

АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

И. С. ЛИСЕВИЧ

ДРЕВНЯЯ КИТАЙСКАЯ ПОЭЗИЯ  
И НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

(Юэфу конца III в. до н. э. — начала III в. н. э.)



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

Главная редакция восточной литературы

Москва 1969

*Ответственный редактор*

*Л. З. ЭЙДЛИН*

Книга посвящена анализу древней китайской поэзии юэфу. Здесь впервые подробно разбираются такие жанры, как древняя баллада, афористическая песня и др.; исследуется эволюция изобразительных средств, некоторые особенности классического китайского стиха. В книге использованы тексты древних песен — они уникальны, так как у других народов подобные записи не сохранились. Именно их наличие позволило впервые на конкретном материале проследить взаимосвязи авторского и народного творчества в эпоху древности.

## ВВЕДЕНИЕ

Китайская классическая поэзия, прославленная творениями Цао Чжи и Тао Юань-мина, Ду Фу и Ли Бо, Бо Цзюй-и и Юань Чжэня, поражает тонкостью рисунка, емкостью слова, причудливой образностью. Она по-настоящему прекрасна, хотя ощущение необычности подчас мешает русскому читателю насладиться ею в полной мере. Это своеобразие восприятия и передачи прекрасного нередко идет еще от народного творчества, с которым китайская поэзия была тесно связана и которое мы до сих пор так мало знаем. Чтобы лучше понять китайскую поэзию, надо попытаться проследить эти связи — проследить их во всей конкретности, ибо общие утверждения помогут нам здесь очень мало.

Особый интерес представляет изучение литературно-фольклорных взаимосвязей в древний период, когда еще длился процесс становления литературы в собственном смысле слова. Многие традиции китайской классики зародились именно тогда, и выявить причины их возникновения было бы очень полезно. С другой стороны, выяснение взаимоотношений авторской, индивидуальной поэзии с народной песней на этом этапе помогло бы нам яснее представить, как вообще складывается письменная литература, как она выходит из общего потока коллективного словесного творчества.

Этот вопрос до сих пор еще мало изучен. Причиной тому прежде всего недостаток материала. Дело в том, что античный песенный фольклор <sup>1</sup> в чистом виде фактически не сохранился. Если, например, говорить о древней Греции, то мы имеем всего несколько фрагментов

<sup>1</sup> Мы не говорим здесь о поэтическом эпосе, в создании которого большую роль сыграла индивидуальная циклизация и обработка.

народных песен, отдельные указания историков об их исполнении, и это, пожалуй, все, что можно противопоставить тем сокровищам слова, которые созданы плеядой великих поэтов древней Элады. Не лучше обстоит дело и с древнеримской народной песней. Очень мало известен нам песенный фольклор других цивилизаций древнего мира. Ведь там, где пышно расцветала индивидуальная поэзия (Греция, Рим), народная песня находилась в небрежении и не записывалась. Там же, где поэзия еще не вышла за рамки коллективного анонимного творчества (Шумер, Египет), почти не было произведений авторских. В обоих случаях возможность сколько-нибудь широкого сопоставления отпадает.

Ученый-синолог находится здесь в чрезвычайно выигрышном, мы бы сказали — в совершенно исключительном положении. Благодаря стечению различных обстоятельств в Китае сохранились тексты нескольких сот народных песен самого разнообразного характера, создававшихся начиная с XI в. до н. э. и вплоть до III в. н. э., т. е. до конца древнего периода. Наряду с ними до нас дошло столь же большое количество произведений индивидуального творчества. Это открывает широкий простор для самого разностороннего сравнительного анализа.

Следует, однако, оговориться, что, посвятив свою книгу изучению взаимосвязей древней китайской поэзии и народной песни, автор сознавал ограниченность своих возможностей. Это заставило его сузить сферу исследования. С нашей стороны было бы слишком самоуверенно пытаться охватить всю древнюю поэзию Китая — такой титанический труд не под силу одному исследователю. Мы ограничились себя выяснением взаимосвязи лишь одной части древней китайской поэзии — народных и литературных юэфу. Постараемся объяснить причины такого выбора.

Наиболее древняя часть китайской поэзии — песни «Шицзина» (XI—VII вв. до н. э.) — анонимна. Несмотря на то что среди од (*я*) и гимнов (*сун*), по-видимому, присутствуют произведения, созданные отдельными придворными поэтами, выделить их из общего потока коллективного творчества вряд ли возможно. Первый автор, имя и творчество которого нам известно, — это великий поэт IV в. до н. э. Цюй Юань. Начиная с его



«чуских строф» можно говорить о существовании в Китае авторской, индивидуальной поэзии. Однако здесь нас подстерегает уже другая трудность — не сохранилась или почти не сохранилась народная поэзия того времени. Значит, сопоставление снова исключается. Оно становится осуществимым только с конца III—II в. до н. э., когда мы уже располагаем богатейшими записями народных песен, с одной стороны («народные юэфу» — песни названы по имени собиравшего их специального учреждения — Музыкальной Палаты), и, с другой — столь же обширной поэтической литературой, созданной поэтами-литераторами под влиянием, в стиле или в подражание народным песням («литературные юэфу»). Верхняя граница рассматриваемого нами периода также не случайна — III в. н. э., по мнению ряда советских исследователей (Н. И. Конрад, Л. Д. Позднеева, В. И. Семанов и др.)<sup>2</sup>, к которому мы присоединяемся, завершает древний этап в развитии китайской литературы. Как мы увидим, это сопровождается качественным изменением и в развитии самих юэфу.

Сравнительно большой отрезок времени — с III в. до н. э. по III в. н. э., — который нам предстоит рассмотреть, дает возможность увидеть песни юэфу в их развитии. Однако он же заставляет останавливаться лишь на главном и наиболее характерном, опуская некоторые детали.

В своем исследовании автор опирался прежде всего на первоисточники — дошедшие до нас древние тексты, стараясь в то же время с максимальной полнотой использовать всю имеющуюся специальную литературу. В книгу в переработанном или сокращенном виде вошли все публикации автора, посвященные поэзии юэфу<sup>3</sup>,

<sup>2</sup> См. Н. И. Конрад, Краткий очерк китайской литературы,— и кн. «Китайская литература. Хрестоматия», М., 1959, т. I, стр. 5; В. Б. Никитина, Е. В. Павская, Л. Д. Позднеева, Д. Г. Редер, Литература древнего Востока, М., 1962, стр. 313; В. И. Семанов, Об исторической основе литературной периодизации,— «Проблемы периодизации истории литератур народов Востока», М., 1968, стр. 12.

<sup>3</sup> «Юэфу и их место в истории китайской литературы»,— «Вестник истории мировой культуры», 1961, № 4; «Народные афористические песни древнего Китая»,— в сб. «Вопросы китайской филологии», М., 1963; «„Песня игроков" и некоторые вопросы древнекитай-

за исключением статьи «Китайские народные песни IV—VI вв.»<sup>4</sup>, которая хронологически служит как бы ее продолжением.

