомым с классической поэзией. Поэт династии Тан Ли Шаньинь 李商隐 (813—858) написал стихотворение «Пищу на север о ночном дожде»⁷ 夜雨寄北.

⁶ Гора на северо-востоке пров. Сычуань, район Башу 巴蜀.

⁷ Автор был сослан в Башу (совр. пров. Сычуань), а друзья его жили в столице, Чаньани, поэтому письмо-стихи он отправляет «на север».

Там есть такие строки:

君问归期未有期，巴山夜雨涨秋池。
何当共剪西窗烛，却说巴山夜雨时。

Ты спрашиваешь, друг, когда вернусь? — мне не известно...

А здесь, в Башань, дождь нескончаемый шумит всю ночь

И пруд осенний до краёв наполнил...

Когда-нибудь вернусь домой, и вместе уберём нагар с свечей⁸

На западном окне,

Чтобы всю ночь в беседах провести, —

Я расскажу, как я скучал дождливой этой ночью по тебе.

«Ночной дождь в горах Башань» — образное выражение, означающее одиночество человека, живущего на чужбине. Впоследствии выражение «говорить о дожде» стали употреблять в значении «вспоминать старую дружбу», «говорить о прошлом», «мечтать воссоединиться с друзьями». Конечно же, начитанная Фэн Сяоцин легко угадала ответ. Но больше её заинтересовала другая загадка, облечённая в стихи-импровизацию. Ей показалось, что это четверостишие отразило её нынешнее душевное состояние, и девушка невольно оцепенела у фонарика, погрузившись в свои чувства.

Заглянув в её глаза, молодой барин Фэн Тун, сочинивший это четверостишие, заметил странное настроение девушки, и в нём внезапно расцвёл целый букет чувств: любовь, жалость, сочувствие... Он давно слышал, что в их доме прячется от большой беды какая-то девушка, но никогда её не видел, — мужчины и женщины в китайском доме проживали отдельно, за исключением супругов, и им сложно было встретиться. Ещё он слышал, что девушка очень красива, талантлива и образована. К сожалению, Фэн Тун уже обзавёлся семьёй, а потому не мог открыто проявить интерес к незнакомке. Сегодня, увидев её впервые, он сразу понял, что это она и есть — та, которая ищет в их доме защиты. Молодой барин быстро подошёл к ней и тихо спросил:

— Барышня, вы уже отгадали эту загадку на фанаре?

Сяоцин очнулась от задумчивости и повернула голову к незнакомцу. Перед ней стоял интеллигентный молодой человек с прекрасными манерами, и она невольно зарделась, тихо ответила:

⁸ «Убрать нагар со свечи на западном окне» — идиома, выражающая чувство тоски не только по супругу, но и о друге.

— Красная свеча?

Фэн Тун улыбнулся и согласно кивнул:

— Барышня очень сообразительная!

Сяоцин смущённо отошла в сторонку.

Через несколько дней в Ханчжоу неожиданно выпал весенний снег. Снежинки красиво кружились в воздухе, и земля постепенно покрывалась серебристым слоем. Перед окном комнаты Сяоцин росло несколько деревьев сливы. Распустившиеся цветы припорошил снег, но тычинки выглядывали, как будто пронзали крошечные сугробики. Нежное благоухание разлилось в маленьком дворике. Девушка с детства обожала цветы сливы, особенно — сорт «белой сливы», которую почему-то называют «японским абрикосом».

В детстве в их старом жилище в городе Гуанлин перед её теремом росло множество сливовых деревьев, и каждый раз, когда они цвели, распространяя аромат, Сяоцин радовалась, не в силах уйти из сада, и любовалась этой изящной, поэтической красотой. Сейчас, увидев цветение в чужом городе, девушка затосковала. На фоне чистого снега цветы выглядели особенно ярко, будто «бедняк, неудержимо стремящийся к знаниям». Так в Китае образно говорят о человеке, который изучает книги при свете, отражённом от снега, когда не на что купить свечу.

Она отыскала небольшой керамический сосуд, вышла с ним во двор и стала осторожно стряхивать снежинки с цветов, намереваясь собрать достаточно снега, чтобы вскипятить его и заварить чашечку чая. Раньше, в родном доме она часто так делала: вода, настоянная на аромате лепестков, придаёт чаю божественный вкус. В это время Фэн Тун, тоже восхищённый красотой дикой сливы, вышел в маленький дворик. Молодые люди случайно столкнулись, испытав изумление. А когда молодой барчук понял, чем занята девушка, он улыбнулся и стал помогать ей стряхивать снег с лепестков. Одновременно молодой человек начал неспешно декламировать стихи о цветах сливы, талантливо импровизируя. Так незаметно им удалось собрать полный кувшинчик снега.

Смушаясь, Сяоцин пригласила молодого человека в гости в свою комнату, чтобы выпить чашечку чая. Фэн Тун с радостью согласился, и молодые люди почти до вечера проговорили, вкушая необычный чай и читая стихи. После этого дня молодой господин уже не скрывал своих чувств и искал любой повод, чтобы повидаться с красавицей. Видя, какой он образованный, деликатный и добрый, Сяоцин тоже радовалась встречам, и Фэн Тун стал приходить к девушке, в тайне от жены Цуй

Сяосяо 崔晓晓, почти через день. Она же с нетерпением ждала свиданий, надеясь на счастье.

В конце концов их чувства разгорелись, как неуправляемый огонь, и не стало сил тайно встречаться и снова разлучаться. По весне Фэн Тун обратился к отцу, рассказал о своих чувствах и намерении взять наложницу. Отец Фэн Юаньвай с самого начала отнёсся к талантливой девушке-сироте с симпатией, к тому же его невестка из рода Цуй, официальная жена сына, после трёх лет супружества так и не родила ребёнка, поэтому старший Фэн с радостью согласился на свадьбу сына с наложницей. Официальная супруга Цуй Сяосяо, конечно же, и расстроилась, и обеспокоилась, однако ни мужу, ни свёкру возразить не могла, а потому, затаившись, лишь скрежетала зубами.

У молоденькой невесты оказалась такая же фамилия, как и у супруга, но в Китае всегда существовало табу на браки с возможным родственником во избежание смешивания крови. Поэтому впоследствии Фэн Сяоцин называла себя просто по имени, отбрасывая «Фэн» — ради брака ей пришлось нарушить правила, «забыть» о своей фамилии. После проведения официальных обрядов Фэн Тун и Сяоцин стали жить душа в душу, не разлучаясь ни днём, ни ночью. Можно сказать, что они стали ещё больше любить и оберегать друг друга. Конечно, для такой молоденькой, красивой и образованной девушки из богатого семейства и знатного рода было несколько обидно и унижительно войти в семью мужа, хоть и богатого, но — торговца, не в качестве законной супруги, а всего лишь — второстепенной, т.е. наложницы. Однако Фэн Тун настолько любил и берёг её, что девушка чувствовала себя вполне счастливой и довольной. А самое главное — её радовало, что все бедствия и несчастья остались позади.

Две женщины боролись за счастье, и в этой борьбе победила старшая, официальная жена. Она терпела лишь месяц, тот самый, «медовый», а потом открыто развернула боевые действия. Во-первых, она строго ограничила действия мужа; ведь, если женщина захочет, она обоснует любое своё требование. Во-вторых, капризничала и мучила наложницу противоречивыми приказами. Приосанившись и приняв величественный и строгий вид, своими манерами демонстрировала, «кто в доме главный»: то велит выполнить какое-то поручение, а через минуту уже передумает; то прикажет чего-то не делать, а потом отчитывает за то, что та не выполнила необходимого. Старшая жена *да-фу* 大妇, как насекомое-древоточец, постоянно изводила младшую *сяо-фу*

小女 придирками, всячески притесняла и часто вынуждала ту убегать в слезах в дальний угол сада. Причина — ревность: не могла *да-фу* простить Сяоцин её молодость, ум и красоту.

В еде Сяоцин не была привередливой и, в то же время, привыкла в своей семье к «мягкому» вкусу, чтобы блюда готовились без лишних приправ. В семействе же Фэн, напротив, предпочитали жирные, сдобные кушанья. Зная об этом, любящий Фэн Тун нередко просил повара специально для наложницы готовить лёгкие закуски, часто — вегетарианские.

Однажды повар, помимо основных блюд для семьи, нажарил отдельно какие-то овощи для юной девушки. Это заметила главная жена Цуй, которая постоянно «вынохивала» и высматривала, что делается в доме. Возмутившись до предела, стала кричать на несчастного повара, делая вид, что она заботится о младшей *сяо-фу*: «В семье Фэнов и мяса, и рыбы — в изобилии, а ты тут тушишь какие-то овощи без масла! Ты позоришь наш род! Чтобы впредь такого я не видела!!!» В назидание работнику она схватила две пиалы с готовыми овощами и со злостью опрокинула их содержимое в лохань с помоями.

Повар хорошо запомнил гнев официальной жены хозяина и впредь не допускал «оплошностей», так что Сяоцин нередко оставалась полуголодной. Но главное — супруг Фэн Тун стал всё реже появляться в её комнате, соблюдая требования старшей *да-фу*. Короткий период счастья сменился одиночеством и тишиной, как и до замужества. Причём, после яркой вспышки любви переносить уединение стало гораздо труднее. Она либо часами безучастно сидела в комнате, либо принималась изливать свою боль в стихах. А тут ещё приснились любящие родители, напомнившие о прежней семье... Причём таким странным образом, как бывает лишь во сне: они рассказали, что знаменитые приливы на Янцзы, которыми славятся окрестности озера Сиху, не идут ни в какое сравнение с приливами, которые когда-то удивляли людей на её родине, — Гуанлинские огромные волны⁹. И такая тоска сжала сердце девушки, что она тут же написала:

⁹ Гуанлин 广陵 — старое название города Янчжоу, откуда родом Сяоцин. Знаменитый Гуанлинский прилив на реке Янцзы — давняя достопримечательность и изумительное зрелище в тех местах, неоднократно воспетое художниками и поэтами. Река Янцзы в своём нижнем течении относительно города Янчжоу имела широченную отмель. Когда на море начинался прилив, морская вода с большой скоростью поднималась по руслу реки вверх, против течения, и в широком месте стремительно неслась, а далее начиналось сужение русла, и быстрая вода выплёскивалась в виде

乡心不畏两峰高，昨夜慈亲入梦遥；
说是浙江潮有信，浙潮争似广陵潮。
伤心的小青只有借诗寄愁，梅花落尽，
只换上满山的杜鹃，杜鹃滴血恰似小青的心¹⁰。

ТОСКА ПО РОДИНЕ

Два пика¹¹ не боятся расставанья.
Вчера родители пришли во сне;
Сказали, что прилив Чжэцзянский¹² удивляет,
Но волны в Гуанлине выше и сильнее.
В ответ отправит Сяоцин печальные стихи.
Опали полностью у сливы лепестки,
В кукушку обратившись, Сяоцин пополнит стаю на горе,
Кукушки плачут с капельками крови¹³, как плачет сердце Сяоцин.

Зная о набожности Сяоцин, *да-фу* нередко зло насмеялась, предлагая девушке уехать на Запад, в Тяньчжу 天竺 — так раньше в Китае называли Индию:

— Что тебе делать рядом с таким достойным и богатым человеком, как мой супруг? Ты так любишь Будду, — издевалась она, — в Тяньчжу

высоченных волн. Особенно ярко такое явление проявлялось в восьмом лунном месяце. Южный отрезок Янцзы в районе города Янчжоу носит название Цюйцзян 曲江, т.е. «изгиб реки». Точно такое же название получил участок реки Цяньтан 钱塘 в том месте, где она изгибается, впадая в море. Сейчас в Китае все слышаны об огромных волнах во время прилива на реке Цяньтан, но на протяжении многих столетий, начиная с правления династии Тан (618-907 гг.), волны и валы на Янцзы во время прилива в Гуанлине были гораздо выше и шире, чем появившиеся позднее — в Цяньтане. Но после 1200 г. такие необычные приливы постепенно исчезли.

¹⁰ Произведения поэтессы приводятся по работе: Пань Гуандань юй «Фэн Сяоцин као» 潘光旦与《冯小青考》.

¹¹ «Два пика» — Южный и Северный расположены на озере Сиху и смотрят друг на друга. Поэтому поэтесса и говорит, что двум вершинам не приходится скупать по родным, по родине, т.к. они всегда находятся рядом.

¹² Река Цяньтан имеет и другие названия, например, Чжэцзян 浙江, Цюйцзян 曲江, поэтому прилив в стихах назван Чжэцзянским.

¹³ Согласно легенде, когда птица кукует, она роняет капельки крови из клюва, поэтому её плач у китайцев ассоциируется со страданиями и скорбью. Говорят, что князь Шу 蜀, Ду Юй 杜宇, лишившись власти в стране, умер от горя, а душа его превратилась в кукушку, которая днём и ночью горестно кричала, и её слёзы смешивались с капельками крови.

изображений этих будд — немереное количество; будешь молиться каждому из них!

— Будьте ко мне милосердны! — взмолилась Сяоцин.

— Я проявлю милосердие и сострадание! — рассмеявшись, ответила старшая жена, — молитва любит уединение, и я отправлю тебя в загородную резиденцию на берегу озера Сиху. Станешь жить в одиночестве, как в келье, на горе Гушань 孤山! Даже её название «гора-одиночка» очень тебе подходит! Твоей компаньонкой станет одна монахиня, и больше ни с кем ты не сможешь общаться!

Мягкая и безропотная, Сяоцин лишь в стихах могла излить душу о своём безвыходном положении. В образных выражениях, иносказательно девушка жаловалась на притеснения и издевательства со стороны старшей жены, урождённой Цуй. Исписав поздним вечером несколько листочков, она засыпала. Однажды старшая жена *да-фу* проходила мимо и заметила, что в комнате *сяо-фу* темно и тихо, а дверь приоткрыта. Решив воспользоваться редким случаем, она осторожно проскользнула к Сяоцин, надеясь выведать что-либо предосудительное, и увидела на столе бумагу с непросохшими иероглифами. Госпожа Цуй умела немного читать и писать, поэтому поняла содержание двух четверостиший, в которых юная девушка высмеивала её.

古诗

雪意阁云云不流,旧云正压新云头。
米颠颠笔落窗外,松岚秀处当我楼。
垂帘只愁好景少,卷帘又怕风缭绕。
帘卷帘垂底事难?不情不绪谁能晓。
炉烟渐瘦剪声小,又是孤鸿唳悄悄。

ДРЕВНИЕ СТИХИ

Над павильоном «Чистых дум» стоят недвижно облака,
То туча старая на облако младое наступила.

А за окном Ми Дянь¹⁴ иголки сосны нарисовал,
Как будто колосятся в дымке у жилища моего.

Я занавеску опущу, — и грустно без картины дивной,

А если подниму, то ветер может вдруг ворваться.

Поднять иль опустить, на что решиться, — кто научит?

¹⁴ Ми Дянь 米颠 — известный художник, поэт и каллиграф (1051—1107) династии Сун. Он имел немало имён, псевдонимов и прозваний, а настоящее имя — Ми Фу 米芾.

Не в духе, в мрачном настроении, и кто меня поймёт?
Дымок жаровни¹⁵ постепенно тает, голоса стихают,
И, подражая журавлям, уныло одинокий гусь курлычет.