ского фольклора»,— «Краткие сообщения ИНА АН СССР», № 84, М., 1965; «К вопросу о взаимосвязях народной и литературной поэзии в древнем Китае»,— «Историко-филологические исследования. Сборник статей к 75-летию акад. Н. И. Конрада», М., 1967, и др.

<sup>4</sup> И. С. Л и с е в и ч , Китайские народные песни IV—VI вв.,— сб. «Литература и фольклор народов Востока», М., 1967.

## НАРОДНОЕ ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО КОНЦА III в. до н. э.—НАЧАЛА III в. н. э.

### Возникновение империи в Китае и организация Музыкальной Палаты

Исследуемый нами период (конец III в. до н. э. — начало III в. н. э.) — это период существования на территории Китая гигантских деспотий Цинь и Хань, эпоха политической консолидации ранее раздробленной страны.

Уже в III в. до н. э. в Китае возникла необходимость в создании сильной централизованной власти, которая бы способствовала укреплению господства имущественной знати из среды богатых общинников и торговцев, обеспечила бы безопасность границ, захват новых земель и рабов, создала бы условия для развития торговли и ремесел. Так появилась империя Цинь, которую на рубеже III—II вв. до н. э. сменила Ханьская империя, просуществовавшая до 220 г. н. э.

Объединенный Китай конца III в. до н. э. — начала III в. н. э. представлял собой гигантскую и могучую державу, рядом с которой можно было бы поставить лишь Римскую империю и Парфию. Население ее приближалось к шестидесяти миллионам. Ряд успешных войн не только устранил угрозу границам Китая со стороны кочевых племен, но и привел к значительному расширению территории Китая, в который входили тогда Северная Корея, Северный Вьетнам и обширные области в Центральной Азии. Постепенно совершенствовалась техника земледелия и ремесла, все большее расширение получали орудия из железа — китайское

<sup>1</sup> По сообщению Хуанфу Ми (III в.), население империи на рубеже нашей эры (2 г. н. э.) составляло более 59,1 млн. человек. Сократившееся в несколько раз в течение последовавшего затем «смутного времени», оно к 156 г. н. э. снова восстановилось в размере 56,6 млн., см. Хуанфу Ми, Диван шицзи цзицунь, изд-во «Чжунхуа шуцзюй», Пекин, 1964, стр. 120—121.

железо считалось тогда лучшим в мире<sup>2</sup>. На добыче соли и металлов, в ткацких мастерских, особенно государственных, были заняты тысячи людей. Ликвидация внутренней раздробленности вызвала бурное развитие торговли. «Богатые торговцы и крупные купцы, — писал историк того времени Бань Гу, — растеклись повсюду [на территории] Поднебесной. Не было таких товаров, которые не проникали бы повсеместно. Каждый мог получить все, что хотел»<sup>3</sup>.

Экономический и политический подъем вызвал к жизни расцвет науки и искусства. Именно к этой эпохе относятся такие замечательные изобретения древности, как бумага, компас, сейсмограф. Авторская литературная поэзия, зародившаяся только в IV в. до н. э., достигла в эпоху Хань значительного подъема — творчество таких одических поэтов, как Цзя И (201—169 гг. до н. э.) к Сыма Сян-жу (179—118 гг. до н. э.), по праву занимает видное место в истории китайской поэзии. Возникла наука филология. Из отдельных фрагментов постепенно начала создаваться теория литературы. Хорошо известны многочисленные философские, политические и экономические трактаты того времени, исторические сочинения. Именно в эту эпоху творили «отец китайской историографии» Сыма Цянь (145—86 гг. до н. э.) и его последователь Бань Гу (32—92 гг.), знаменитый мыслитель-материалист Ван Чун (примерно 27—100 гг.). В ханьскую эпоху была создана и обширная прозаическая художественная литература: по свидетельству Чжан Хэна (77—139 гг.), только из-под кисти некоего Юй Чу вышло «девятьсот [свитков] повествований» (*сяошо*)<sup>4</sup>. К сожалению, эти сочинения утеряны; в «Истории династии Хань» Бань Гу мы находим лишь краткий перечень наиболее популярных из них.

Характер социальной организации этого могущественного государства не совсем ясен. Одни ученые (например, Фань Вэнь-лань, Цзянь Бо-цзань, Люй Чжэнь-юй и др.) причисляют ханьский Китай к феодальной формации, другие (большинство советских историков,

<sup>2</sup> См. «Всемирная история», М., 1956, т. 2, стр. 495.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> См. его «Оду Западной столице», — «Вэньсюань», изд-во «Шаньгу иньшугуань», Шанхай, 1959, т. 1, стр. 38.

Шан Юэ, Ван Чжун-ло) считают китайское общество в этот период рабовладельческим, наконец, третьи говорят о существовании в Китае и других древних государствах Востока «азиатского способа производства». Не нам здесь решать этот вопрос. Не прибегая поэтому к дефинициям, скажем лишь, что в III в. до н. э. — III в. н. э. рабовладение в Китае получило значительное развитие. При циньской монархии, оказавшейся столь недолговечной, здесь впервые отмечено существование рынков рабов<sup>5</sup>. А уже на рубеже нашей эры императоры (Ай-ди, Ван Ман) вынуждены принимать особые меры, чтобы как-то ограничить частное рабовладение, рост которого подрывал экономику и обороноспособность страны.

Рабовладение преимущественно развивалось не в «основной» сфере производства — земледелии, а во «второстепенных» — торговле и ремеслах. Широко применялся рабский труд и в строительстве различных сооружений. В то же время абсолютное большинство крестьян составляли, судя по всему, свободные общинники. Существование самоуправляющейся сельской общины налагало заметный отпечаток на всю общественную жизнь древнего Китая. И хотя в рассматриваемый нами период община перестала быть земельным собственником, она сохраняла определенную идеологическую (точнее — культовую), организационную и хозяйственную общность своих членов<sup>6</sup>, а ее руководители нередко играли важную роль в политической жизни страны.

Шли годы. Постоянные завоевательные войны, дорогостоящий государственный аппарат, а главное — разорение свободных земельных собственников постепенно подтачивали экономическую основу империи Ханей. Как следствие роста крупной земельной собственности и одновременного разорения свободных общинников возникают новые формы частной зависимости, которые скорее всего можно квалифицировать как феодальные<sup>7</sup>. Уже во II в. до н. э., т. е. в период наибольшего расцвета

<sup>5</sup> «Ханьшу», изд-во «Чжунхуа шущэюй». Шанхай, 1962, т. 12, цз. 99(2), стр. 4110.

<sup>6</sup> Подробнее см. Л. С. П е р л о м о в, О характере сельской общины в период Хань, — «Народы Азии и Африки», 1965, № 1.

<sup>7</sup> См. «Всемирная история», т. 2, стр. 524.

империи, мы видим зачатки этих новых отношений. Постепенно они становятся доминирующими.

Недовольство крестьян тяжелым налоговым гнетом, многочисленными государственными повинностями, жестокими «мерами пресечения» неоднократно служило причиной народных восстаний. Одно из них — «Восстание красновровых» (18—28 гг.) привело к падению Ранней, или Западной, Ханьской династии. Ее место заняла другая ветвь ханьского дома, известная в истории под именем Поздней или Восточной (при ней столица была перенесена из дотла сожженной Чанъани на восток, в Лоян). Разразившаяся на рубеже II и III вв. крестьянская война «Желтых повязок» (184—208 гг.) вызвала окончательный распад ханьской империи, расколовшейся на отдельные царства. Последовавший за этим так называемый период Троецарствия, по общему мнению, является эпохой господства феодальных отношений.

Время существования империй Цинь и Хань представляет особый этап в истории китайской культуры. Н. И. Конрад определяет его как период «поздней античности». Духовная жизнь ханьского общества определялась тогда целым рядом специфических факторов, которые так или иначе влияли на поэзию того времени и ее создателей.

Начнем с того, что подданный ханьской империи жил в стране, правитель которой официально именовался богом<sup>8</sup>. Это не было пустым словом — владыка Поднебесной, казалось, обладал властью и могуществом не меньшими, чем многие божества языческого пантеона. В его руках была жизнь и смерть подданных: вспомним хотя бы, что за преступление против священной особы императора уничтожался не только сам преступник, но и все три ветви его рода: род отца, род матери и род жены. Земной бог мог лишить урожая, обездолить целую область, но он же был в состоянии вознести человека на вершину жизненного благополучия. Ему не хватало только бессмертия — и он старался получить этот недостающий атрибут, прибегая к помощи магов, снаря-

<sup>8</sup> Титул *хуанди* (император) состоял из двух слов, каждое из которых обозначало богов-первопредков (соответственно более старых и более новых). Богам *ди* продолжали повсеместно поклоняться в ханьское время.

жая тысячи людей в далекие экспедиции «на край земли». Впрочем, на заре человечества умирали даже боги, так что здесь отсутствовала сколько-нибудь значительная разница между ними и императором.

Правда, это был языческий бог — грозный и свирепый, но далеко не равный в своем могуществе богам монотеистических религий. Мы помним, что обращение древнего человека со своими богами нередко зависело от их отношения к нему: человек мог прогневаться на божество и даже пытаться наказать его. Точно так же император мог истощить терпение своих подданных: запятнав себя делами, которые даже с точки зрения тогдашней морали выглядели злодейскими, он утрачивал в их глазах свое «небесное предназначение», и тогда всякое выступление против отвергнутого становилось уже выражением гуманности и справедливости. Поэтому даже Сын Неба не был вполне свободен в своих действиях — его поведение, как и поступки любого жителя страны, определялось целым комплексом норм и установлений, так называемых *ли*, апологетами которых выступали конфуцианцы. У нас слово *ли* часто переводят как «этикет» или даже «церемонии», — в действительности же *ли* представляли собой установления, регулирующие жизнь человека в обществе, нормы обычного права, охватывающие очень широкий круг явлений.

Важной составной частью *ли* было *сяо* — принцип почитания старших. Идея эта, идущая из глубокой древности, была оформлена конфуцианством в стройную систему и поставлена на службу классовому обществу. *Сяо* включало в себя не только почитание родителей: старшим был император, каждый его чиновник тоже претендовал на звание «отца и матери народа», стараясь освятить свою деятельность авторитетом *сяо*, — мыслилось, что «почтительностью» должна быть пронизана вся жизнь общества сверху донизу. Интересно, однако, что в ханьскую эпоху правом присваивать звание «почтительного сына», т. е. морально-совершенного человека, продолжали пользоваться руководители общины<sup>9</sup> — утрачивая реальную политическую власть, они все еще сохраняли ее в области морали и культуры.

<sup>9</sup> См. Л. С. Переломов, О значении терминов *фулао* и *саньлао* в эпоху Хань (III в. до н. э.— III в. н. э.), — «Историко-филологические исследования. Сборник статей к 75-летию акад. Н. И. Конрада», стр. 460.

Различные местные культы, связанные с межобщинными объединениями<sup>10</sup>, по-прежнему пользовались наибольшей популярностью среди простого народа. Очень распространено было поклонение духам рек и гор, на Юге процветал шаманизм. Знаменитые «три учения» — конфуцианство, буддизм и даосизм — еще не играли в повседневной жизни ханьских земледельцев той роли, что у их потомков. Буддизм в ханьскую эпоху только начинает проникать в Китай — образование более или менее значительных буддийских общин в городах Пэнчэне и Лояне относится к концу этого периода (I—II вв.)<sup>11</sup>. Трансформация философии даосизма в религиозную систему также происходит где-то на рубеже нашей эры, но заметное влияние в народе даосизм приобретает уже во II в., когда его проповедникам удается возглавить восстание «Желтых повязок». Конфуцианство утвердилось в качестве официальной идеологии при Раннеханьской династии (II—I в. до н. э.), но, если судить по текстам песен, ему далеко не сразу удалось овладеть сознанием масс. Оно не было религией, но, стремясь стать всеобъемлющей системой, охватывающей все стороны жизни человека, поощряло, например, культ предков, культ императора. Пять богов-первопредков (*у ди*), которым поклонялись по всему Китаю, были включены в число почитаемых им «совершенно мудрых правителей» древности. Надо сказать, что «культ пяти богов» был поистине наиболее популярным общенациональным культом. Судя по ряду данных, он существовал еще в племенных союзах Инь и Чжоу (II—I тысячелетие до н. э.), стоявших у истоков китайской государственности. Каждый из пяти богов-первопредков ведал одной из сторон света (восток, юг, запад, север и центр), одной из пяти стихий природы, ему соответствовал определенный цвет, определенное тотемное

<sup>10</sup> Ими непосредственно ведали так называемые *саньлао* (букв. «трое старейших»). См. Л. С. Переломов, *Община и семья в древнем Китае* (III в. до н. э.— III в. н. э.). (Доклад на VII Международном конгрессе антропологических и этнографических наук, М., 1964, стр. 1—2.)

<sup>11</sup> Подробно см. В. М. Штейн, *Экономические и культурные связи между Китаем и Индией в древности* (до III в. н. э.), М., 1960 (гл. IV — «История проникновения буддизма в Китай»).



животное, время года и т. д.<sup>12</sup>. Система китайских «цветных» богов находит удивительное соответствие в верованиях древних майя.