Под «старой тучей» наложница, конечно же, подразумевала старшую жену. *Да-фу* тут же подняла страшный шум и крик, привлекая внимание всех жителей дома. Её крики перебудили всех, в том числе и прислугу. Прибежали домочадцы и в первых рядах — супруг Фэн Тун и свёкор Фэн Юаньвай. Воспользовавшись «выгодным моментом», *да-фу* излила всю накопившуюся злобу, ревность и ненависть к наложнице, обвиняя её во всех грехах и провинностях.

Для пушей театральности она упала на пол и рыдала так, что слёзы смешались с соплями: «Меня в этом доме не уважают, не признают в качестве старшей жены! Надо мной насмеяется какая-то девчонка, и я не в силах с ней справиться! Если она настолько меня презирает, пусть скажет об этом прямо! — и я буду готова покинуть этот дом! А то в глаза мне ничего не говорит, а высмеивает меня в стихах, клеветает на меня! Теперь все вокруг будут знать, что в доме Фэнов не соблюдаются приличия, не существует никакой морали!»

Выкрикивая обвинения, урождённая Цуй умудрялась одновременно бить себя по голове и дёргать ногами, чтобы все поняли, насколько она обижена и разгневана. Ей вполне удалось произвести впечатление на сонных зрителей. Пока те не пришли в себя, *да-фу* стала требовать у супруга немедленно выгнать Сяоцин из дома, угрожая самоубийством, если тот не выполнит её ультиматум.

Навязанное одиночество

Отец истеричной женщины тоже являлся богатейшим купцом в городе Ханчжоу, и дружба между мужчинами родов Фэн и Цуй была «завещана предками», т.е. дружили мужчины в нескольких поколениях их родов. В Китае такая дружба настолько важна и ценна, что, боясь поссориться с тестем, Фэн Тун вынужденно отправил молоденькую Сяоцин на гору Гушань, что на берегу озера Сиху, в свою загородную рези-

¹⁵ Сяоцин обыграла строку из стихотворения императора Цзяньвэнь-ди 简文帝 династии Лян (502—557) эпохи Южных династий «Мысли на рассвете» 晓思诗: Дымок жаровни, согревая, проник за полог, а ширма скрыла женщину у зеркала, что совершает туалет...» (炉烟入斗帐，屏风隐镜台).

денцию. Традиции гораздо важнее чувств. А старшая жена ещё и наказала Сяоцин: «Без моего разрешения не смей открывать дверь господину, если он к тебе придет! А если письмо отправит тебе, то без моего позволения не смей принимать послание!»

Природа в тех местах очень живописная, вокруг стоит тишина, нарушаемая лишь щебетом птиц, жужжанием насекомых да шумом деревьев. Но легко ли там жить постоянно, да ещё — молодой и влюблённой девушке? Сяоцин могла лишь читать да писать стихи. Старая служанка Ян 杨 повсюду сопровождала поэтессу, больше ни с кем она и словом не могла перемолвиться. Ни ароматные изумрудные травы, ни прекрасные рассветы у озера, ни дивные закаты не могли утешить сердце Сяоцин. Уединение и тишина заповедных мест лишь усилили душевное одиночество девушки.

Жилище Фэн Сяоцин примыкало к тому месту, где когда-то провёл 20 лет в уединении поэт-отшельник Линь Хэцзин, живший в период правления династии Сун (960—1279). Он тоже писал прекрасные стихи и также не смог соединиться с любовью всей своей жизни. И хотя звёзды в небе с тех пор переместились много раз, осталась прекрасная сливовая роща, посаженная Линь Хэцзином. Сяоцин помнила, что отшельник Линь являлся одним из любимых поэтов её отца, а потому и она знала наизусть его произведения. Любимым для отца и дочери стало стихотворение «Тени прозрачные косо ложатся на воду»:

众芳摇落独暄妍，占尽风情向小园。
疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。
Сотни цветов осыпаются, — ветер скользнул за ограду,
Сердце познало любовь и трепещет от нежности к саду.
Тени прозрачные косо ложатся на воду, и кажется мне, —
Благоуханье уносится дивное в сумерках прямо к луне.

Сяоцин упоминала имя любимого поэта и в своих стихах, называя его Линь Бу¹⁶. Как раз распустились его любимые цветы сливы, которые

¹⁶ Линь Бу 林逋 (967—1028) — поэт династии Северная Сун. Он никогда не служил чиновником и в течение долгого времени жил уединённо на горе Гушань, на берегу озера Сиху. В стихах он воспевал цветы дикой сливы, а ещё содержал пару журавлей, которые всюду следовали за ним и понимали поэта без слов. Даже после того, как слава о нём разнеслась по стране, Линь Бу, несмотря на приглашение со стороны императора, так и не поступил на службу. Безответно любя одну девушку, он так и не женился. Как поэт, он больше известен под именем Линь Хэцзин 林和靖,

он воспевал в течение многих лет. Сяоцин восхищалась ими не меньше, а потому часто предавалась грёзам, вспоминая, как вместе с любимым собирала с цветов снег для заваривания изысканного чая.

Всё чаще вздохи и слёзы одинокой девушки превращались в стихи:

春衫血泪点轻纱，吹入林逋处士家；
岭上梅花三百树，一时应变杜鹃花。

СЛЁЗЫ СТРАДАНИЙ НА ШЁЛКОВОМ ПЛАТЬЕ

Капают горькие слёзы¹⁷ на лёгкое платье из флёра,
Затворником в этих краях обитал с журавлями Линь Бу.
И 300 сливовых деревьев, что он посадил на вершине,
В азалии¹⁸ алые могут однажды тотчас превратиться.

冷雨幽窗不可听，挑灯闲看牡丹亭。
人间亦有痴于我，岂独伤心是小青。

ХОЛОДНЫЙ ДОЖДЬ ЗА ТЁМНЫМ ОКНОМ

Во тьме за окнами холодный дождь не слышен,
Под фонарём я увлеклась «Пионовой беседкой»¹⁹...
Не только Сяоцин в тоске, — есть множество людей,
Что сокрушаются и страдают больше моего.

что является его почётным посмертным именем, отражающим заслуги покойного: «тихий, мирный господин» [Исаева 2016, с. 127—159].

¹⁷ Первая строка переключается с четвёртой, потому что в китайском варианте — «капают **красные слёзы** на лёгкое платье из флёра», а слова «превратиться в азалии» намекают на **красные слёзы** кукушки.

¹⁸ Азалия, или рододендрон, этот цветок с круглыми красными лепестками по-китайски называется «цветы кукушки», и согласно легенде, когда птица кукует, она роняет капельки крови из клюва, поэтому её плач у китайцев ассоциируется со страданиями и скорбью (см. примечание 13).

¹⁹ «Пионовая беседка» (1598) — пьеса Тан Сяньцзу 汤显祖, великого китайского драматурга и поэта династии Мин. «Четыре сновидения в Линьчуани» 临川四梦 — общее название четырёх пьес автора. 1) «Записки о фиолетовой шпильке» 紫钗记 о любви певички Хо Сяоюй и поэта Ли И. Поэт позабавился и бросил известную куртизанку, а она от горя скончалась. 2) «Записки о воскресшем духе» 还魂记, или «Пионовая беседка» 牡丹亭 о девушке Ду Линян, которая во сне встретила в Пионовой беседке со студентом Лю Мэнмэем. После того, как Линян заболела и умерла, произошло радостное событие — воскрешение девушки. Поэтому данная пьеса носит и другое название — «Записки о воскресшем духе». 3) «Записки о Нанькэ» 南柯记. Царство Нанькэ — утопическая страна, увиденная во сне. Наяву она оказалась муравейником. 4) «Повесть о Ханьдани» 邯郸记. В стихах Сяоцин сравнивает себя с ослеплённой страстью Ду Линян.

Сяоцин взяла книгу просто так, чтобы развеять тоску, и не ожидала, что начнёт искренне сопереживать главной героине. Китайцы в таких случаях говорят «залить горе вином, чтобы стало ещё тоскливее» (借酒浇愁愁更愁). Судьба героини пьесы Ду Линян задела поэтессу так, что на сердце стало ещё тяжелее. Об этом она и говорит в стихах, что считала себя самой несчастной на свете, ослеплённой страстью, но, оказывается, в мире есть люди, которые страдают ещё больше, чем она.

Это стихотворение очень известно, и фраза из него «в мире есть люди, которые страдают больше, чем я» превратилась в поговорку, довольно часто употребляемую, хотя, возможно, не каждый, кто её произносит, знает автора этих слов.

Первое время Сяоцин жила ожиданием встречи: Фэн Тун обещал навещать её. Но прошло более месяца, который показался ей вечностью, а любимый всё не появлялся. Забыл её? Или супруга Цуй не пускает?

Однажды разгорённая зноем, девушка задремала после обеда, и ей приснился супруг, о котором она думала дни и ночи. Вдруг услышала, как хлопнула дверь. Она рывком села на кровати и протёрла глаза. Фэн Тун в эту минуту как раз вошёл в комнату. Его поразило, насколько она похудела! Он бросился вперёд и обнял Сяоцин. Как много они хотели сказать друг другу! Оказывается, не только она, но и супруг думал о ней постоянно. Они держались за руки, и в это время в дверь постучали. Старая служанка доложила, что из резиденции прислали людей: официальная жена требует, чтобы барин немедленно вернулся в Ханчжоу. Фэн Тун только приплыл и ступил на берег озера, как приближённые госпожи Цуй появились во дворе и требуют возвращения! Молодые уточки-мандаринки только-только погузились в грёзы друг о друге, а их уже разлучают!

Короткая встреча показалась девушке сном. Может, она вновь вздремнула? Миновал ещё один месяц, а «сон» не повторился. Сяоцин совсем потеряла аппетит, стала слабой и измождённой. Её всё чаще клонило в сон, да и сама жизнь казалась ей грёзой. В конце концов, она полубила плетёную лежанку, на которой проводила почти все дни. Иногда брала в руки пипу²⁰, которую ей подарила родственница Ян, перебирала струны и напевала свои стихи в жанре *цы* на мелодию «Тянь сянь цзы» 天仙子, что можно перевести как «фея», «небожительница». *Цы* на эту мелодию состоят из 34-х иероглифов, но могут содержать и

²⁰ *Pipa* — род грушевидной гитары. Это был любимый инструмент Ван Чжаоцзюнь, одной из четырёх красавиц древнего Китая, с которым её принято изображать.

68, если повторить каноническую форму дважды, как это сделала Фэн Сяоцин:

文姬远嫁昭君塞,小青又续风流债
也亏一阵黑罡风,火轮下,抽身快
单单别了清凉界。
原不是鸳鸯一派,休算作相思一概
自言自解自思量,心可在?魂可在?
著衫又捻双裙带。

Прежде, чем предложить перевод единственного у Сяоцин стихотворения в жанре цы, стоит подробнее рассказать об упомянутых в первой строке двух знаменитых женщинах, Вэньци и Чжаоцзюнь, которые «исполнили чувство долга в любви».

История талантливой поэтессы Цай Янь 蔡琰 (второе имя — Цай Вэньци 蔡文姬), дочери известного писателя, музыканта и каллиграфа Цай Юна 蔡邕 (132—192), поистине трагична. Замуж Вэньци выдали за некоего Вэй Чжундао 卫仲道. Муж рано скончался, детей они не завели. Когда в конце династии Хань начался период смуты, девушка пыталась бежать из родных мест в поисках лучшей доли, однако попала в плен к воинам варварского племени ху 胡, или сюнну 匈奴, и 12 лет провела на чужбине в качестве наложницы наследника престола сюнну.

Знаменитый китайский полководец Цао Цао 曹操 (155—220), узнав о пленении столь талантливой и известной женщины, направил к хану посла, заплатил огромный выкуп в виде золота и нефрита и вызволил её из плена. Двух сыновей, рождённых в плену, поэтесса вынуждена была оставить хану. Впоследствии освобождённая Вэньци на родине вновь вышла замуж — за Дун Сы 董祀.

Цай Вэньци, находясь в плену, встречала каждого гостя, прибывшего из Китая, надеясь на весточку из дома, и об этом — одно из её стихотворений:

Снега́ завалили жилище, над юртой летая,
Но ветер принес ароматы весны из Китая;
Он нежно одежду мою шевелит, утешая,
И тонко поёт, возле самых ушей пролетая.

Охвачена грустью, — вдали от родного крыльца,
Давно я не видела милых ни мать, ни отца,

К губам прижимаю нефрит голубого кольца,
И вздохам печальным, кручине не видно конца.

Я радуюсь каждому гостю, навстречу бегу,
И главный вопрос задаю, что в душе берегу.
Но слышу от них каждый раз безнадежный ответ:
«Я в ваших краях не бывал, не земляк я ваш, нет...»

Вторая женщина, которую упомянула Сяоцин в своих стихах, — Ван Чжаоцзюнь 王昭君, одна из четырёх красавиц древнего Китая. Она жила в период Западной Хань (206 до н.э. — 24 н.э.) и известна тем, что тоже прожила у пастухов-кочевников гуннов значительную часть жизни. Изначально её отобрали для гарема императора Юань-ди, но девушек во дворце оказалось так много, что владыке ни разу не удалось увидеться с красавицей в силу многочисленных интриг.

Через какое-то время, когда возникла угроза нападения со стороны варваров, император Юань-ди решил отдать в жёны вождю Южных племён одну из красавиц своего двора. Ханьцы в течение долгого времени проводили в отношении гуннов политику *хэ цинь* 和亲 — поддержание мира с помощью породнения с императорским домом. На самом деле, в жены варварским вождям выбирали любую красивую девушку и жаловали ей титул принцессы. Именно так Ван Чжаоцзюнь оказалась на чужбине. Она очень надеялась, что после смерти хана ей удастся вернуться на родину, но оказалось, что по обычаям гуннов она должна в качестве жены перейти к сыну вождя вместе с властью и имуществом.

Единственное сохранившееся произведение Фэн Сяоцин в жанре *цы*:

В чужие края вышла замуж Вэньцзи,
Покинула родину Ван Чжаоцзюнь,
Судьбу их продолжила и Сяоцин.
Лишь чёрные вихри и пламя сансары
Позволят нам выйти из скорбного круга
В прохладное царство нирваны.
Не быть нам счастливою парой супругов.
Так сто́ит ли нам тосковать, рассуждать,
Поступкам других оправдания искать...
На месте ли сердце? Жива ли душа?
Надела легчайшее платье и юбку
И нервно я пояс двойной тереблю.

Свою интерпретацию этого стихотворения предлагает профессор Бай Ши 柏石, серьезно занимавшийся исследованием творчества Фэн Сяоцин и осуществивший перевод её поэзии на современный разговорный язык байхуа. По его мнению, это стихотворение Сяоцин в жанре *ци* метафорично. Говоря о «чёрном воздушном потоке» 黑罡风, она подразумевает старшую жену Цуй Сяосяо. «Прохладное царство нирваны» 清凉界 — гора Гушань, где девушка живёт в уединении, избавившись от злой и ревнивой старшей супруги. «Огненный диск сансары» 火轮 — гневливый характер свёкра Фэн Юаньвая. Мне трудно согласиться с уважаемым господином Бай Ши. Сяоцин выросла глубоко набожной и верила, что в будущей жизни она сможет стать счастливой. Надо лишь, примитивно говоря, дожждаться реинкарнации (перерождения) и заслужить иную карму. И поскольку всё предрешиено, не стоит анализировать свою жизнь и задавать вопросы, пытаясь что-то понять. Мне кажется, что стихи именно об этом.