Созданная первым императором Цинь Ши-хуанди (246—209 гг. до н. э.)<sup>13</sup> государственная машина без каких-либо принципиальных изменений продолжала функционировать и при последующей, Ханьской династии. Деспотическое государство постоянно стремилось усилить свое влияние, подчинить себе все стороны общественной жизни страны. И тем не менее большая часть жизни китайского крестьянина протекала вне пределов досягаемости государственной власти. Он жил в своей замкнутой общине, члены которой, в той или иной степени связанные родственными узами, осуществляли хозяйственную взаимопомощь, сообща совершали жертвоприношения местным божествам и т. д. Крестьянин имел дело в основном с руководителями своей общины — «отцами-старейшинами» и главой селения. Часто жители ряда селений (насчитывающих до нескольких тысяч семей) входили в крупное патронимическое объединение — *цзунцзу*<sup>14</sup>. И хотя в патронимии продолжался рост имущественной дифференциации в связи с развитием частной земельной собственности, в ней по-прежнему сохранялся обычай помощи бедным родственникам, обеспечения неимущих стариков, совместного отправления обрядов и т. д. Императорские чиновники стояли над общиной и патронимией, но находились вне их. Быть может, именно этим объясняется та относительная свобода — по крайней мере в выражении мысли, — которой пользовался древний крестьянин в деспотическом государстве, в чем мы убеждаемся, изучая тексты древних песен.

Стремление деспотического государства укрепить свою власть проявлялось не только в политической, но и в идеологической сфере. Именно этой сферы касалась

<sup>12</sup> Подробно см. И. С. Лисевич, Моделирование мира в китайской мифологии и учение о пяти первоэлементах, — «Тезисы докладов по теоретическим проблемам восточных литератур», М., 1966.

<sup>13</sup> Это имя, под которым он стал известен в истории, в действительности представляет собой титул и в переводе приблизительно значит: «Первый Бог и Божественный предок Циньской династии». Настоящее имя первого императора — Ин Чжэн.

<sup>14</sup> Подробнее см. Л. С. П е р е л о в, О характере сельской общины в период Хань, стр. 98—99.

деятельность знаменитой Музыкальной Палаты. О времени ее возникновения существуют разные мнения<sup>15</sup>, но, безусловно, она была организована не позднее II в. до н. э. Обязанностью чиновников Музыкальной Палаты было собирать и обрабатывать народные песни, а также создавать новые песнопения. Считалось, что традиция организованного сбора и записи фольклорных произведений, столь необычная для эпохи античности, идет в Китае с незапамятных времен. Источники сообщают, что в первой половине первого тысячелетия до н. э. на государственном доводстве находились бездетные старики и старухи, которым вменялось в обязанность сообщать чиновникам услышанные ими песни<sup>16</sup>. Так ли было в действительности, трудно сказать. Однако существование «Книги песен», для которой, по свидетельству Сыма Цяня, была отобрана лишь десятая часть записей<sup>17</sup>, подтверждает факт собирательства.

Ханьская династия, пришедшая на смену «узурпаторам» — Цинь Ши-хуанди и его сыну, — всячески старалась подчеркнуть свою законность и преемственность. Для этой цели были возрождены некоторые древние обряды и обычаи. Большое значение придавалось при ней и собиранию народных песен. Считалось, что его целью является желание Сына Неба «знать о неудачах и успе-

<sup>15</sup> В источниках («Исторические записки» Сыма Цяня, «История династии Хань» Бань Гу) содержатся противоречивые указания. По-видимому, учреждение, собиравшее и обрабатывавшее древнюю, особенно культовую, музыку (Тайюэ), существовало еще в конце III в. до п. э. в эпоху Цинь. Так, например, при первом императоре — Цинь Ши-хуанди в храмах вновь были введены в обиход старинные чжоуские песнопения (судя по изменившимся названиям, тексты их, вероятно, подверглись переработке — см. «Хань-шу», т. 4, цз. 22, стр. 1043—1044). Позднее источники несколько раз упоминают о «чиновниках юэфу», под которыми, вероятно, подразумеваются именно чиновники Тайюэ. В период царствования У-ди (140—86 гг. до н. э.) Музыкальная Палата значительно расширила круг своей деятельности и записывала уже самые разнообразные народные песни (по этому вопросу см. Пэн Ли-тянь, Юэфу ши-юй Хань У-ди бянь, — в сб. «Юйянь юй вэньсюэ», изд-во «Чжунхуа шуцзюй», Шанхай, 1937; Ван Юнь-си, Юэфу ши луньцун, изд-во «Чжунхуа шуцзюй», Шанхай, 1962, стр. 8—10; Б. Б. Вахтин, Возникновение Юэфу, — «Советское китаеведение», 1958, № 3, стр. 125—129).

<sup>16</sup> См. Лу Кань-жу, Фэнь Юань-цзюнь, Чжунго шиши, изд-во «Цзоцзя», Пекин, 1956, т. 1, стр. 9, 10.

<sup>17</sup> См. Сыма Цянь, Шицзи, Шанхай, 1936, изд-во «Шаньу иньшугуань», т. 17, цз. 47, стр. 24.

хах» своего царствования<sup>18</sup>. В этом был определенный смысл: ведь центральная власть не имела другой возможности изучать настроения своих подданных — ее представители не могли проникнуть внутрь замкнутых общин и цзунцу, — а в конечном итоге именно они определяли судьбы страны. Таким образом, Музыкальная Палата мыслилась как своеобразный институт общественного мнения. Но была у нее и другая функция, едва ли не главнейшая.

Ханьская династия утвердилась на престоле в результате гигантского народного восстания, свергнувшего династию Цинь. На ее примере ханьские императоры убедились в невозможности удержать народные массы под своей властью только методами насилия. Им нужна была идеологическая опора, и философия конфуцианства, которая требовала беспрекословного подчинения низших высшим, нашла в них своих сторонников и почитателей. Но конфуцианство рассматривало общественную жизнь как гармоничное проявление *ли* и *юэ*. Последнее понятие, которое обычно переводят словом «музыка», в действительности гораздо шире. Со свойственным древности синкретизмом оно объединяло в себе многое из того, что впоследствии отошло к понятиям «искусство» и «культ». Если ли закрепляло различие людей в обществе, то юэ призвано было сближать их духовно, цементировать различные общественные слои. Музыка и песнопения, выступавшие в качестве составной части различных церемоний и обрядов, были мощным средством идеологического воздействия на людей — потому-то государственная власть и не могла пройти мимо народного песенного творчества, дававшего ей превосходный материал, который она затем могла употребить по своему усмотрению.

Факт создания специальной Музыкальной Палаты настолько необычен, что его легко переоценить. Именно этим грешат часто китайские ученые, которые видят в ее деятельности истоки огромного влияния народной песни на древнюю китайскую поэзию. В действительности, как мы убедимся дальше, все обстояло наоборот. Возникновение Музыкальной Палаты явилось следствием, а не причиной и было вызвано тем исключительным уважением, порой почти мистическим преклонением,

<sup>18</sup> См. «Ханьшу», т. 6, цз. 30, стр. 1756.