Как бы то ни было, наступила осень, радуя ароматами цветущей корицы, жасмина, канны индийской... Но красóты девятого лунного месяца принесли лишь новый прилив грусти. Как могла развлекаться юная девушка у озера Сиху, сосланная туда без права общаться с кем-либо? Гулять у воды, писать стихи, изучать окрестности и, увы, посещать могилы. На резных перилах из белой яшмы многочисленных мостов собирались птицы редкой красоты. И даже они разбивались попарно; лишь бедная Сяоцин тосковала в одиночестве. Раньше её изредка навещала дальняя родственница Ян, и они вместе играли в шашки, писали картины, читали книги, декламировали стихи. Госпожа Ян, сочувствуя Сяоцин, неоднократно предлагала той помощь в побеге из семьи, где она оказалась несчастливой, однако юная жена деликатно отказывалась, сравнивая свою любовь к супругу с сорванным и увядшим цветком, выброшенным за ненадобностью в воду. Теперь же супруга госпожи Ян перевели по службе в другое место, и родственницам-подругам осталась лишь переписка.

Наблюдая за птицами, Сяоцин сравнивала их с собой. Самые красивые — с красными и зелёными перьями, напоминающие сказочного феникса, или реально существующего фазана 青鸾, в названии которого есть иероглиф её имени — Цин 青. Кроме того, похоже, молодость и красота сгубили девушку; не зря говорят в народе: «красавице часто выпадает горькая доля» 红颜薄命. Дословно — «красный цвет (прекрасное лицо) приводит к незавидной судьбе». Красный и зелёный, на-

поминающие яркую растительность и плоды, привлекают внимание в первую очередь. Китайские женщины в деревнях веками одевались в такие цвета. Так родилось четверостишие:

何处双禽集画栏，朱朱翠翠似青鸾。
如今几个怜文彩，也向西风斗羽翰。

ПТИЦЫ ПАРАМИ

Слетелись парами, уселись на резных перилах,
Оттенки красного смешались с изумрудом,
Напоминая оперенье феникса или фазана.
И несколько, в узорных перьях, вступили в поединок,
Расправив крылья на ветру осеннем.

Город Ханчжоу гордится своей невероятно красивой природой и чистотой экологии, и озеро в центре города — главное природное сокровище, которому около двух тысяч лет. Недаром оно является самым знаменитым в Китае, и многие жители страны считают своим долгом хотя бы раз приехать сюда, чтобы полюбоваться им. Красивейшее пресноводное озеро Сиху с храмами и садами, мостами и дамбами внесено ЮНЕСКО в список Всемирного наследия. Сейчас оно находится в центре Ханчжоу, а раньше, конечно, это было загородное место к западу от города, поэтому и называется «Западное озеро». С трёх сторон оно окружено горами, а внутри расположено несколько островов. Остров Гушань с одноимённой горой — самый крупный из них.

Озеро Сиху называют воплощением Си Ши 西施, — одной из четырёх красавиц древнего Китая, потому что поэт Су Дунпо в своей знаменитой песне «Просторы Западного озера в солнце и дождь» сравнил очарование девушки с красотой озера.

...Я пейзажи Сиху уподоблю прекрасной Си Ши:
без помады, без пудры, — неподдельной красой хороши.

С озером связано множество красивых легенд и сказаний, в том числе и одна из четырёх великих легенд о любви — «О Белой змейке» 白蛇传. На берегу стоит знаменитая восьмиугольная пятиэтажная пагода Лэй-фэн 雷峰, под которой, согласно сказанию, злодей Фа-хай прятал Белую змейку.

Среди храмов в районе Сиху стоит выделить Линьиньсы 灵隐寺, храм Прибежища души, построенный в 328 г. И не только потому, что он явля-

ется самым древним и влиятельным в Юго-Восточном Китае, а также одним из самых больших, богатых и наиболее посещаемых буддийских храмов Китая (в день приходит до тысячи посетителей), но и по той причине, что храм прославил удивительный монах, «живой Будда», народный любимец Цзи-гун 濟公, герой фольклора. Главным его достоинством в народе считают бойкий, острый язык, умение позубоскалить, проявить юмор, бурно повеселиться; потому что помочь всем и каждому он не мог, зато смех и веселье всегда способны скрасить тяжёлую, безрадостную жизнь. А ещё его любят за то, что жил он согласно своей философии:

Когда правду искажают, она всё равно остается правдой.

Когда ложь выдают за правду, она остается ложью!

С озером связано множество известных каждому китаисту имён, например, классики китайской поэзии Су Дунпо и Бо Цзюйи в разное время служили в должности губернатора Ханчжоу и построили дамбы на озере; на его берегах похоронены национальный герой генерал Юэ Фэй 岳飛 (династия Сун), пытавшийся защитить империю от вторжения чжурчжэней, и богатырь У-сун 武松 по прозвищу Странник, один из главных героев романа Ши Найяня 施耐庵 «Речные заводи». Там же находятся захоронения поэтессы Су Сяо-сяо 苏小小 и уже упомянутого поэта-отшельника Линь Хэцзина.

Судьба Су Сяо-сяо оказалась особенно близка юной Фэн Сяоцин: та тоже писала стихи и скончалась в 19 лет от воспаления лёгких. Конечно, невольная отшельница с горы Гушань тогда не могла знать даты своей кончины, однако предчувствовала её, т.к. тоже подорвала своё здоровье в тоске и одиночестве. Неудивительно, что наша героиня нередко посещала печальную могилу, подолгу сидела там в задумчивости.

Су Сяо-сяо жила в царстве Ци (479—502) в период Южных династий. Известная куртизанка поражала современников блеском ума и оказалась невероятно и разносторонне талантливой: писала стихи, «подобные нектару», рисовала картины, пела, танцевала. Именитые литераторы называли её «китайской дамой с камелиями». За маленький рост девушку прозвали Сяо-сяо, Малышка.

Изначально она жила в городе Ханчжоу, но поскольку родители рано скончались, девушка переехала к тётке, чей дом стоял на берегу озера, недалеко от моста Силин 西陵. Красоты Сиху не могли не поразить её, и она любила в своей лакированной колясочке объезжать прекрасное

озеро, любясь пейзажами. Прожорливые карпы *кои* плещутся в воде, а летом на поверхности красуются лотосы; берега густо засажены персиковыми, сливовыми, вишнёвыми и ивовыми деревьями. Цветут они в разные сезоны, а потому озеро прекрасно в любое время.

Будучи певичкой, девушка, тем не менее, относилась к себе с уважением, имела собственное мнение и не соглашалась «плыть по течению». Однажды во время прогулки она встретила бедного юношу по имени Жуань Юй 阮郁, и в её сердце «забили колокола», т.е. между ними вспыхнула любовь. Недолго молодые наслаждались своими чувствами; отец юноши, служивший чиновником в Пекине, велел сыну возвращаться домой, и после того, как Жуань Юй уехал, от него не пришло ни одной весточки. Естественно, Су Сяо-сяо страдала и писала романтические стихи.

Случилась и ещё одна романтическая история, когда певичка повстречала бедного студента по имени Бао Жэнь 鲍仁. Посочувствовав юноше, дала ему необходимую сумму денег для учёбы, и тот уехал сдавать экзамены в Пекин. Позже влюблённая девушка узнала, что Бао Жэнь попал в какую-то неприятную историю и оказался в тюрьме. И вновь — переживания, тяжёлая болезнь. Перед смертью поэсса попросила служанку похоронить её у моста Силин, чтобы её любимый студент, успешно сдав экзамены и вернувшись в Ханчжоу, обнаружил её погребение.

В праздник *цин-мин*, или день поминовения усопших, Фэн Сяоцин решила проведать могилу Су Сяо-сяо. В Китае хоронили, как правило, в горах, в окрестностях города. Поэтому, чтобы выполнить обряд поминовения, люди выбирались за город и поднимались в горы. Это время весеннего равноденствия, когда пробивается молодая травка, напоминающая мягкий коврик, и деревья радуют своим цветением. Птицы поют, цветы благоухают. Появляется возможность, оторвавшись от повседневных хлопот, полюбоваться загородными пейзажами, обратить внимание на красоту окружающего мира. Хочется вдыхать полной грудью свежий потеплевший воздух. Природа, оживая сама, наполняет радостью и людей.

Выполнив ритуалы, люди пили вино, угощались. Для них устраивались увеселительные мероприятия, и домой все возвращались очень поздно. В старину особенно радовались празднику принаряженные девушки, потому что в обычные дни строгие правила морали не позволяли им выходить за пределы усадьбы. На этот счет существовала поговорка: «*Цин-мин* — для девушек, а Новый год — для мужчин».

Несмотря на печаль, которая обычно охватывает людей у могилы, буйство весны и возрождение природы на контрасте не может не напомнить о любви; именно это и произошло с Сяоцин во время поминовения. Она вспомнила своего супруга: думает ли он о ней, дорога ли она ему?

Что касается четверостишия «На могиле Су Сяо-сяо», то тут возникает определённая сложность для переводчика. На разных сайтах встречаются различные написания почти одинаково звучащих иероглифов в первой строке: 西陵芳草骑辘辘 или 西泠芳草绮粼粼.

В первом случае — иероглифы 骑qí «ехать верхом» и 辘辘línlín «стучать, тарыхтеть (об экипаже)» — строку можно перевести так:

Стучит коляска через мост Силин,
(Туда, где травы ароматные в Цин-мин...)

Если же поэтесса употребила иероглифы 绮 qǐ «пёстрый», 粼粼 línlín «прозрачный (о воде)», то перевести следует примерно так:

Ведёт на берег старый мост Силин,
(Туда, где травы ароматные в Цин-мин...)

西陵²¹芳草骑辘辘, 内信传来唤踏春²².
杯酒自浇苏小墓, 可知妾是意中人?
НА МОГИЛЕ СУ СЯО-СЯО

Стучит коляска через мост Силин,
Туда, где травы ароматные в Цин-мин,
Как будто и меня прельщает прогуляться,
Весной, цветением полюбоваться.
Полью надгробие Су Сяо вином и помяну.
А есть ли тот, кто любит лишь меня одну?

²¹ Название моста Силин имеет несколько написаний: 西泠, 西陵 и 西林. Мост расположен к северо-западу от горы Гушань и ведет к Северной горе. Иероглифами 西泠 называют и место на северном берегу озера.

²² Выражение 踏春 «топтать весну» означает выезжать за город на прогулку, встречать приход весны. Праздник цин-мин, или день поминовения усопших имеет несколько названий: «топтанье по зелени», т.е. совершение загородных прогулок, «помятие предков», «уборка могил», «любование весной», «посадка деревьев», «день возвращения к природе», праздник «живых веток» и пр.

Всего лишь семисловное четверостишие, а как трудно правильно понять автора, тем более что даже китайские комментаторы толкуют эти строки по-разному. Самой трудной оказалась последняя строка: 可知妾是意中人? Вот варианты, которые дали три китайских профессора:

1. 可知妾 — женщины держатся скромно (女子自谦), 可知妾是意中人? — подруги по несчастью (可见我们俩同病相怜).

2. 可知妾是意中人? — знаешь ли ты, что я всего лишь любовница-наложница?

3. Я надеюсь, что второстепенная жена мила его сердцу (надеюсь, он меня любит)?

Тогда, может быть, правильнее так:

Ведёт на берег старый мост Силин,
Туда, где травы ароматные в *Цин-мин*,
Как будто и меня прельщает прогуляться,
Весной, цветением полюбоваться.
Пролью на гроб Су Сяо рюмочку вина,
Тебе сочувствую; лишь ты поймёшь меня одна.

Приведу слова профессора И.С. Смирнова, директора Института восточных культур и античности РГГУ, специалиста по китайской поэзии и поэтике:

Китайская культура — это такое филологическое царство, царство комментария. У китайцев практически нет традиции прямого высказывания, мысль должна быть выражена исподволь, неявным образом, внешняя форма — слова, строка — только намекает, подводит к глубинному содержанию. Самый виртуозный перевод физически не может охватить всех обертонов, которые образованный китайский читатель (других читателей в традиционном Китае не было) схватывал сразу и целиком. Иными словами, по-русски существуют более или менее талантливые муляжи, лишённые полного богатства оригинала.

Любой, самый скромный поэт нового времени, самый незаметный, приходит в словесность, чтобы сказать что-то новое, что до него ещё никто не говорил. Средневековый китайский поэт живет с принципиально другой установкой. Он смотрит как бы назад, в традицию, зная, что в ней всё уже было. И его задача максимальным напряжением своих духовных сил сделать это “уже бывшее” внят-

ным для своих современников. Отсюда — кажущееся однообразие китайских стихов, отсюда же их мнимая простота. Ведь почти всё важное упрятано в глубину, оно за строкой. Китайский знаток помнит на память миллионы строк, когда читает китайские стихи, у него сразу раскручивается миллион ассоциаций, и маленькое четверостишие вырастает в мысленный поэтический «ком».

А мы, переводя и читая переводы, довольствуемся явными и вовсе не главными смыслами; главное от нас неизбежно ускользает. При этом две особенности китайского стихотворения для нас теряются невосполнимо — мелодика и иероглифическая картинность [Смирнов 2015].

Душевная тоска, затворничество и одиночество постепенно разрушали здоровье Фэн Сяоцин, в том числе и душевное; дошло до того, что она стала разговаривать сама с собой. Для этого она спускалась к озеру и, отражаясь в водной глади, бесконечно разговаривала со своим исхудавшим отражением в воде, задавая вопросы и сама же отвечая. Она обращалась к отражению как ко второму лицу, пытаясь выяснить, в чём причина её несчастий. Служанку такое поведение пугало, и она всячески старалась отвлечь девушку от воды, но та упрямо возвращалась к своему отражению, как к собеседнику. Иногда старая служанка Ян пыталась подойти поближе, чтобы услышать, что именно говорит девушка, но та, заметив приближение старушки, умолкала, — лишь слёзы скатывались по щекам. Она, конечно же, понимала, что беседовать со своим отражением — ненормально, и стыдилась этого.

Неопытной Сяоцин не с кем было обсудить свои сердечные дела, поговорить по душам, отвлечься, и она постепенно впадала в болезненное депрессивное состояние. Лишь в книгах (героиня произведения «Пионовая беседка») да в прошлом (рано погибшая поэтесса Су Сяо-сяо) она пыталась найти родственную душу. Свои страдания готова была проецировать даже на растения. За советом обращалась и к Луне, и к Венере.

脉脉溶溶艳艳波,芙蓉睡醒欲如何。
妾映镜中花映水,不知秋思落谁多。
И КТО ИЗ НАС ГРУСТИТ СИЛЬНЕЕ?
Играют блики, краски блещут,
Я к лотосам склонилась
(Свободно, тихо волны плещут):
Узнать бы, что им снилось?

Я в зеркало смотрюсь, грустнею;
А в воду смотрятся цветы, — повисли.
И кто из нас грустит сильнее
От тяжких дум, «осенних мыслей»?

Супруг Фэн Тун несколько раз тайком навещал Сяоцин; он видел, что та страдает и чахнет, и лишь жалел её, однако не смел предпринять какие-то твёрдые шаги для её вызволения: вскоре после его появления на острове старшая жена, которая зорко следила за ним, отправляла слуг, чтобы те возвращали влюблённого домой. Безропотная Сяоцин не сдержалась, понимая, как он боится прогневать сварливую жену.

新妆竟与画图争,知在昭阳²³第几名。
瘦影自临春水照,卿须怜我我怜卿。

Я ГОСПОДИНА ЖАЛЕЮ

Кто краше: портрет мой или я во плоти? — не знаю.