с которым относились к народной песне в древнем Китае (см. об этом ниже, стр. 58—62). Не следует преувеличивать и роль этого учреждения в деле популяризации народного творчества — цели его состояли не в распространении народной песни, а в приспособлении фольклора к нуждам государственной власти.

Обращает на себя внимание и следующее обстоятельство. Уже в 6 г. до н. э. Музыкальная Палата была реорганизована императором Ай-ди, обеспокоенным «безнравственностью» народных песен. Было сохранено лишь отделение, ведающее культовыми песнопениями (Тайюэ)<sup>19</sup>. В конце II в. и оно прекратило свое существование. Однако известно, что большинство дошедших до нас древних юэфу относится к периоду Поздних Ханей, т. е. было собрано после реформы Ай-ди. Из этого можно заключить, что народные песни не в меньшей, если не в большей степени записывались и распространялись частными собирателями. Действительно, в «Истории Поздниханьской династии» говорится, например, о случае, когда один из мелких провинциальных чиновников через правителя области представил императору Мин-ди (58—76 гг.) свои записи и переводы песен южных варваров<sup>20</sup>. Интересные сведения о некоторых песнях того времени мы получаем из трактата известного поэта II в. Цай Юна. Да и вообще, наиболее древние источники, из которых мы можем узнать о ханьских юэфу, — это сочинения людей, не имевших непосредственного отношения к Музыкальной Палате, таких, как Цуй Бао, Ван Сэн-цян и др. Иначе говоря, своим знанием древней китайской песни мы обязаны как поэтам Музыкальной Палаты, так и частным собирателям.

До наших дней дошло несколько сот текстов народных юэфу. Датировать их трудно. Некоторую помощь оказывают здесь встречающиеся в них конкретные реалии или данные древних источников, но такие произведения составляют лишь незначительную часть от общей массы. Грубо говоря, можно считать, что подавляющее большинство песен было записано во II в. до н. э. — II в. н. э. Однако есть произведения, время записи которых лежит уже за границами этого периода (например,

<sup>19</sup> «Ханьшу», т. 4, цз. 22, стр. 1072—1074.

<sup>20</sup> См. «Лидай гэцзу чжуаньци хуй бьянь», изд-во «Чжунхуа шучзюй», Пекин, 1958, т. 1, стр. 557—558.

«Стихи о жене Цзяо Чжун-цина»<sup>21</sup>). К тому же период письменной фиксации отнюдь не равнозначен периоду устного бытования песен. Последние могли долгое время передаваться устно, прежде чем стали известны поэтам Музыкальной Палаты, а затем по-прежнему продолжали жить в народе. И хотя мы рассматриваем древние юэфу как песенный фольклор эпох Цинь и Хань, т. е. периода объединения Китая (конец III в. до н. э. — начало III в. н. э.), в действительности они выходят за эти рамки.

## Источники и литература

Записанные Музыкальной Палатой песни хранились в императорских архивах. Ими прежде всего пользовались придворные историографы. Уже в трудах первых историков Китая — Сыма Цяня и Бань Гу приводятся тексты культовых юэфу. Но особенно богатое и разностороннее собрание песен ханьской эпохи мы находим в «Истории династии Сун» («Суншу»), составленной поэтом Шэнь Юэ (V в.). Появляются и «неофициальные» сочинения, авторы которых, возможно, пользовались не только архивными материалами, но и собственными записями. Таковы упоминавшийся нами трактат поэта Цай Юна (II в.) «Мелодии циня» («Цинь цао»)<sup>22</sup>, в котором разбирается ряд песен, исполнявшихся под аккомпанемент китайской цитры; «Записки о мастерстве» («Цзи лу») Ван Сэн-цяня (начало V в.)<sup>23</sup>; «Записки о старинных и нынешних юэфу» («Гу цзинь юэ лу») буддийского монаха Чжи-цзяна (VI в.)<sup>24</sup> и др. К сожалению, подобные сочинения большей частью не сохранились.

В XI в. появляется знаменитый «Свод стихов юэфу»

<sup>21</sup> «Гуши вэй Цзяо Чжун-цин ци цзо» (вероятно, III в.). См. предисловие Ю. К. Щуцкого к «Стихам о жене Цзяо Чжун-цина» («Восток», сб. 1. «Литература Китая и Японии», под ред. Н. И. Конрада, М.—Л., 1935, стр. 33—39).

<sup>22</sup> До нас дошло два цзяоаня (свитка) из трех, которые первоначально составляли трактат.

<sup>23</sup> Известны лишь отдельные цитаты из этой работы.

<sup>24</sup> В настоящее время из двенадцати цзяоаней, упомянутых в «Истории династии Суй» («Суйшу»), сохранился только один (существует в двух экземплярах). Это сочинение широко цитируется в «Своде стихов юэфу» (см. далее).

Го Мао-цян в ста цзюанях, вобравший в себя почти все сохранившиеся к тому времени тексты песен<sup>25</sup>. В нем мы находим как народные песни, так и авторские подражания, сгруппированные по жанрово-тематическому принципу. Каждому разделу «Свода» предпослано пояснение исторического и источниковедческого характера, некоторые народные юэфу имеют краткий комментарий. Только ханьских юэфу здесь насчитывается несколько сот. До нас дошло одно из первых, ксилографических изданий этой книги; в 1955 г. оно переиздано фотолитографическим способом.

Труд Го Мао-цяня по сути дела положил начало изучению юэфу. Долгое время оно шло в основном по линии комментаторства. Не всегда этим комментариям можно доверять (например, их тенденции приписывать каждую песню творчеству определенного исторического лица). Но подобные сочинения ценны своим колоссальным фактическим материалом: разнообразными историческими и лингвистическими данными, выдержками из древних, не дошедших до нас источников. Многие из этих сведений, касающиеся древних песен, впоследствии были суммированы в книге Хуан Цзе «Толкование текстов песен юэфу эпох Хань и Вэй» (1924 г.)<sup>26</sup>. Из более поздних изданий следует упомянуть очень оригинальное текстологическое исследование Вэнь И-до<sup>27</sup>, работу Лу Кань-жу, посвященную анализу народных песенных текстов<sup>28</sup>, и подготовленный Юй Гуань-инем сборник «Избранных стихов юэфу»<sup>29</sup>, рассчитанный на массового читателя.

Новые тенденции в изучении юэфу — стремление осмыслить их во всей полноте прежде всего как произведения художественного творчества — стали пробивать себе дорогу только в 30—40-е годы нашего века. Важным событием явилось здесь издание книги известного

<sup>25</sup> «Юэфу шици», сост. Го Мао-цян, в 4-х томах, Шанхай, 1955.