Сопернице я уступила — твоей госпоже.

Но знать бы, в дворце Чжаоян и у мужа в душе

Какое же место и статус теперь занимаю?

В весеннюю воду гляжусь, и мне жаль себя стало:

Совсем бестелесна²⁴ в разлуке, — себя не узнала.

Супруг мой безволен, и только жалеет, что в ссылке болею...

И я господина любимого тоже жалею...

В последнее время Сяоцин серьёзно болела. Возможно, служанке и удалось бы укрепить силы несчастной девушки, поправить её здоровье с помощью целебных отваров, однако Сяоцин всякий раз отбрасывала лекарство, опасаясь быть отравленной, — она уже никому не доверяла в семье супруга. Отказывалась от еды, немного пила лишь грушевый сок.

²³ Чжаоян 昭阳 — название дворца, который построил 7-й император У-ди 汉武帝 династии Западная Хань. Во время правления 12-го императора этой династии Чэн-ди 成帝 во дворце Чжаоян жили его любимые наложницы, сёстры Чжао Фэйянь 赵飞燕 и Чжао Хэдэ 赵合德. Впоследствии название дворца Чжаоян стали использовать в стихах, прозе и драматических произведениях в качестве символического обозначения места проживания императорских жён и наложниц либо наложниц богатого китайца.

²⁴ Сяоцин намекает на любимую наложницу императора — Чжао Фэйянь, которая получила прозвище Летящая ласточка из-за своей стройности. Она была такой лёгкой, что могла танцевать на ладони императора.

Девушка смутно предчувствовала, что проживёт недолго. Изнурённая недугом, подавленная и угнетённая, она вдруг ненадолго воспрянула духом, поскольку загорелась одной идеей. Она обратилась к старой служанке Ян с просьбой за любые деньги отыскать лучшего художника в округе, чтобы тот нарисовал её портрет.

Несмотря на плохое самочувствие, Сяоцин облачилась по последней моде, надела лучшие украшения и, усевшись с прямой спиной под сливовым деревом, выглядела изящной и грациозной. Художник сделал несколько попыток, работал в течение нескольких дней, но все наброски поэтесса забраковала: на первом портрете мастер точно изобразил её одежду и общий облик; но душа в нём отсутствовала. На втором получилась прекрасная, одухотворённая девушка, но мало похожая на героиню. Художник оказался очень старательным человеком. Он вновь приступил к портрету, но через два дня Сяоцин, увидев готовую работу, вздохнула и покачала головой: «Выражение лица очень похоже, но не видна моя суть. Может, это оттого, что я веду себя отстранённо, сдержанно?»

«И это лучший художник в округе!» — расстроилась она.

Тогда мастер попросил её не сидеть с прямой спиной, а прилечь на её любимую плетёную лежанку. Сам сел неподалёку, поставив рядом кувшинчик с грушёвым сидром. Он долго беседовал с девушкой, пытаясь вызвать различные естественные эмоции: радость, грусть, задумчивость... При этом пристально вглядывался в лицо девушки. И вдруг он увидел не исхудавшую больную и несчастную юную женщину, а миниатюрную красавицу с необъяснимым очарованием, соблазнительную и тонкую, нежную и смущающую...

Сяоцин оживилась, почувствовав себя счастливой, как когда-то в родном доме. Она смеялась и, обращаясь к старой служанке, то просила её налить чаю, то обмахивать веером, а то начала вдруг дразнить говорящего попугая. Беседуя с художником, перелистывала книгу со своими стихами. Когда надоедало лежать, она вставала и прогуливалась между сливовыми деревьями. Сяоцин вела себя естественно, а художник наблюдал за ней в течение трёх дней и неустанно работал. Последним портретом поэтесса осталась довольна. Мастер изобразил её под деревом, как она и хотела изначально, но теперь девушка на картине выглядела живой: казалось, окликни её, и она сойдёт со свитка.

Сяоцин установила работу художника напротив своей лежанки, чтобы всё время видеть, и поставила перед портретом подношения, как

перед поминальными табличками усопших: ароматические свечи, грушёвое вино. Только после этого почувствовала, что всё самое важное она сделала.

Она подолгу вглядывалась в своё изображение и иногда девушке казалось, будто и у портрета имелось сердце, и что оно составляет единое целое с её собственным. С портрета смотрела яркая и блистательная, прежняя Сяоцин, какой она помнила себя в родном доме, а перед изображением стояла настоящая, измождённая, слабеющая, тоскующая по супругу несчастная женщина. Тело и его тень жалели друг друга...

Поэтесса написала ещё одно четверостишие, очень грустное, сравнив себя с Зелёной Жемчужиной:

盈盈金谷女班头，一曲骊珠众伎收。
直得楼前身一死，季伦原是解风流。

ПРОЩАЛЬНАЯ ПЕСНЬ

В богатом дворце Цзиньгу²⁵ любимой среди женщин была²⁶,
Таланты твои, дарования прощальную песнь заслужили.
Он лишь намекнул, — и бросилась с башни высокой.
Любовь свою доказала: погибла, Цзи Луня²⁷ спасая.

²⁵ Цзиньгу 金谷 — название дворца богатого сановника Цзи Луня.

²⁶ Зелёная Жемчужина 绿珠 — любимая наложница Цзи Луня и героиня произведения «Жизнеописание Зелёной Жемчужины» 绿珠传, автором которого является Лэ Ши 乐史 (930-1007). Это классическое предание о «герое» и «красавице».

²⁷ Цзи Лунь 季伦 (или Ши Чун 石崇) жил в период Западной Цзинь (266—316 гг.). За многие заслуги он получил высокую должность начальника округа, но потом стал приумножать богатства любым путём, не брезгуя и убийствами, и грабежом странствующих купцов. Он стал обладателем невиданных богатств, построил для себя роскошный дворец Цзиньгу и жил в расточительстве и удовольствиях: «топил не хворостом, а восковыми свечами», как говорят в народе.

В его гареме среди многочисленных красавиц имелась любимая наложница по имени Зелёная Жемчужина 绿珠 родом с вьетнамского севера. В краях, где она родилась, больше всего ценили жемчуг, поэтому девочек, согласно обычаю, называли «жемчужинами», а мальчиков — «перлами». Цзи Лунь, влюбившись в талантливую красавицу, купил её за 10 ху жемчуга и привёз в столицу Китая Лоян. Многие богатые сановники завидовали Цзи Луню, но боялись проявлять свой интерес к необычайно красивой девушке. Когда же тот в результате политических интриг лишился власти во время Войны восьми князей (291—306), один из завистников по имени Сунь Сю 孙秀 открыто явился к Цзи Луню и потребовал девушку себе. Цзи Лунь в тот момент пировал с наложницами в высокой башне, которую он построил когда-то для Зелёной Жемчужины, чтобы красавица, тоскующая вдали от родины, могла с

У Сяоцин больше не оставалось сил бороться за жизнь и ей хотелось поскорее её завершить. Она отказывалась принимать лекарство. Однажды ранним осенним утром почувствовала, что силы оставляют её, а потому написала письмо госпоже Ян, единственному родному человеку, которая принимала хоть какое-то участие в её жизни. Письмо она запечатала и отдала служанке, у которой оказалась такая же фамилия, как и у дальней тётушки. Туда же приложила несколько свитков со своими стихами, чтобы тётушка Ян изыскала возможность передать их супругу Фэн Туну. Собравшись с силами, Сяоцин приняла ванну, умастила тело благовониями, поклонилась дважды своему портрету, и дыхание её прервалось.

Скончалась поэтесса от туберкулёза лёгких в 1613 г.²⁸ Ей исполнилось лишь 18... «Яшма потускнела, аромат улетучился» (玉殒香消) — так поэтично говорят в Китае о смерти красивой женщины. Фэн Тун, получив весть о кончине своей наложницы, тут же примчался в загородный домик. Обняв тело девушки, горестно рыдал, обвиняя во всём себя. Перебирая вещи Сяоцин, он обнаружил три её портрета, а стихи и письмо к госпоже Ян ему вручила служанка. Вернувшись домой, он хранил всё это, припрятав как самые ценные сокровища. Особенно горько было ему перечитывать строки, обращённые к богине милосердия Гуань-инь²⁹:

稽首观音大士前，莫生西土莫生天。
愿为一点一滴水，洒作人间并蒂莲。

КЛАДУ ЗЕМНОЙ ПОКЛОН

Кладу тебе земной поклон, богиня Гуань-инь,
Я о бессмертья не прошу, не нужен и буддийский рай,

высоты смотреть на юг, в сторону Вьетнама. Цзи Лунь предложил незваному гостю 10 красавиц из своего гарема, но с Зелёной Жемчужиной расставаться не желал. Чтобы не достаться «врагу» и доказать свою верность Цзи Луню, которого она и вправду любила, Зелёная Жемчужина бросилась с башни. Девушка погибла напрасно, потому что Цзи Луня тут же убили. Хорошо сказано: «у счастья и несчастья нет дверей, — человек сам приманивает то или другое» (祸福无门，惟人所召。). Цзи Лунь за свои злодеяния заслужил бесславную кончину, а вот девушку жаль...

²⁸ См. примечание 5.

²⁹ Авалокитешвара (кит. Гуань-инь 观音, т.е. «прислушивающаяся к мольбам») — одна из пяти великих бодхисаттв, последователей Будды, воплощение бесконечного сострадания всех Будд.

Воды целебной с ветки ивы мне только каплю дай³⁰,
Чтоб лотоса двойной бутон на стебле рос едином³¹,
Чтобы в миру, как два цветка, мне рядом быть с любимым.

Но однажды эти сокровища обнаружила *да-фу* из рода Цуй. Она ревновала Фэн Туна даже к мёртвой наложнице, а потому швырнула в огонь и портрет, и стихи. Муж, обжигая руки, смог спасти часть рукописей, а потом передал их родственнице Сяоцин по имени Ян, той самой, что когда-то привезла юную поэтессу в Ханчжоу. Госпожа Ян бережно привела листочки в порядок, а потом велела выгравировать черновики на дощечках, чтобы напечатать сборник, который так и назвала: «Несгоревшие черновики» 焚餘稿. Гораздо позже из них составили подборки «Стихотворения Сяоцин» 小青词 и «Жизнеописание Сяоцин» 小青传. В настоящее время существует 12 произведений юной поэтессы, из них — 9 семисловных четверостиший *цзюэ цзюй*, одно произведение, озаглавленное «Древние стихи» (*гу ши*), одно стихотворение в жанре *цы* 词, а также письмо и стихи, предназначенные женщине по фамилии Ян, дальней родственнице.

На берегу озера Сиху в Ханчжоу остались могилы двух красавиц, возле которых горестно вздыхают проходящие мимо туристы. У моста Силин — заброшенное последнее пристанище знаменитой куртизанки, писавшей талантливые стихи, Су Сяо-сяо. А в уединении и тишине сливовой рощи у подножия горы Гушань — место погребения Фэн Сяоцин. Обе могилы сиротливы и заросли травой, никто не приводит их в порядок, но они придают одновременно скорбный и прекрасный оттенок пейзажу знаменитого озера, а люди, оказавшиеся рядом, непременно вспоминают нежные и печальные истории красавиц с несчастной судьбой.

Нарцисс

В начале XX в. китайский социолог и психолог-сексолог Пань Гуандань, написал посвящённое Сяоцин исследование, в котором опирался на работы Зигмунда Фрейда и английского врача Хэвлока Эллиса.

³⁰ Богиню Гуань-инь принято изображать с небольшим сосудом в руке и веточкой ивы — обмакнув веточку в вазу с волшебной жидкостью и окропляя ею людей, богиня исцеляет их или помогает в других трудных ситуациях.

³¹ Два цветка лотоса на одном стебле — символ супружеской четы, супругов.

Эти ученые описывали «зеркальный синдром», или «зеркальную болезнь», при которой у человека возникает навязчивое стремление общаться со своим отражением, при этом он забывает о насущных потребностях и нередко погибает. Так произошло и со знаменитым Нарциссом, который, влюбившись в своё отражение, был не в состоянии оторваться от него и умер от истощения, пренебрегая едой.

В Китае одиночество за чашей вина воспевал ещё Тао Юаньмин 陶渊明, и Ли Бай 李白 с чайником вина среди цветов изливал душу своей тени под луной. В период правления династии Мин появилась необыкновенно одарённая девушка, которая тоже страдала от одиночества, морального и сексуального. Не получая любви извне, она любовалась собой, проводя много времени у воды, и незадолго до кончины болезненное состояние нарциссизма достигло апогея. В этом, как считает автор книги Пань Гуандань, и заключается причина, по которой девушка заказала свой портрет, предъявив высочайшие требования к художнику, чтобы любоваться своим изображением. В этот момент она, как считает психолог, полностью восприняла портрет, как «наружный объект», не имеющий к ней отношения. Возжигая благовония перед своим образом, Сяоцин как бы провела церемонию прощания с собственной жизнью.

Книга Пань Гуанданя, посвящённая Фэн Сяоцин, безусловно, очень познавательна, но не станем сейчас углубляться в его исследование. Читателю интересны таланты девушки, а не её болезни. Как уже упоминалось, помимо четверостиший Сяоцин, осталось письмо, написанное, судя по содержанию, некогда очень близкой подруге, связь и переписка с которой оказались прерванными. К письму приложено последнее четверостишие юной поэтессы. Как будто написала реквием по себе. «Красные ворота» — символ богатого дома. Возможно, она имела в виду дом супруга, который ей пришлось покинуть. «Цветы персика» — символ красивой женщины. Вечерняя заря намекает на закат жизни, ибо Запад в китайской поэзии и мифологии — страна мертвых.

百结回肠写泪痕，重来惟有旧朱门。

夕阳一片桃花影，知是亭亭倩女魂。

ОТПРАВЛЯЮ СТИХИ ГОСПОЖЕ ЯН

Пишу о душевных волненьях в смятеньи,

От слёз остаются следы на бумаге.

У красных ворот я стою, как когда-то,

И персик с цветами в лучах от заката

Отбросил печальную тень на земле.
Я знаю, та тень — юной девы душа,
Покорно уходит наверх, не спеша.

«Сон в красном тереме»

О юной поэтессе Фэн Сяоцин в России пока ничего не известно, даже среди китаистов, зато мало кто не слышал о классическом романе «Сон в красном тереме» — «нравоописательном повествовании», «одной из вершин в истории китайской прозы, может быть, самой высокой» [Воскресенский 1995, с. 561—585]. Между тем, некоторые литературоведы в Китае полагают, что Фэн Сяоцин явилась прототипом Линь Дайюй 林黛玉, героини романа Цао Сюэциня «Сон в красном тереме». Совпадений много даже в мелочах: обе любили произведение «Пионовая беседка», обе хоронили цветы, обе потеряли свои стихи в огне; правда, Дайюй сама их сожгла, а произведения Фэн Сяоцин были сожжены уже после её смерти. Ещё совпадение: иероглиф *дай* в имени Дай-юй и иероглиф *цин* в имени Сяо-цин означают цвет.

Немало совпадений и в биографиях. Фэн Сяоцин — дочь правителя области, однако несмотря на богатство и высокий статус её семьи, красоту, таланты и образованность девушки ситуация сложилась таким образом, что она оказалась бесправным существом в чужом доме. Отец героини романа Линь Дайюй тоже занимал чиновничью должность высокого ранга, «Линь Жу-хай значился третьим в списках победителей на предыдущих экзаменах и теперь получил звание великого мужа Орхидеевых террас; по указу императора его назначили сборщиком соляного налога».

Обе девочки были единственными детьми в семье, обе родились в городе Янчжоу. Как мы помним, в детстве странствующая монахиня предлагала забрать Фэн Сяоцин в монастырь в качестве своей ученицы, но мать не согласилась. Линь Дайюй тоже вспоминает: «Когда мне было три года, забрёл к нам однажды буддийский монах, с коростой на голове, и посоветовал родителям отдать меня в монастырь. Но они и слышать об этом не хотели».

Встретив взаимную любовь, Сяоцин не получила защиты со стороны мужа, Фэн Тун не смог обеспечить ей спокойную и счастливую жизнь. Более того, любящий супруг пассивно наблюдал, как его младшая жена стала чахнуть, а потом и погибла. Дайюй тоже, будучи талантливой и широко образованной, после смерти матери оказалась «второстепенным» членом в семье её бабушки. Позже скончался и отец,

и Дайюй нередко плакала, сожалея, что не только родителей потеряла, но и братьев-сестёр никогда не имела. Её чувства и страдания мало кого интересовали, в том числе и любимого. Во всяком случае, он ничего не сделал для того, чтобы жениться на Линь Дайюй, а подчинился воле старших, подобно Фэн Туну, позволившему своей официальной жене распоряжаться его судьбой.

И стихи обеих девушек похожи по содержанию, и обе они уходят из жизни в расцвете лет.

В 34-й главе романа «Сон в красном тереме» есть эпизод, когда главного героя Баоюя жестоко избил палкой отец; спина и ноги были в синяках и ссадинах, малейшее движение приносило невыносимую боль. Мальчика стали проводить многочисленные родственницы, стараясь поддержать, утешить, накормить вкусным или предложить лекарство от ран. Ему очень хотелось, чтобы в его жилище заглянула и Дайюй, которая ему нравилась, и он решил в качестве намёка передать ей через служанку старые носовые платки. Он был уверен, что она знает об инциденте и, будучи чувствительной, наверняка плачет, сочувствуя ему, да стесняется прийти.

Получив платочки, девушка подумала: «Баоюй знает, что я тоскую о нём, и это меня радует. Если бы не знал, не посылал бы платочки — ведь я могла посмеяться над ним! Неужели он хотел сказать мне о своих чувствах? Боюсь и думать об этом! Ведь я целыми днями терзаюсь сомнениями, не верю ему. Даже стыдно!». Дайюй быстро поднялась с постели, зажгла лампу, растёрла тушь, взяла кисть и на платочках написала такие стихи:

其一

眼空蓄泪泪空垂，暗洒闲抛却为谁。
尺幅鲛绡³²劳解赠，叫人焉得不伤悲。

1-Е ЧЕТВЕРОСТИШИЕ

Переполнены очи слезами,
Втайне их роняю о ком?

³² Хотя в иероглифах 鲛绡 ключом является «рыба» или «пресмыкающееся» («насекомое»), переводятся они, как «тонкое полотно», «газ, вуаль». Другие варианты написания — 蛟绡 или 蛟绡. Существуют легенды о том, что в глубине моря обитают русалки, или водяные драконы женского пола, которые ткут носовые платки из тончайшего немкнувшего полотна или шёлка. Если таким платочком плачущая промокнёт глаза, то её слёзы превратятся в жемчужины. Поэтому китайцы в стихах сравнивают слёзы с жемчужинами или нефритовыми бусинами.

Подарил из вуали платочки,
Как же мне не страдать о нём.

其二

抛珠滚玉只偷潜，镇日无心镇日闲。
枕上袖边难拂拭，任他点点与斑斑。

2-Е ЧЕТВЕРОСТИШИЕ

Роняю я нефрит и жемчуг слёз украдкой,
Я на подушках целый день, и нет желаний.
Край рукава с каймой не просыхает,
За каплей — капля на кайме узоры оставляют.

其三

彩线难收面上珠，湘江旧迹已模糊；
窗前亦有千竿竹，不识香痕渍也无？

3-Е ЧЕТВЕРОСТИШИЕ

Не нанизать нефрит и жемчуг как монисто,
У речки Сян следы от слёз — бамбук пятнистый, —
То жёны Шуня — Эхуан с Нюйин³³ — по мужу голосили.
Бамбук и у меня в саду возрос, но есть ли на стволах следы от слёз³⁴?

Тоска, страдания и слёзы — постоянные спутники обеих девушек, Фэн Сяоцин и Линь Дайюй, и обе они — талантливые поэтессы. Дайюй умерла в 17 лет, Сяоцин — в 18. Совпадений много, но главное — героини похожи характером и типом психики.

Аромат её стихов не исчезнет и через столетия

Поэт Лю Яцзы 柳亚子 (1887—1958), последний выдающийся поэт традиционной школы, учёный и основатель Южного общества 南社 литераторов в Шанхае в начале XX в. назвал жизнь Фэн Сяоцин классическим примером того, как нравы феодального общества способны довести женщину до гибели. Он собрал материалы о поэтессе в сборник, который озаглавил «Деяния Сяоцин» 小青遗事. Знаменитый артист пе-

³³ Дочери государя Яо, Эхуан и Нюйин были выданы отцом за достойного и благородного Шуня. Прожили они долго и счастливо, а страна благодаря правлению Шуня процветала. Когда же он погиб, его жёны так плакали у его могилы на берегу реки Сян-цзян, что росшие рядом изумрудные стволы бамбука покрылись пятнами.

³⁴ Перевод Л.И. Исаевой.

кинской оперы Фэн Цзыхэ 冯子和 (1888—1942) поставил по этой книге спектакль в городе Ханчжоу, который вызвал фурор среди зрителей.

По случайному совпадению у режиссёра и главной героини оказалась одинаковая фамилия. Сам же он и играл роль Фэн Сяоцин, поскольку являлся исполнителем женских ролей, как это водилось в старом китайском театре. Он играл амплу молодой кокетки *хуадань* 花旦 и типажи в скромной чёрной одежде *цинъи* 青衣. На собранные от спектакля средства Фэн Цзыхэ привёл в порядок захоронение поэтессы, а Лю Яцзы, автор книги о ней, собственноручно написал на памятной плите: «Захоронение поэтессы Сяоцин династии Мин». Через несколько лет после того, как могилу юной девушки привели в порядок, недалеко от неё похоронили известного монаха, поэта, писателя и переводчика, Су Маньчжу 苏曼殊 (1884—1918), также умершего довольно рано.

Впервые записи об одарённой девушке сделал её современник, учёный по имени Чжан Дай 张岱 (1597—1684). Его работа называлась «В поисках грёз на озере Сиху» 西湖梦寻, и одной из глав он дал название «Келья Сяоцин» 小青佛舍. Она не только знакомит нас с такой короткой жизнью поэтессы, но даёт дополнительные сведения о ней.

В поздний период династии Цин эта поэтесса упомянута в книге «Сочинения гениальных женщин» 女才子书. Автор скрыл своё имя под псевдонимом Скиталец Жёлтый туман с озера Юаньянху³⁵ 鸳湖烟水散人. Сяоцин он назвал первой среди гениальных женщин, утверждая, что у красавиц, как правило, несчастливая судьба. Возможно, Фэн Сяоцин потому так талантлива в поэзии, что много страдала. Живи она счастливо, развлекаясь с супругом за пологом с вышитыми мандариновыми уточками, никто бы в округе о ней не услышал. Как знать, — рассуждает Скиталец Жёлтый туман — не переживи Сыма Цянь наказание кастрацией, возможно, он никогда бы не написал свой грандиозный труд «Исторические записки».

В подтверждение своих мыслей Скиталец Жёлтый туман приводит слова некоего Сюэ Лу 雪庐 (похоже, тоже псевдоним — «Жилище, заваленное снегом»): «На протяжении сотен и тысяч лет не встречалось столь красивой, талантливой и невинной девушки, как Фэн Сяоцин, и аромат её стихов не исчезнет и через столетия». Представители после-

³⁵ Юаньянху (букв. «озеро Мандариновые уточки») — другое название озера Наньху 南湖 (совр. пров. Чжэцзян).

дующих поколений даже сравнивали стихи Сяоцин с поэзией великого Цюй Юаня.

Как мы уже говорили, при переводе китайской поэзии «по-русски существуют более или менее талантливые муляжи, лишённые полнокровного богатства оригинала». Так что остаётся верить китайским специалистам, а не судить по моим переводам.

Молодежь и сейчас интересуется стихами Сяоцин, девушки производят их на своих страницах в соцсетях, иногда произвольно заменяя отдельные иероглифы. Растолковывают друг другу значение отдельных слов или фраз, высказывают своё мнение о её творчестве и судьбе, интересуются мнением других.

Многие из молодых блогеров удивляются: почему страдающая девушка не ушла от слабовольного мужа, неспособного защитить её от старшей, законной жены? Ведь предлагала же ей дальняя родственница, госпожа Ян, повторно выйти замуж в другую семью, где её любили и ценили бы. А отвечают сами же читатели далеко не поэтично: в китайских семьях издавна «курица всегда следует за петухом, сука — за кобелём, а жена — за мужем».

Сайтов, на которых пишут о Фэн Сяоцин и анализируют её творчество, довольно много, из чего можно сделать следующий вывод. Талантливая девушка прожила коротенькую жизнь, во взрослом состоянии (в замужестве) — и того меньше. Казалось бы, о какой биографии может идти речь, ведь она только-только начала жить? Ответ на этот вопрос — в её стихах, — пронзительных, трогающих душу даже девушек, родившихся через столетия после неё.

Библиографический список

34 столицы Китая. URL: <https://magazeta.com/china-capital/> (дата обращения: 15.08.2020).

Воскресенский Д. Н. Сага о большой семье // *Цао Сюэ-цин*. Сон в красном тереме. Т. 3. М.: Художественная литература, 1995.

Исаева Л.И. Отшельник Линь Хэ-цзин // Человек и культура Востока. Исследования и переводы. 2016. М.: ИДВ РАН, 2017.

Китай исторический: столицы, хронология, карты. URL: <https://gorbutovich.livejournal.com/112038.html> (дата обращения 15.08.2020).

Смирнов И.С. Китайская поэтическая классика в русских переводах: школы, традиции, имена. 2015. URL: https://m.polit.ru/article/2016/08/13/smirnov_lecture/ (дата обращения 15.08.2020).

Ди саныши ци чжан. Ча-юань. [37 глава. Чайная плантация]. URL: <https://www.xiagu.org/read/106/106309/218211.html> (дата обращения 15.08.2020). (На кит.).

Ду «Фэн Сяоцин синсиньли бяньтай цземи». [После прочтения «Раскрыта тайна сексуального расстройства Фэн Сяоцин»]. URL: <https://www.maguang.net/archives/426> (дата обращения 15.08.2020). (На кит.).

Жэнь цзянь и ю чи юй во, циду шансинь ши Сяоцин. [«...Не только Сяоцин в тоске, — есть множество людей, что сокрушаются и страдают больше моего»]. URL: http://www.360doc.com/content/17/0527/03/451431_657601787.shtml (дата обращения 15.08.2020). (На кит.).

Инлянь юй шэхуй бин. [Любовь и социальные болезни]. URL: <https://www.douban.com/group/topic/29581065/> (дата обращения 15.08.2020). (На кит.).

Линь Дайюйдэ цяньшэнь — Фэн Сяоцин, цин сюй лянь во во лянь цин. [Фэн Сяоцин — прообраз Линь Дайюй, «супруг должен сочувствовать мне, или я — супругу?»]. URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/26216267> (дата обращения 15.08.2020). (На кит.).

Лэн юй юлянь Фэн Сяоцин. [Холодный дождь жалеет Фэн Сяоцин]. URL: http://blog.sina.com.cn/s/blog_5f5c51770102yuki.html (дата обращения 15.08.2020). (На кит.).

Мин. Фэн Сяоцин шисы. [Династия Мин. Поэзия Фэн Сяо-цин]. URL: http://www.360doc.com/content/16/0304/23/28833735_539495480.shtml (дата обращения 15.08.2020). (На кит.).

Пань Гуандань. Сяоцин чжи фэньси [Анализ заболевания Сяоцин]. URL: <https://www.jianshu.com/p/846d97b1b0ce> (дата обращения 15.08.2020). (На кит.).

Пань Гуандань. «Фэн Сяоцин синсиньли бяньтай цземи». [Сексуальное расстройство Фэн Сяоцин]. — Пекин: Вэньхуа ишу чубаньшэ, 1990. (На кит.).

Пань Гуандань юй «Фэн Сяоцин: Ицзянь инлянь чжи яньцзю». [Исследование «зеркальной болезни» на примере Фэн Сяоцин]. URL: <https://wenku.baidu.com/view/2cb0cd81680203d8ce2f245a.html> (дата обращения 15.08.2020). (На кит.).

Пань Гуандань юй «Фэн Сяоцин као». [Пань Гуандань и его «Фэн Сяоцин. Исследование»]. URL: <https://wenku.baidu.com/view/2cb0cd81680203d8ce2f245a.html> (дата обращения 15.08.2020). (На кит.).

Сяоцин (цянь Фэн Мэнлундэ «Цин ши лэйлюэ шисы»). [Сяоцин (знакомство с 14-м свитком Фэн Мэнлуна «Краткое изложение любовной истории»].

URL: <https://book.douban.com/annotation/27881652/> (дата обращения 15.08.2020). (На кит.).

Су Сяо-сяо. [Су Сяо-сяо]. URL: <http://m.aihanfu.com/baike/58/> (дата обращения 15.08.2020). (На кит.).

Фэн Сяоцин: вэй инь цзыцзи гудань, гэн юань тажэнь чэншуан. [Фэн Сяоцин: только из-за собственного одиночества она хотела, чтобы другие жили парами]. URL: <https://www.jianshu.com/p/4d84f431e7b7> (дата обращения 15.08.2020). (На кит.).

Фэн Сяоцин (Мин чао). [Фэн Сяоцин (династия Мин)]. URL: [https://zh.wikipedia.org/zh-hans/%E9%A6%AE%E5%B0%8F%E9%9D%92_\(%E6%98%8E%E6%9C%9D\)](https://zh.wikipedia.org/zh-hans/%E9%A6%AE%E5%B0%8F%E9%9D%92_(%E6%98%8E%E6%9C%9D)) (дата обращения 15.08.2020). (На кит.).

«Фэн Сяоцин» дэ цзяньцзе. [Краткое знакомство с книгой «Фэн Сяоцин»]. URL: <http://www.shuzhai.org/gushi/shiren/4711.html> (дата обращения 15.08.2020). (На кит.).

Фэн Сяоцин (Чжунго гудай цайньюй). [Фэн Сяоцин (талантливая женщина древнего Китая)]. URL: <https://baike.baidu.com/item/%E5%86%AF%E5%B0%8F%E9%9D%92/7089822> (дата обращения 15.08.2020). (На кит.).

Фэн Сяоцин ши игэ шэнмоян дэ жэнь нэ? Фэн Сяоцин дэ шицы цзихэ. [Каким человеком была Фэн Сяоцин? Собрание стихов Фэн Сяоцин]. URL: <http://www.qulishi.com/news/201610/133612.html> (дата обращения 15.08.2020). (На кит.).

Фэн Сяоцин ши идай цайньюй, та ши цзэнме сыдэ? [Фэн Сяоцин — талантливая женщина своей эпохи, как она погибла?]. URL: <http://www.qulishi.com/article/201906/339596.html> (дата обращения 15.08.2020). (На кит.).