<sup>26</sup> Хуан Цзе, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, изд-во «Жэньминь вэньсюэ», Пекин, 1958.

<sup>27</sup> Вэнь И-до, Шисюань юй цзяоцзянь, изд-во «Гуцзи чубань-шэ», Пекин, 1956.

<sup>28</sup> Лу Кань-жу, Юэфу гуцы као, изд-во «Шаньбу иньшу гуань», Шанхай, 1926.

<sup>29</sup> Юй Гуань-ин, Юэфу шисюань, изд-во «Жэньминь вэньсюэ», Пекин, 1953 (переиздано в 1962 г., далее ссылки даются на последнее издание).

литературоведа Чжэн Чжэнь-до «История китайской простонародной литературы» (1938 г.)<sup>30</sup>, которая сыграла большую роль в развитии китайской фольклористики. В числе многих жанров автор анализирует и песни юэфу, причем подходит к ним с позиций сугубо научных, освободившись от груза комментаторской традиции. Многие его мысли и положения сохраняют свою ценность до сих пор. В тот же период появляются и специальные работы, прослеживающие эволюцию юэфу, — «История литературы юэфу» Ло Гэнь-цзэ<sup>31</sup> и «История литературы юэфу эпох Хань, Вэй и Шести династий» Сяо Ди-фэй<sup>32</sup>. Для обеих характерно большое внимание, которое авторы проявляют к связи литературы с жизнью общества. К сожалению, литературный анализ в собственном смысле слова занимает в них еще мало места, а линии развития народных и авторских юэфу проходят в обеих книгах как бы параллельно, не пересекаясь. Но хотя многие выводы авторов кажутся нам теперь наивными, эти книги сыграли свою роль, заставив увидеть поэзию юэфу с новой стороны. Хронологически между ними стоит еще одно произведение, очень специфической формы, — «Рассуждения о юэфу» Ван И<sup>33</sup>. Написанное по образцу средневековых поэтик, оно и внутренне находится под большим влиянием традиции; наиболее интересное в нем — это материалы о связи юэфу с музыкой.

Интерес к изучению народных юэфу вновь пробудился уже после победы революции в Китае. В 1950—1956 гг. на страницах китайской печати прошли весьма плодотворные дискуссии о ханьских песнях «Павлины летят на юго-восток», «Туты у дороги» и «Начальник стражи» (их материалы включены в специальный «Сборник статей об изучении поэзии юэфу»)<sup>34</sup>, были опубликованы статьи Ван Юнь-си о древних народных песнях, впоследствии вошедшие в его «Сборник статей о

<sup>30</sup> Чжэн Чжэнь-до, Чжунго сувэньсюэ ши. изд-во «Цзоцзя», Пекин, 1954.

<sup>31</sup> Ло Гэнь-цзэ, Юэфу вэньсюэ ши, Бэйпин, 1931.

<sup>32</sup> Сяо Ди-фэй, Хань, Вэй, Лючао юэфу вэньсюэ ши, изд-во Чжунго вэньхуа фуушэ, [б. м.], 1944.

<sup>33</sup> Ван И, Юэфу туньлунь, изд-во «Чжунго вэньхуа фуушэ», Шанхай, 1936.

<sup>34</sup> «Юэфу ши яньцзю луньвэнь цзи», изд-во «Цзоцзя», Пекин, 1957.

поэзии юэфу»<sup>35</sup>. Тогда же вышел из печати «Сборник статей о поэзии эпох Хань, Вэй и Шести династий» Юй Гуань-ина<sup>36</sup>, где разбираются отдельные вопросы поэтики юэфу. Эти работы как бы восстановили древнее народное творчество в его правах, помогли лучше понять его, познакомили с ним широкий круг читающей публики.

Вместе с тем нельзя не отметить, что большинство их было посвящено все же довольно узким проблемам: выяснению места и времени происхождения той или иной песни, различным аспектам деятельности Музыкальной Палаты, толкованию спорных мест текста и т. д. Проблема связи народных юэфу с литературной поэзией того времени не привлекает внимания китайских ученых; точнее — она постоянно констатируется, но не изучается конкретно. Это часто ведет к упрощенчеству, к забвению многообразия и многосторонности литературно-фольклорных связей. В целом ознакомление с работами китайских авторов позволяет сказать, что не все они поднимаются до широких теоретических обобщений: многие их выводы относительно древних юэфу требуют уточнения, а иногда пересмотра. Но нельзя забывать и о том, что именно труд китайских филологов накопил для науки колоссальный фактический материал, который неизбежно ляжет в основу всякого нового исследования о юэфу.

Говоря о китайской синологии, нельзя тут же не сказать и о синологии японской, которую сближает с ней общность иероглифической письменности и культурного наследия. Правда, вместе с этой общностью подчас проявляется и влияние традиционного китайского комментаторства. Однако японские работы последних лет, как правило, отличаются большой оригинальностью и существенно дополняют исследования китайских авторов. Здесь следует отметить статьи Ёсикава Кодзири о юэфу и «древних стихотворениях»<sup>37</sup>, статьи Ониси Но-

<sup>35</sup> Ван Юнь-си, Юэфу ши луньцун, изд-во «Гудянь вэньсюэ», Шанхай, 1958 (переиздано в 1962 г., далее ссылки даются на последнее издание).

<sup>36</sup> Юй Гуань-ин, Хань, Вэй, Лючао ши луньцун, изд-во «Гудянь вэньсюэ», Шанхай, 1956.

<sup>37</sup> Например, Ёсикава Кодзири, Тансэ нёука ницуйтэ,— жури. «Тохогаку», 1955, № 10; его же, Кан-но косо-но дайфука ницуйтэ,— журн. «Тюоку бунгаку хо», 1955, № 2, и др.



бору о поэтике юэфу и его переводы избранных песен па современный японский язык<sup>38</sup>, статьи обобщающего типа Мэкада Макото<sup>39</sup>. Есть также исследования, посвященные отдельным авторам, например статья Савагути Катао о творчестве Ли Янь-няня<sup>40</sup>, Харада Тадао о Бань цзеюй<sup>41</sup> и т. д. Остается лишь пожалеть, что далеко не все труды японских ученых, опубликованные в университетской и другой периодике, оказались нам доступны и это, конечно, затруднило работу.