Фэн Сяоцин (Чжунго гудай цайньюй). [Фэн Сяоцин (талантливая женщина древнего Китая)]. URL: <https://baike.baidu.com/item/%E5%86%AF%E5%B0%8F%E9%9D%92/7089822> (На кит.).

Цинши. Сяоцин. [Истории любви. Сяоцин]. URL: <http://www.my2852.com/gdwx/xs/bj/qs/433.htm> (На кит.).

Чжэньвэнь дии цзюань Сяоцин. [Подлинный текст первого тома — о Сяоцин]. URL: <https://m.sidamingzhu.org/html/55642/> (На кит.).

Шанси Миндай цайньюй Фэн Сяоциндэ «Фэнь юй цзи». [Художественный анализ сборника «Не сгоревшие черновики» талантливой женщины Фэн Сяоцин, жившей в эпоху Мин]. URL: http://bbs.creaders.net/poem/bbsviewer.php?trd_id=850189 (На кит.).

Ван Ицюнь

ЭЛЕГАНТНОСТЬ КИТАЙСКОГО ЯЗЫКА И ЧУВСТВО НЕОБЪЯТНОСТИ — О СТИЛЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА МУ СИНЯ (1927—2011)¹

Аннотация. Му Синь — современный китайский писатель, в последнее время на территории материкового Китая его произведения привлекают пристальное внимание и удостоиваются всяческих похвал. Критики полагают, что хотя произведения Му Синя и несут в себе дух китайской классической литературы, но в тоже время им недостает ясного и отчетливого объяснения конкретного внутреннего содержания этого самого духа. Автор данной статьи полагает, что стиль литературного творчества Му Синя представляет собой своего рода безмятежную и прозрачную «эlegantность китайского языка», он порождает в современных людях самобытную синестезию, то есть чувство необъятности человеческого бытия. Это чувство необъятности у Му Синя имеет некую коннотацию с русской литературой XIX в. Отсюда произрастает витальная чувствительность произведений Му Синя. Эти произведения, написанные на современном китайском языке *байхуа*, возрождают традицию китайской классической литературы.

Ключевые слова: Му Синь, elegantность китайского языка, чувство необъятности.

Автор: ВАН Ицюнь, кандидат филологических наук, Зам. зав. Центром по изучению современной России, младший научный сотрудник института международных отношений, Сычуаньский университет (Чэнду).

E-mail: 770972623@qq.com

¹ Перевод Блажкиной А.Ю. по: Ван Ицюнь. Ханьюй фэнду юй цанмангань — лунь Му Синь дэ сэцзо фэнгэ (王逸群. 汉语风度与苍茫感——论木心的写作风格).

Wang Yiqun

**The Elegance of Chinese Language and the Sense of Boundlessness:
on the Style of Literary Creativity of Mu Xin (1927—2011)**

Abstract. Mu Xin is a modern Chinese writer, recently on the territory of mainland China, his works attract close attention and receive all kinds of praise. Critics believe that although the works of Mu Xin carry the spirit of Chinese classical literature, but at the same time, they lack a clear and distinct explanation of the specific internal content of this spirit. The author of this article believes that the style of Mu Xin's literary work is a kind of serene and transparent "the elegance of Chinese language," it gives rise to an original synesthesia in modern people, that means a sense of immense human existence. This sense of boundlessness among Mu Xin has some connotation with Russian literature of the 19 century. From here grows the vital sensitivity of the works of Mu Xin. These works, written in modern Chinese language (*baihua*), revive the tradition of Chinese classical literature.

Keywords: Mu Xin, the elegance of Chinese language, the sense of boundlessness

Author: WANG Yiqun, Ph. D. of Literature, Deputy Director of the Russian Studies Center, Research Associate, School of International Studies, Sichuan University (Chengdu). E-mail: 770972623@qq.com

Му Синь 木心 (1927—2011), настоящее имя — Сунь Пу 孙璞, уроженец провинции Чжэцзян, с начала 80-х годов прошлого столетия жил в Нью-Йорке, где занимался литературой и живописью. Большая часть произведений Му Синя была издана в США и на Тайване, среди них «Записи размышлений о Ямайке» 琼美卡随想录 (1986), «Внезапные мысли» 即兴判断 (1988), «Виндзорское кладбище» 温莎墓园 (1988), «Путешествие в простой обуви» 素履之往 (1993) и т.д. Главным образом это были сборники прозаических произведений, а также сборники стихов. Начиная с 2006 г. произведения Му Синя получили широкую известность и на территории материкового Китая, они привлекли повышенное внимание и удостоились всяческих похвал. Когда шанхайский писатель Чэнь Цунь впервые познакомился с рассказом Му Синя «Подобно удару молнии» 如遭雷击, то заявил: «для меня как для писателя язык сочинений господина Му Синя по-прежнему живой, изящный, глубокий и демонстрирующий широкую эрудицию» [Ду Му Синь 2008, с. 3—4]. А Чэнь Даньцин решительно утверждает, что «Му Синь в значительной мере превосходит даже то, что создали братья Чжоу в ли-

тературной области и в сфере писательского творчества» [Ду Му Синь 2008, с. 11.]. Таким образом, говоря в современной китайской литературе невозможно обойти стороной Му Синя.

Итак, в чем же сила обаяния слов Му Синя? Многие исследователи полагают, что Му Синь продолжает традицию китайской классической литературы. Так, Чэнь Даньцин считает, что литературное творчество Му Синя подготавливает почву для соединения «традиции классического китайского языка и традиции Движения 4 мая», но две эти культурные традиции уже исчезли из современного китайского языка. Поэтому чтение Му Синя подразумевает «встречу с неким необычным, разноплановым, мастерским, но в то же время совершенно незнакомым стилем» [Ду Му Синь 2008, с. 11]. По мнению Тун Миня, Му Синь «посредством *байхуа* выражает квинтэссенцию древней китайской культуры», «посредством сокровенной сущности китайской культуры он чрезвычайно искусно раскрывает те суждения, которые затрагивают идейные течения мировой истории» [Ду Му Синь 2008, с. 21—23.]. Эти утверждения, конечно, справедливы, даже читатель, который впервые знакомится с творчеством Му Синя, обязательно заметит, что слова Му Синя несут в себе одухотворенность письменных памятников древности. Действительно, когда сам Му Синь пишет о своем творчестве, он демонстрирует близость к традиции китайской классической литературы, например, его слова: «манера изложения должна быть мягкой и спокойной, я изначально ничего не создаю, а желаю, чтобы произведение даже будучи брошенным на землю, издавало музыкальные звуки» [Му Синь 2009, с. 230]. Му Синь недвусмысленно заявляет: «необходимо черпать силы в китайской классической литературе, использовать эти силы и порождать сияние», пишет, что сам «применяет разные образы из “Ши цзина”», «испытывает влияние “Чу цы”», а после приезда в 80-е годы прошлого столетия в США «стало очевидно, что моя природа возвращена китайской классической литературой» [Му Синь 2013. с. 150, 239, 700—701].

Итак, если мы признаем, что творчество Му Синя обладает духом китайской классической литературы, то, как же тогда описать этот дух? В научных кругах нет ясного и четкого объяснения. Я полагаю, что литературный стиль Му Синя представляет собой своего рода безмятежную и прозрачную «элегантность китайского языка», он порождает в современных людях самобытную синестезию, то есть чувство необъятности человеческого бытия. По моему мнению, это чувство необъятно-

сти у Му Синя имеет некую коннотацию с русской литературой XIX в. При обращении к текстам Му Синя, эта безмятежная и прозрачная элегантность становится очевидна. Приведем один пример:

Вначале кладбище было незнакомым и безмянным, но я прогуливался там один-два раза в неделю, и по прошествии нескольких лет сцены перемен времен года уже более не удивляли меня. Мало-помалу я уверился в том, что это место безлюдно, так как ни разу никого здесь не встретил. В одиночку я топтал эту землю, семеня по круговой грязной дорожке, идущей вверх, следуя мимо темно-зеленых деревьев. По внешнему краю дорожки были расположены четырнадцать надгробий. Внутри дорожки травы и хворост сливались в один большой круг, высокие деревья и маленькие деревца, чередуясь друг с другом, вздымались ввысь. В центре дремучего леса стоял обращенный на запад черный камень, его огромная спина выступала из зарослей бурьяна, вызывая во мне желание отдохнуть на вершине камня, и вовсе не потому, что я сильно устал, но потому, что сидя или лежа здесь, можно было смотреть вдаль сквозь беспорядочно спутанные ветви, а также видеть небо, наполненное яркой зеленой листвой, которая, беспрестанно колыхаясь, дрожала и опадала, подавая голос [Му Синь 2015 (1), с. 191].

Это начало повести Му Синя «Дневник виндзорского кладбища» 温莎墓园日记. Посмотрим на стиль литературного творчества Му Синя в целом: изысканные формулировки, богатая стилистика, но в то же время отсутствие пышных фраз; в особенности отчетливо автор описывает звуки, цвета и физические объекты, которые постепенно появляются, взаимно переплетаются, но при этом не создают ощущение хаоса, они кажутся ясными и естественными, выявляя отчетливый внешний образ. Когда же Му Синь пишет статьи, в них нет пылкого выражения чувств, нет настойчивого убеждения читателя, Му Синь не стремится к тому, чтобы погрязнуть в различных аффектах, а только хладнокровно выражает свое мнение относительно объекта, сохраняя при этом дистанцию. Даже используя метод потока сознания, когда мысли падают точно снежинки (как, например, в его известной работе «Обратное отражение Колумбийского университета» 哥伦比亚的倒影), при этом сохраняется некий последовательный ритм, ритм спокойный и уверенный. Если посмотреть на это с точки зрения литературного творчества современных китайских писателей, то это весьма редко встречающийся

литературный модус. Сравним начало «Дневника виндзорского кладбища» Му Синя и начало «Красного гаоляна» 红高粱 Мо Яня 莫言:

Небо и Земля смешались в первозданном хаосе, ландшафт был смутным, беспорядочный топот отряда уже слышался издалека. Перед глазами отца висела сине-белая мгла, закрывая ему обзор, он лишь слышал топот отряда, но не видел ни фигур, ни очертаний солдат. Отец крепко-накрепко вцепился в край куртки командира Юя и быстро перебирал ногами. Бабушка удалялась, словно островок суши, а туман в свою очередь наоборот приближался, словно бушующее море. Отец цеплялся за командира Юя, словно за борт корабля². [Мо Янь 1994, с. 1].

Очевидно, что манера изложения Мо Яня напористая, торопливая, настойчивая, она словно не дает вздохнуть. Образы и звуки переплетены так тесно, что давят друг на друга, мы точно слышим скрип и визг. Все это явно контрастирует с безмятежностью и прозрачностью текстов Му Синя. Но как же объяснить эту безмятежность и прозрачность?

Начнем с «безмятежности» 闲淡, это один из главных терминов в эстетике древнего Китая. Безмятежность — это высший предел художественного творчества. Как говорил поэт Оуян Сю 欧阳修 (1007—1072): «Поэтому легко увидеть движение, скорость, мелкий предмет, а состояние безмятежности, покоя, ощущение дали изобразить трудно» [Чжунго мэйшуши цзыляо сюаньбянь 2008, с. 264]. Поэт Сыкун Ту 司空图 (837—908) в работе «Двадцать четыре категории стихов» 二十四诗品 так объяснял значение термина «отвлеченный» 冲淡: «Простота пребывает в молчании, мастерство начинается с мельчайшего. Таящее в себе Великую гармонию подобно парящей в одиночестве птице» [Сыкун ту чжуань чэнь юйлань пинчжу: эршисы шипинь 2019, с. 7]. Это и есть похвала высшей ступени художественного стиля. Древние китайцы в своем стремлении к безмятежности опирались на идеал жизни социальной прослойки служилых-*ши* 士, представители которой освобождались от груза повседневных забот, отвергали жажду наживы, строили свою одухотворенную жизнь подобно «саду на заднем дворе» 后花园. В этой жизни не было места ру-

² На литературном салоне в конце 2015 г. мне довелось беседовать о Му Сине с профессором Сычуаньского университета Цю Сяолинем и доцентом Лу Инфу. Сравнение Му Синя и Мо Яня, приводимое в данной статье, является развитием и продолжением той беседы.

тинным делам, но сохранялось чувство безмятежности и довольство, а также чувство независимости от материального мира. Подобно тому, как Лю Се 刘勰 (465/466 — 520/522) пишет в трактате «Резной дракон литературной мысли» 文心雕龙: «Что касается замысла [сочинения] он может быть умным или глупым, время может быть выбрано удачно или неудачно, когда моют голову, сердце меняет свое положение, и тогда переворачивается обыденность; когда душа человека в смятении, то многократное обдумывание только усилит смятение. Вот почему, занимаясь литературой и искусством, необходимо рационально распределять силы, просветлять и гармонизировать свое сердце, а также не препятствовать выходу пневмы-ци» [Лю Се 2019, с. 1580—1581]. Безмятежность, являясь высшей точкой при создании литературного произведения, сопоставляется с тишиной, безграничностью, пустотностью, отрешенностью. Все эти определения связаны с легкостью чувств, и находятся в сфере «прозрачного» 清明. Как разъясняет наш современник — известный исследователь Ван Юнхао 汪涌豪: даже обладая беспристрастностью, необходимо нести в себе легкость чувств, удаляясь от мирских забот, когда человеческая заинтересованность ослабевает, когда жизнь порывает с заурядностью, «но даже в этом спокойствии и уединении, в этой праздности и благодущии быть в полной мере источником некоего “охлаждающего” чувства» [Ван Юнхао 2010, с. 105]. Безмятежная жизненная сила отстраненно наблюдает за миром людей, это “холодность” и есть то, что помогает сохранять дистанцию от материального мира, то, что очищает и рафинирует собственную жизнь, то, что выявляет размеренное и отчетливое отношение к миру. Поэтому безмятежность естественно означает прозрачность (ясность), и оба этих понятия представляют собой две грани одного предела.

Хотя считается, что безмятежность и прозрачность произведений Му Синя проистекает из древней традиции, но почва, на которой они произрастают — это духовный мир современного человека. Под напором современности социальная структура традиционного китайского общества с её образом жизни служилой интеллигенции рассеивается как дым. Коль кожи нет, на чем держаться волосам? Исчезла ли безмятежность и прозрачность из современного китайского языка? Являясь современным писателем, Му Синь смог художественно воспроизвести мир классической литературы. Это связано не только с тем, что в детстве Му Синь получил классическое домашнее образование, но в большей

степени с особым темпераментом Му Синя, с его особым чувством необъятности.

В контексте китайской культуры необъятность изначально означает далекий, необозримый, безграничный ландшафт. А чувство необъятности в свою очередь произрастает из этого огромного мира, это чувство бренности и ничтожности. Стихи древних китайских поэтов часто посвящены именно этому чувству необъятности, классическими образцами могут служить, например, стихотворение Ли Бая (701—762) «Тяжелая дорога» или стихотворение Чэнь Цзыана (661—702) «Песня восхождение на юйчжоускую башню». Эти стихи проникнуты и переживанием бесконечности космоса, и ощущением непредсказуемости человеческой жизни, и горестными вздохами трудной дороги, и чувством ничтожности человеческого бытия, и туманностью жизненных перспектив, и незначительностью жизни людей. Но в конце концов все эти переживания завершаются чувством необъятности, когда можно «под всеми парусами смело ринуться в открытое море» (Ли Бай). Социальная прослойка китайской интеллигенции приносила пользу людям, занимаясь самосовершенствованием, следуя установлениям Неба, основываясь на кратком, но непоколебимом чувстве необъятности. И потому представители китайской интеллигенции спокойно возвращались на свой путь и чрезвычайно трудный жизненный путь. Но у Му Синя чувство необъятности — это осознание современным человеком своей жизни. Му Синь четко понимает, что современный человек уже давно отпал от своих корней и лишь бесцельно плывет по течению, потеряв тесную духовную связь с внешним миром. Более того, жизнь человека уже не представляет собой некое осмысленное и уникальное единое целое. Индивид лишь время от времени находит отдохновение от обуйавших его случайностей.

В коротком рассказе под названием «Слезы попутчика» 同车人的啜泣 Му Синь прямо говорит о своем познании бытия современного человека. Лирический герой этого рассказа ждет автобус на междугороднем автовокзале и наблюдает сцену прощания молодой супружеской пары. Из диалога мы узнаем, что перед нами молодожены, муж работает в другом городе и приезжает домой только на выходные, а жена не ладит со свекровью и изливает своему мужу наболевшее. Молодой человек оказывается между двух огней — между матерью и женой, и, садясь в автобус, он начинает тихонько плакать. Но эти переживания не длятся слишком долго, прибыв в пункт назначения, лириче-

ский герой видит, как молодой человек, насвистывая, выходит из автобуса, смешивается с толпой людей, беззаботно размахивая зонтиком, и легкой походкой удаляется, а на его лице нет ни тени горестных раздумий. После чего лирический герой заключает:

Часто думают, что человек — это некий сосуд, сосуд, полный счастья или горя. Но человек не сосуд, а труба, по которой протекает счастье или горе, труба только и всего. И труба эта опустошается только со смертью человека. [Му Синь 2015 (2), с. 56—57].

Этот мыслительный поворот от сосуда к трубе означает, что человек уже не повелитель своих чувств и переживаний, но эти чувства и переживания зависят от своего проводника и подчинены ему. В то же время чувства спонтанны и непредсказуемы, обладают стойким субъективизмом, а сам этот субъект превращается в нечто текущее и принимающее поток случайностей. В таком случае чувство необъятности становится основной синестезией человека, которое Му Синь в своей повести «Незванный гость семьи Эмерсон» 爱默生家的恶客 называет словом «хандра». Это онтологически осмысленная хандра, которая не имеет отношения к ощущению покинутости, разочарованности, которая не связана с болезнью человека и не порождена какими-либо конкретными причинами, но которая представляет собой беспричинную подавленность. Говоря словами французского философа Э. Левинаса, эта подавленность проявляется в «экзистенции безымянного шороха» [Лэвэйнасы 2006, с. 26], понуждая субъекта принимать на себя эту подавленность. Му Синь говорит, что хандрящий человек «нисколько не скрывает своего непосредственного противопоставления течению истории и широте Вселенной, хотя он представляет себя в категориях пространства и времени... он невесом и обесценен, причем не важно, является ли он слитком золота или фальшивой монетой, все равно он ни на что не годен. Он теряет доброе и прекрасное основание своей жизни, он истощен до предела» [Му Синь 2020, с. 98]. Невесомость и обесценивание о которых здесь сказано — это утрата смысла человеческой жизни. Вот в чем источник хандры или чувства необъятности.

Иными словами, чувство необъятности — это сущность познания жизни для Му Синя, а также основной эмоциональный лейтмотив его литературного творчества. Чэнь Даньцин вспоминает, как однажды прогуливался с Му Синем в центральном парке Манхэттена. Была отличная погода и полно приезжих, несколько симпатичных молодых людей ка-

тались на роликах. Му Синь остановился, с восхищением посмотрел на них, но через мгновение произнес: «Все же они унылые, возвращаются домой, принимают ванну, едят и ложатся спать» [Му Синь 2013. С. 1014.]. Му Синь подразумевал, что ощущение счастья недолговечно, что это не более чем украшение повседневной жизни. Му Синь одним взглядом окидывал жизнь современного человека, понимая, что в ней нет ничего нового. То уныние, о котором говорил Му Синь, обязательно касалось этих конкретных молодых ребят на роликах, ведь жизнь любого современного человека ничем от них не отличается. Лишь немногие испытывают чувство необъятности. Поэтому Му Синь в некоторой степени говорит и о самом себе. В новелле «Прекрасная девушка» 完美的女友 лирический герой Му Синя выражает восхищение старушкой, которая сбивает цену на продовольственном рынке, привязывает пучки купленного лука и шпината на багажник велосипеда и с прямой спиной едет на велосипеде домой «в счастливом трепете» [Му Синь 2015 (1), с. 48.]. Это то необъятное счастье, о котором мечтает лирический герой, потому что он не в состоянии подобно этой женщине, погрузиться в пучину повседневной жизни, обрести умиротворение даже в таких мелочах, как покупка продуктов.

Для Му Синя чувство необъятности — это вовсе не унылое, не подавленное настроение, не состояние самоотрицания. Напротив, чувство необъятности помогает освободиться от стремления к посредственности, через иронию помогает человеку превзойти самого себя. И это освобождение от внешней составляющей, сохраняет элегантность жизни, а также противостоит переживанию небытия. По моему мнению, чувство необъятности побуждает Му Синя подобно древним китайцам исследовать безмятежность, наблюдая со стороны за внешним миром, избавляясь от пут вещизма, сохраняя душевное состояние свободы и ясности. В этом подлинная причина безмятежности и прозрачности литературного стиля Му Синя. В этом смысле Му Синь через осмысление жизни современного человека возродил традицию китайской классической литературы, восстановил элегантность китайского языка.

Чувство необъятности и элегантность у Му Синя, в значительной степени связаны и с его опытом прочтения русской литературы. Му Синь восхищался русской литературой XIX в., ведь именно русская литература, как ни одна другая источает чувство необъятности и элегантности жизненного уклада. По мнению Му Синя, Л.Н. Толстой и есть необъятный человек, человек который с малых лет и до старости не рас-

терял витальной чувствительности. Му Синь также неоднократно называл М.Ю. Лермонтова своим единомышленником и сокрушался по поводу того, что не родился в XIX в. и не жил с Лермонтовым под одним небом [Му Синь цзинянь чжуаньхао вэньгу тэци 2013, с. 223.]. Этот великий русский поэт уже в двадцать лет ощутил одиночество, он ждал холодного дуновения смерти, поэтому самопознание М.Ю. Лермонтова не может не восхищать. Му Синь полагал, что в «Герое нашего времени» в образе Печорина перед нами предстает умозрительный портрет самого Лермонтова:

Он описывает, как Печорин ожидал лошадей на почтовой станции, вокруг не было ни души, Печорин был разбит и подавлен; и вот в одно мгновение появился экипаж, люди, Печорин выпрямил спину и быстрым шагом направился к экипажу, демонстрируя элегантность офицера. Вот какую позицию необходимо занимать в этом мире. [Му Синь 2013, с. 638].

XX в. — эпоха китайско-советских отношений, поэтому Му Синь как человек этой эпохи вырос на русской и советской художественной прозе. Кроме того, если говорить об интерпретации русской и советской литературы, где морфологический анализ всегда был основным научным методом осмысления, то в данном случае трактовка Му Синем Лермонтова и др. не вписывается в общую исследовательскую канву. По моему мнению, именно необъятная натура Му Синя объясняет тот факт, что Му Синь воспринимает Печорина как необъятного человека, а вовсе не как «лишнего человека». Таким образом, подоплекой безмятежности и прозрачности художественного стиля Му Синя является его взаимодействие и с природой китайской классики, и с русской литературой. В современной китайской литературе, которая в большей степени характеризуется полемическим стилем и вестернизацией слога, лирическое самосознание чрезвычайно распространено, в то время как письменный язык Му Синя создает удивительный и самобытный пейзаж.

Библиографический список

Ван Юнхао. Чжунго вэньсюэ пипин фаньчоу шиу цзыан : [Пятнадцать лекций о категориях китайской литературной критики]. Шанхай: Хуадун шифань дасюэ чубаньшэ, 2010. (На кит.).

Ду Му Синь. [Читая Му Синя] / Сунь Юй, Ли Цзин ред. Гуйлинь: Гуанси шифаньдасюэ чубаньшэ, 2008. (На кит.).

Лэвэйнасы [*Левинас*]. Цун цуньцзай дао цуньцзайчжэ : [От существования к существующему] / У Хуэйи пер. Нанкин: Цзянсу цзяюой чубаньшэ, 2006. (На кит.).

Мо Янь. Мо янь вэньци цзюань и хун гаолян : [Собрание сочинений Мо Яня. Том 1. Красный гаолян]. Пекин: цзоцзя чубаньшэ, 1994. (На кит.).

Му Синь. Аймошэн цзя дэ екэ : [Незванный гость семьи Эмерсон]. Гуйлинь: Гуанси шифаньдасюэ чубаншэ, 2020. (На кит.).

Му Синь. Вэньсо муяоань жици : [Дневник виндзорского кладбища]. Гуйлинь: Гуанси шифаньдасюэ чубаншэ, 2015 (1). (На кит.).

Му Синь. Гэлуньбия дэ даоин : [Обратное отражение Колумбийского университета]. Гуйлинь: Гуанси шифаньдасюэ чубаншэ, 2015 (2). (На кит.).

Му Синь. Цзяншу : [Лекции по литературе] / в записи Чэнь Даныция. Гуйлинь: Гуанси шифаньдасюэ чубаншэ, 2013. (На кит.).

Му Синь. Юньцзюэ цзяо лэ чжэн и тянь : [Жаворонок поет целый день]. Гуйлинь: Гуанси шифаньдасюэ чубаншэ, 2009. (На кит.).

Му Синь цзинянь чжуаньхао вэньгу тэци : [Специальный выпуск памяти Му Синя: Освежаем знания] / Лю Жуйлинь ред. Гуйлинь: Гуанси шифаньдасюэ чубаньшэ, 2013. (На кит.).

Лю Се. Вэнь синь дяо лун : [Резной дракон литературной мысли] / ком. Чжань Инь. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 2019. (На кит.).

Сыкун Ту чжуань чэнь юйлань пинчжу: эршисы шипинь : [Сочинения Сыкун Ту с комментариями Чэнь Юйлана: двадцать четыре категории стихов]. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2019. (На кит.).

Чжунго мэйшуши цзыляо сюаньбянь : [Избранные материалы по истории искусства Китая] / ред. Юй Мин. Шанхай: Фудань дасюэ чубаньшэ, 2008. (На кит.).

В.П. Абраменко

ПРАКТИЦИЗМ ПЕРЕВОДОВ

*Каждая эпоха, приобретая новые идеи, приобретает
и новые глаза, и видит в старинных созданиях
человеческого духа много нового.*

Генрих Гейне

Аннотация. В статье обсуждается тема практической значимости иноязычных переводов, акцентируется внимание на поэтических переводах китайской поэзии и существующих проблемах в этом вопросе.

Ключевые слова: диалог культур, перевод, китайская поэзия, просодия, эстетическая функция.

Автор: АБРАМЕНКО, Владимир Петрович, кандидат технических наук, ведущий научный сотрудник, Институт Дальнего Востока РАН (Москва). E-mail: ma-wlad@yandex.ru

Vladimir P. Abramenko

The Practicality of the Translation

Abstract. The article discusses the practical significance of foreign language translations with a focus on poetic translations of Chinese poetry and current problems in this field.

Keywords: dialogue of cultures, translation, Chinese poetry, prosody, aesthetic function.

Author: Vladimir P. ABRAMENKO, candidate of technical Sciences, Leading Research Associate, Institute of Far Eastern Studies, Russian Academy of Sciences, (Moscow). E-mail: ma-wlad@yandex.ru

Чисто утилитаристский подход к вопросу о необходимости переводов художественной литературы с одних языков на другие требует соответственно и прагматического решения. Любое явление письменной культуры только тогда проникает в сознание человека в виде образов и понятий, когда фиксируется в языковой форме, то есть закрепляется вербализацией результатов обработки информации (отсюда и тезис о безусловной связи языка и мышления). Переводы призваны решать не только практические задачи просветительского толка, но и историко-культурного, обогащая и приумножая свою национальную литературу. Вместе с тем, и другие национальные культуры осознают себя «обогащёнными» и преисполнены чувством гордости, когда их художественное слово вознаграждено иноязычным перевоплощением. Переводы с одного языка на другой — это не только условие возможности, но и органичная составляющая любой культурной коммуникации, предполагающей пересечение семиотической (языковой) границы [Лотман 2010, с. 704]. Последнюю можно уподобить некой полупроницаемой перегородке, которая избирательно пропускает внешнюю («чужую») информацию, перерабатывает её и таким образом поддерживает идентичность внутренней («родной») культуры.

Древние культуры, считающиеся первичными (Китай, Древняя Греция, Индия), были довольно самодостаточны и своими силами вырабатывали духовные ценности, которые затем с помощью разного рода взаимосвязей передавали другим культурам. Однако большая часть культур (в данном контексте их можно назвать вторичными) приобретали наиболее весомые духовные ценности именно благодаря переводам культурно значимых текстов. Первичная культура иногда выполняла роль духовного донора даже для культур завоевателей. Пример тому персидская культура, ставшая таким донором для арабских завоевателей. Римская культура заимствовала часть духовных ценностей у греческой. Немало греческих богов перекечевало к римлянам с новыми именами (Посейдона нарекли Нептуном, Зевса — Юпитером). Так формировались многие национальные культуры за счёт симбиоза «чужого» и «своего»: «Наша история идей есть не что иное, как история перевода, достаточно упомянуть перевод Библии, греческих и римских философов, эпосы, которые заложили основу Западной культуры» [Соколов 2014, с. 1].

Надо учесть, что слово **перевод** является многозначным и связано по меньшей мере с двумя различающимися понятиями: первое соотно-

сится с некой интеллектуальной деятельностью, второе — с результатом этой деятельности. В литературе можно найти более чем достаточно определений термина **перевод**. Классики отечественного переводоведения, такие как А.В. Фёдоров и А.Д. Швейцер, стремились выстроить теорию перевода, подходящую для работы с переводимыми текстами различной жанрово-стилевой окраски. «Перевести — значит выразить верно и полно средствами одного языка то, что уже выражено ранее средствами другого языка» [Фёдоров 1983, с. 10]. «Перевод может быть определён как: однонаправленный и двухфазный процесс межъязыковой и межкультурной коммуникации, при котором на основе подвергнутого целенаправленному ("переводческому") анализу первичного текста создаётся вторичный текст (метатекст), заменяющий первичный в другой языковой и культурной среде» [Швейцер 1998, с. 75]. По мнению Я.И. Рецкера, задача переводчика состоит в том, чтобы «передать средствами другого языка целостно и точно содержание подлинника, сохранив его стилистические и экспрессивные особенности» [Рецкер 1974, с. 7]. Сравнивая разнообразные определения термина **перевод** даже на протяжении нескольких десятилетий начала XX века, нетрудно заметить, как они менялись под воздействием научной моды. Менялись и взгляды на теоретические основы переводческой деятельности. В 1952 г. известный языковед А.А. Реформатский заявил в статье «Лингвистические вопросы перевода»: «Практика перевода может пользоваться услугами многих наук, но собственной науки иметь не может. Это вытекает из разнообразия типов и жанров перевода» [Фёдоров 1953, с. 15].