На Западе до последнего времени мало занимались юэфу. Им посвящались небольшие разделы в работах обзорного типа: таковы, например, «История китайской литературы» Дж. Бертуччоли<sup>42</sup>, «Китайская литература» Чэнь Шоу-и<sup>43</sup>, «Ранняя китайская литература» Б. Уотсона<sup>44</sup> и «История китайской литературы» Лай Мина<sup>45</sup>. В каждой из них поэзии юэфу отводится по несколько страниц. Исключение составил лишь фундаментальный труд Ж. Маргулиеса «История китайской литературы»<sup>46</sup>. Читатель, не знакомый с китайскими источниками, может получить здесь много ценных сведений о юэфу, ознакомиться с различными точками зрения на предмет. По сути дела, Ж. Маргулиес — первый, кто ввел в обиход западноевропейской синологии этот ин-

<sup>38</sup> См. Ониси Нобору, Кандай гакуфу си ниокэру сикэй-но рэнсо-тэки хэгэн хохо-но суйгэн,— журн. «Бунгаку кенкю», изд. «Кюсю дайгаку бунгакубу», 1963, № 61; его же, Кандай гакуфу си ниокэру кекан-но сэйкаку то хию тэки хэгэн,— журн. «Кюсю тюо-ку гаккай хо», 1963, № 9; его же, Гакуфу сэнсяку, жури.— «Тюо-ку бунгаку херонся», 1962, № 1, 2.

<sup>39</sup> Мэкада Макото, Гакуфу-но кэнкю,— в сб. «Какко кэнкю оёби дзёсэй кэнкю хо кокусю року. Тэцу, си, бунгаку хэн», [б. м.], 1954; его же, Гакуфу ницуйтэ-но ити косацу,— журн. «Бунгаку кэнкю», 1953, № 45.

<sup>40</sup> Савагути Катао, Синсэй хэнкёкка Ли Янь-нянь то гакуфу,— журн. «Гаку сиин дайгаку бунгакубу кэнкю нэнхо», 1955, № 2.

<sup>41</sup> Харада Тадао, Дансэн,— журн. «Тайцзё», 1960, т. 11, №8.

<sup>42</sup> G. Bertuccioli, Storia della letteratura cinese, Milano, 1959.

<sup>43</sup> Ch'en Shou-yi, Chinese Literature. A Historical Introduction, «The Ronald Press», New York, 1961.

<sup>44</sup> B. Watson, Early Chinese Literature, «Columbian University Press», New York — London, 1962.

<sup>45</sup> Lai Ming, A History of Chinese Literature, London, 1964.

<sup>46</sup> G. Margouliès, Histoire de la littérature chinoise. Poesie. Paris, 1951.

тереснейший материал. К сожалению, он в какой-то степени заимствовал из китайских источников и ту схоластичность, которая столь свойственна старой китайской филологии. Неоправданно большое место занимают в книге источниковедческие проблемы, в то же время конкретный литературный анализ произведений довольно слаб. Уделяя много внимания литературным юэфу, автор почти ничего не говорит о народных песнях (мы имеем в виду ханьские народные песни). Тем не менее книга очень содержательна, а ряд соображений автора представляет бесспорный интерес.

Начатое Ж. Маргулиесом продолжили другие французские синологи. В 1962 г. в «Антологии китайской классической поэзии», изданной под ред. П. Демьевилля, вышли переводы наиболее известных юэфу и одновременно появилась статья Ж.-П. Дени, познакомившая французского читателя с малоизученными ханьскими песнями<sup>47</sup>; в следующем году он же опубликовал специальное исследование, посвященное «Девятнадцати древним стихотворениям»<sup>48</sup>. Когда моя книга находилась в производстве, я получил возможность ознакомиться с новой монографией Ж.-П. Дени<sup>49</sup>, в которой тот обратился к первоначальному предмету своих изысканий: народным юэфу.

Книга Дени как бы делится на две части: в первой рассматриваются происхождение и деятельность Музыкальной Палаты, дается анализ народной и придворной поэзии эпохи Хань; вторая включает переводы пятнадцати народных песен с подробным комментарием. Хочется отметить, что автор затрагивает также вопросы музыки юэфу — тему, которую я вынужден оставить за пределами своего исследования.

Для советского востоковедения характерно внимание, проявляемое к фольклору. Естественно поэтому, что, изучая китайскую поэзию, наши синологи обратились и к ее истокам — древним народным песням. Впервые русский читатель познакомился с произведениями

<sup>47</sup> «Antologie de la poesie chinoise classique (trad. du Chinois)», Sous la dir. de P. Demieville, Paris, 1962; J.-P. Dieny, Chansons des Han, — «France — Asie», 1962, № 173, стр. 267—276.

<sup>48</sup> J.-P. Dieny, Les Dix-neuf poemes anciens, Paris, 1963.

<sup>49</sup> J.-P. Dieny, Aux origines de la poesie classique en Chine Etude sur la poesie lyrique a l'epoque des Han, Paris, 1968.

юэфу в 1935 г., когда появились отличные переводы народной поэмы «Жена Цзяо Чжун-цина» и песни «Туты у дороги» («Мо шан сан»), выполненные Ю. Щуцким<sup>50</sup>. К сожалению, многочисленные переводы народных и авторских юэфу, вошедшие позднее в «Антологию китайской поэзии»<sup>51</sup>, уже уступают этому первому опыту — в них много неоправданных вольностей, стилистических огрехов.

В 1959 г. появляется первое специальное исследование поэзии юэфу. Это — диссертация Б. Б. Вахтина, посвященная народным песням эпох Хань и Наньбэйчао (II в. до н. э. — VI в.)<sup>52</sup>. Подготовленный автором на ее основе сборник переводов («Юэфу. Из древних китайских песен») включил в себя все лучшие народные юэфу, которые отныне стали доступны русскому читателю. В статье «Возникновение Юэфу» Б. Б. Вахтиным подробно разобран вопрос о времени организации Музыкальной Палаты и ее роли. Однако следует сказать, что преимущественное внимание исследователь все же уделил песням сравнительно поздним (IV—VI вв.) и эта часть представляется наиболее удачной как с точки зрения теоретического анализа, так и перевода. Что же касается исследуемого нами периода — конца III в. до н. э. — начала III в. н. э., то здесь Б. Б. Вахтин в основном ограничился тремя вопросами: о возможной связи некоторых юэфу с поэтическим эпосом, об организации и деятельности Музыкальной Палаты и о характере песни «К востоку от Мирной гробницы»<sup>53</sup>.

К произведениям юэфу в связи с разработкой сюжета о Мэн Цзян-нью обращался и Б. Л. Рифтин (ему же

<sup>50</sup> См. «Восток», сб. 1. «Литература Китая и Японии», под ред. Н. И. Конрада, стр. 33—50. Переводу поэмы предпослано введение Ю. К. Щуцкого, в котором он и приводит песню «Туты у дороги» (у него «Туты на меже»).

<sup>51</sup> См. «Антология китайской поэзии», М., 1957, т. 1, стр. 232—292, 297—302, 316—320 (народные песни и произведения Цао Цао, Цай Янь, Ван Цаня, Чэнь Линя, Цао Пи, Цао Чжи и Цзо Янь-няня).

<sup>52</sup> Б. Б. Вахтин, Юэфу эпох Хань и Наньбэйчао — памятник китайской поэзии (канд. дисс.).