Попытка разработать теорию, позволяющую осуществлять поэтическую переводческую деятельность «на других — строго научных — основаниях, исключаяющих прежние методы беспринципной кустарщины» была предпринята в 1919 г. Ф. Батюшковым, Н. Гумилёвым и К. Чуковским [Батюшков 1920, с. 60]. Не радели ли многие переводчики стихов того времени пополнить свой профессиональный багаж такой теорией, приступая к работе над текстом и задаваясь вопросом: имеет ли вообще право на жизнь сама мысль о достижении безупречности иноязычного перевода? Сложность перевода стихотворений, рождённых в другой языковой стихии, неоднократно подчёркивалась классиками переводческого труда. Достаточно вспомнить небезызвестные слова С. Маршака: «Перевод стихов — высокое и трудное искусство. Я выдвинул бы два — на вид парадоксальных, но по существу верных

положения. Первое: перевод стихов невозможен. Второе: каждый раз это исключение» [Старовойтова 2009, с. 1]. Особого мнения придерживался и признанный мастер поэтических переводов Н. Заболоцкий: «Есть переводчики, которые в своих стихотворных переводах стремятся передать особенности иноязычной речи. Это заблуждение: соловей не может куковать кукушкой, а кукушка — кричать дроздом» [Заболоцкий 1972, с. 17]. По мнению некоторых исследователей, одна из важнейших задач поэтического переводчика заключается в том, чтобы выделить из текста оригинала, так называемые, «ключевые слова» и донести их образность и ясность до своих читателей, сохранив при этом национальный колорит произведения. В дневниках А. Блока читаем: «Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звёзды. Из-за них существует стихотворение. Тем оно темнее, чем отдалённее эти слова от текста» [Блок 1928, с. 19]. Переводчик, принадлежащий к иной культурной традиции, всегда рискует пройти мимо этих «ключевых слов» и таким образом выхолостить национальный дух оригинала. Безусловно, ни один перевод не может передать всей полноты первоисточника, поэтому поэтические переводчики рассматривают стихотворение с различных сторон и уделяют внимание разным его аспектам. Кто-то делает акцент на форме стиха (для сохранения ритмической основы подлинника, количества слов в строке и т.д.), другие стремятся как можно точнее передать буквализм стиха, теряя при этом его художественную ценность, поскольку при попытке поэлементного декодирования текста мозаика стихотворения, как правило, не складывается.

Обращение к переводу стихотворения иной культуры, можно иногда рассматривать, образно выражаясь, как вызов на состязание иноязычного автора. Именно таким соревнованием Лермонтова с Гейне является, по мнению некоторых филологов, принадлежащее перу русского классика стихотворение ««На севере диком стоит одиноко...». Существует точка зрения, что это конгениальный перевод немецкого шедевра Генриха Гейне, где во главу угла ставится семантическое соответствие слов подлинника и перевода. С большим мастерством М.Ю. Лермонтов «ограничивает» оригинал, добываясь поэтичности русского варианта не без опоры на достоинства подлинника, но ассоциативное богатство лермонтовского стихотворения-перевода значительно выше оригинала.

Теория художественного перевода иноязычных поэтических произведений до сих пор находится на этапе становления. Многие задачи, связанные с ней, не решены и вызывают острые дискуссии. Часть этих споров обязана размытому характеру таких часто употребляемых терминов в теории перевода, как **адекватность** и **эквивалентность**: любой исследователь волен наполнять их по собственному усмотрению тем или иным содержанием, поэтому большинство полемик по этому поводу оказываются семантически пустыми. Пожалуй, пришло время прекратить «изыщную болтовню» по поводу научного обоснования «правильных» и «неправильных» поэтических переводов. Литературная критика, направленная на узаконивание различных методологических подходов в переводческой работе, взяв на вооружение всё более возрастающее могущество научного инструментария гуманитарных дисциплин, не способна исчерпать бездонного богатства иноязычной литературы. Всякий перевод неминуемо влечёт видоизменение оригинала с неизбежными потерями и издержками. За каждым переводом стоит виновник со своим творческим потенциалом, со своим арсеналом поэтических приёмов. Отсюда и многообразие переводческих решений. В литературе существует несколько классификаций поэтических переводов [Гончаренко 1972, с. 81; Lefevre 1975, p. 127]. Их типология в основном сводится, как правило, к трём разновидностям: буквалистский, вольный и художественный. Буквалистский или, как ещё говорят, дословный перевод нацелен на отражение полной фактуальной информации оригинала. В вольном переводе допускается довольно высокая степень свободы в воссоздании текста подлинника. Художественный перевод считается особым видом искусства и предполагает включение переведённого текста в культурный пласт языка, на который транслируется оригинал.

Переводы древней китайской поэзии, являющейся продуктом исторического вызревания духовных устремлений, знаний и идей, несомненно, выполняют некую интеллектуальную функцию, завязывая диалог исторических эпох и созидая тем самым мыслительное пространство настоящего. Переводчики и интерпретаторы ритмизованных текстов, выуживая из них тайные смыслы и воплощая перманентную революцию слов, возлагают на себя и некую «социальную ответственность». Надо помнить, что каждый язык имеет свою только ему присущую систему образного отражения действительности, рождающую ту или иную цепь ассоциаций. Постижение образов иноязычных произведений осуществ-

ляется через поиск равнозначных представлений, выраженных на родном языке, поэтому искажённое транслирование стереотипных обликов чужой культуры в родную культуру провоцирует коммуникативные сбои и затрудняет межцивилизационное общение.

Трудно не признать, что именно стихи — одна из фундаментальных основ китайской цивилизации. Так полагал и один из создателей отечественной синологии академик В.М. Алексеев, посвятивший обширное количество работ проблемам перевода китайской поэзии. Пожалуй, можно довериться образному восприятию этого учёного, который считал, что поэзия — «сердце китайской культуры». Василий Михайлович подчёркивал: «только стих, переведённый стихом, есть стихия, переданная стихией же» [Алексеев 1978, с. 515]. В этом утверждении очевидна дальнедействующая связь между поэзией и стихией. Поэзия становится таковой, преобразуя хаос, укрощая стихию, придавая ей некоторую форму и конструктивную силу ритма. Древнекитайские космогонические мифы упорядочивающую деятельность богов понимали как преобразование хаоса (пустотной шири, зияющей бездны), как переход от тьмы к свету, как превращение беспорядка в звёздные узоры Неба. В этом смысле древнекитайская поэзия рассматривала иероглифы (слова), как некий строительный материал, который должен быть уложен в узор. Узорчатость была определяющей характеристикой поэтических текстов. Словесный узор выуживает красоту изнутри вещи, а красота и есть проявление сущности вещи. «Если слова не будут располагаться в узоре, то они не смогут распространяться», — говорилось в одном из древних трактатов. В знаменитой «Оде изящному слову», автором которой является известный теоретик литературы Лу Цзи, сказано «...поэзия есть роскошь, обаятельность цветов, проносящаяся по стихам как бы перед глазами, в то время, как они звенят гармонией, так что и сама поэзия, и сама поэтическая мысль могут быть названы цветами... особенно в их тайном слиянии в одно (*биньбинь*), проповеданном ещё Конфуцием и напоминающем узор вышивки» [Алексеев 2002, с. 367]. Лу Цзи, заставляя нас вспомнить здесь о Конфуции, как бы подчёркивает, что Учитель не мог не говорить поэтически. Сегодня мы приходим к поэтическому Дао «Лунь юя» через словесный узор, перестраивая согласно русскому синтаксису каждую его фразу, выуживая из неё смысловую и ритмизованную составляющие [Лукьянов 2011, с. 464].

Не надо забывать, что китайские поэтические произведения в отличие от западноевропейских имеют свою специфику. Просодия китай-

ского слога слагается из нескольких акустических признаков: длительности, высоты и интенсивности его произношения. Эта акцентная триада создаёт определённую тонально-интонационную мелодию, которую невозможно передать при переводе на русский язык. В качестве примера можно привести записи китайских историков, изучающих эпоху Тан [Хуземи 2010, с. 38]. Ведущие поэты того времени в поисках благозвучия стали придерживаться тонально-мелодического рисунка стиха. Сложилось ключевое понятие *люйши* (уставного стиха), включающего в себя правило чередования тонов в строке. В китайском языке упомянутой эпохи тоны делились на два класса: «ровный» (*пин*) и «наклонный» (*цзэ*). «Ровный» имел длительное звучание без изменений высоты. «Наклонных» было три: «восходящий», «нисходящий» и «входящий». «Правильными» считались те строки, которые по чередованию тонов укладывались в одну из следующих моделей (пример пятисложного стиха):

1. Р Р Н Н Р

2. Н Н Р Р Н

3. Н Н Н Р Р

4. Р Р Р Н Н

5. Н Р Р Н Н

6. Р Н Н Р Р

Р — ровный тон; Н — наклонный тон.

Чтобы восполнить потерю звуко-высотной интонации китайского стиха, переводчику необходимо искать понятную для русского слуха музыкальность стихотворения, скрупулёзно подходить к выбору его организующей доминанты, пересекать лингвистические и культурные барьеры, создавая параллельное, однако независимо существующее стихотворное произведение. В последнее время в некоторых литературных работах явно обозначился отказ от нормы стихотворных переводов: предпочтение отдаётся дословным прозаическим переводам, разбиваемым на как бы стихотворные строки. По этому поводу весьма опрделённо высказался в своё время Н. Конрад: «Рифма в китайском стихе — конструктивный элемент стиха (один из них); такую же роль она играет в русском стихе. Что же может оправдать отсутствие рифмы в

русском переводе? Только одно: невладение рифмой... ибо русский стих — прежде всего рифма...» [Конрад, 1996, с. 307]. Русская поэзия особенно на протяжении двух последних веков преимущественно предпочитала акцентные системы стихосложения (три основные группы: тоническое, силлабическое и силлабо-тоническое), и не учитывать это обстоятельство при попытке сделать иноязычный стих частью русской культуры, было бы неправомерным отступлением от традиций отечественной практики поэтических переводов.

Несомненно, что поэтический перевод должен предполагать вовлечение текста оригинала в культурную традицию того языка, на котором создаётся стихотворное произведение. Известный русский культуролог Ю. Лотман писал: «... вступая в диалог с древнейшей литературой мира, мы пытаемся ввести её в категории ценностей и критериев русской культуры. Чтобы быть понятым другим миром, внешняя культура должна перестать быть для него «внешней». Она должна найти себе имя и место в языке той культуры, в которую врывается извне» [Лотман 2000, с. 116].

Одно из важных свойств поэтического произведения, которое отличает его от прозаического, состоит в высокой концентрации текста, в напряжённой сжатости эмоции и мысли. Именно поэзия как бы напрягает текст изнутри и позволяет переливаться слову в притягательном свете истины, вознося её над невыразительной языковой обыденностью. Поэтому «проза анализирует, поэзия синтезирует, т.е. первая разбирает явление на его составные элементы, между тем как вторая берёт явление в его целостности и единстве» [Френкель 1925, с. 211].

Доминанта переведённого поэтического текста — его эстетическая функция, именно она выдвигается на первый план. В основу трансляции подлинника должна быть заложена и мысль, и одухотворённая эмоция, поскольку лишь в этом случае она может воздействовать на чувства людей. Что, как не категории эстетики (прекрасное — безобразное, комическое — трагическое, возвышенное — низменное и др.), помогают читателю вырабатывать способность сопоставлять и соразмерять личные ощущения с настоящей действительностью, образовывать цепочки ассоциаций, стимулировать интерес к своей и иностранной литературе, побуждать к расширению и углублению знаний о другой культуре.

Перевод иноязычных текстов, как явление эстетическое, литературное, как акт двуязычной коммуникации, требует к себе бережного и

внимательного отношения. Всё это в целом уже достойное основание считать, что работа переводчика в настоящее время остаётся крайне востребованной.

Библиографический список

Алексеев В.М. Китайская литература. Академия наук СССР, институт востоковедения. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы. 1978.

Алексеев В.М. Ода изящному слову (Вэнь фу) // Труды по китайской литературе. М.: Восточная литература, 2002.

Батюшков Ф.Д., Гумилёв Н.С., Чуковский К.И. Принципы художественного перевода. Петербург: Государственное издательство, 1920.

Блок А.А. Дневник. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1928. Т. 1: 1911—1913. URL: https://vk.com/wall379471091_981 (дата обращения: 07.04.2020).

Гончаренко С.Ф. К вопросу о поэтическом переводе // Тетради переводчика. Выпуск № 9. М.: Международные отношения, 1972.

Заболоцкий Н.А. Заметки переводчика // Избранные произведения в 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1972. URL: http://www.poesis.ru/poeti-poezia/zabolot/firm1_poez.htm (дата обращения: 15.03.2020).

Конрад Н.И. Неопубликованные работы. Письма / сост. М.Ю. Сорокина, А.О. Тамазишвили; ред. В.М. Алпатов, А.И. Клибанов. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 1996.

Лотман Ю.М. Культура и взрыв. Внешние структуры и внешние влияния // Семiosфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2000.

Лотман Ю.М. Семiosфера [Текст]. СПб.: Искусство-СПБ, 2010.

Лукьянов А.Е., Абраменко В.П. Беседы и суждения (Лунь юй). М.: ИД «ФОРУМ», 2011.

Старовойтова М.Н. Творчество переводчиков России (В.В. Набоков, Б.Л. Пастернак, С.Я. Маршак, К.И. Чуковский). 2009. URL: https://transfero.do.am/publ/1-1-0-60_4 (дата обращения: 21.03.2020).

Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. М.: Международные отношения, 1974.

Соколов Ф.А. Перевод как эстетическая интерпретация текста, 2014. URL: <http://spr.fld.mrsu.ru/2014/06/f-a-sokolov-perevod-kak-ehsteticheskaya-interpretaciya-teksta> (дата обращения: 11.04.2020).

Фёдоров А.В. Введение в теорию перевода. М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1953.

Фёдоров А.В. Основы общей теории перевода. М.: Высшая школа, 1983.

Френкель Л. Д. Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов [Текст]: в 2 т. / ред. Н. Бродского [и др.]. М.; Л., 1925. URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01007557542> (дата обращения: 01.04.2020).

Хузечи Д.В. Образно-символический мир в поэзии Се Тяо (V в.). М.: МГУ, 2010. URL: <http://www.huzemi.com/Huzemi-Dissertation%20for%20Printing.htm> (дата обращения: 05.04.2020).

Швейцер А.Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. М.: Наука, 1998.

Lefevre A. Translating poetry. Amsterdam: Van Gorcum, 1975.

Научное издание

**Человек и культура Востока.
Исследования и переводы.
2020**

Ежегодное периодическое издание

ISSN 2686-9640

Редактор *Г.П. Манчха*
Выпускающий редактор *Е.В. Белилина*
Компьютерная верстка *С.Ю. Тарасова*
Обложка *Т.В. Иваншиной*

Подписано в печать 16.12.2020.

Формат 60x84/16. Печать офсетная. Гарнитура «Таймс».

Печ. л. 19,0. Бумага офсетная.

Тираж 500 экз. (1-й завод — 150 экз.).

Заказ № 16

Уважаемые читатели!

Электронные версии книг, выпускаемых ИДВ РАН,
размещаются в электронной библиотеке института
со свободным доступом, находящейся
на интернет-сайте ИДВ РАН
www.ifes-ras.ru

Контакты:

по вопросам работы электронной библиотеки —
Отдел наукометрии и информационных
технологий ИДВ РАН,
тел. : +7-499-124-0802 или e-mail: it@ifes-ras.ru.

Почтовый адрес ИДВ РАН:

Москва 117997, Нахимовский пр-т, 32.