<sup>53</sup> См. подробно: Б. Б. Вахтин, Возникновение Юэфу; его же, К востоку от кургана Пинлин, — сб. «Дальний Восток», М., 1961, стр. 5—8 (название песни — «Пинлин дун» — переведено здесь иначе, чем в диссертации).

принадлежит рецензия на переводы Б. Б. Вахтина)<sup>54</sup>. В его монографии «Сказание о Великой стене и проблема жанра в китайском фольклоре»<sup>55</sup> подробно рассмотрены две древние песни на мотив «Поим коней в яме<sup>56</sup> у Великой стены» («Инь ма Чанчэн ку син»); заслуживает внимания перевод первой из них, который отличается от перевода Б. Б. Вахтина.

В учебном пособии «Литература древнего Востока», изданном в 1962 г. Московским университетом<sup>57</sup>, мы также находим специальный раздел, посвященный зрелищам и народным песням юэфу. В основном здесь излагаются вещи уже известные, но наряду с ними содержится ряд интересных и оригинальных наблюдений. К сожалению, авторами был допущен ряд неточностей и ошибок<sup>58</sup>, которые снижают ценность данной работы.

Наиболее интересной с точки зрения проблемы взаимосвязей древней литературной и народной поэзии является книга Л. Е. Черкасского «Поэзия Цао Чжи»<sup>59</sup>. Этому вопросу здесь целиком отведена четвертая глава. Правда, он рассматривается в плане творчества только одного поэта, но вместе с тем это, пожалуй, единственная работа, где автор не только констатирует, но и подробно анализирует самый факт взаимосвязи. Книга отличается точностью научного анализа, глубиной проникновения в мир художника и одновременно живостью и доступностью изложения. В упрек автору можно поставить лишь то, что он не упоминает о явлениях своего

<sup>54</sup> См. Б. Рифтин, Юэфу. Из древних китайских песен,— «Проблемы востоковедения», 1959, № 6.

<sup>55</sup> Б. Л. Рифтин, Сказание о Великой стене и проблема жанра в китайском фольклоре, М., 1961.

<sup>56</sup> Б. Л. Рифтин разбирает различные переводы этого названия, по, думается, его вариант не самый удачный. Если говорить о «яме», то создается впечатление, что речь идет о стоячей воде, скопившейся в каком-то углублении; между тем речь идет о родниках (см. того же Го Мао-цяня), бивших из горного склона под стеной (см. Ли Дао-юань, Шуй цзин чжу,— цит. по кн.: Хуан Цзе, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, стр. 34). В соответствии с этим мы переводим: «Напоил коня из родника у Великой стены».

<sup>57</sup> В. Б. Никитина, Е. В. Паевская, Л. Д. Позднеева, Д. Г. Редер, Литература древнего Востока.

<sup>58</sup> Подробнее см. Э. А. Грантовенский, И. С. Лисевич, И. Д. Серебряков, Несколько замечаний в связи с выходом книги «Литература древнего Востока»,— «Народы Азии и Африки», 1963, № 4, стр. 208—217.

<sup>59</sup> Л. Е. Черкасский, Поэзия Цао Чжи, М., 1963.

рода обратной связи творчества Цао Чжи с фольклором (о народных обработках его произведений мы еще будем говорить ниже). Не совсем точными кажутся нам некоторые общие оценки поэзии юэфу<sup>60</sup> и ряд частных деталей, но все это должно отнести не столько к Л. Е. Черкасскому, сколько к изучению юэфу в целом.

Подводя итоги, мы можем сказать, что для изучения древних юэфу сделано очень много и вместе с тем явно недостаточно. Уже проделана колоссальная текстологическая и комментаторская работа, которая позволяет продолжить исследование на следующем, теоретическом уровне. Однако здесь оно пока ограничивается либо выяснением очень узких, частных проблем, либо охватывает такие временные периоды, в которых древним юэфу остается сравнительно немного места. Факт взаимосвязи древней литературной поэзии и народного творчества постоянно декларируется, но, как правило, нигде подробно не раскрывается. До сих пор ни в Китае, ни за границей нет ни одной специальной работы, посвященной этой проблеме, а между тем без ее решения невозможно правильно представить себе процесс становления древней литературы в целом. В изучении самих народных юэфу также остается еще целый ряд неясностей. Одним из первых можно упомянуть вопрос о научной классификации юэфу. До сих пор ее не существует. Та классификация, которая была использована составителем «Свода стихов юэфу» Го Мао-цянем и которая, по словам Юй Гуань-ина, «принята всеми учеными, работавшими в этой области после него»<sup>61</sup>, исходит не из характера поэтического произведения, а из формы его исполнения<sup>62</sup>, например, «Песни под гонг» («Наогэ»), «Хоровые песни» («Сяньхэгэ») и т. д. Иногда песни подразделяются им также по географическому признаку, например «Песни области У» («Ушэн гэцэй»),

<sup>60</sup> См. там же, стр. 133, 134.

<sup>61</sup> Yu Kuan-ying, *The Yueh-fu Folk Songs of the Han Dynasty*, — «Chinese Literature», Peking, 1963, № 5, стр. 68.

<sup>62</sup> Такой принцип характерен для традиционной китайской классификации фольклорных жанров, начиная от песен «Шицзина» [см. И. Лисевич, Становление понятия жанра в китайской литературе, — сб. «Литература древнего Китая» (в печати)] и кончая песенно-повествовательными сказами XIX в. (см. Б. Л. Рифтин, Сказание о Великой стене и проблема жанра в китайском фольклоре, стр. 203).

или по месту исполнения, например «Песни, исполнявшиеся на пирах и при состязаниях в стрельбе» («Яньшэгэ»), «Песни предместных храмов» («Цзяомяогэ») и т. д. Это по сути дела народное разделение песен, отражавшее особенности их функционирования, и в свое время оно было вполне правомерным. Но сейчас, когда музыка их утрачена, деление по характеру аккомпанемента мало что дает. Кроме того, классификация, построенная на основе лишь одного какого-то признака, часто второстепенного (например, места бытования), не в состоянии очертить нам жанр во всей совокупности его свойств. Именно поэтому на смену традиционной классификации юэфу, очень непоследовательной и скорее исторической, чем литературоведческой, должны прийти новые, научные критерии<sup>63</sup>.

Белым пятном до сих пор остается целая большая область ханьского фольклора — так называемые *яо* («песни без аккомпанемента»).

Древним *яо*, как правило, посвящены лишь отдельные страницы в более общих работах<sup>64</sup>. Выпущенный в 1958 г. Пекинским пединститутом сборник «Избранные народные песни древнего Китая» содержит сами тексты, сопровождаемые очень лаконичным комментарием. Исключение составляют брошюра профессора Тянь Ина «Заметки о древних китайских песнях», где древним *яо* отведена специальная глава<sup>65</sup>, содержащая ряд интересных положений, да две-три статьи<sup>66</sup>.

<sup>63</sup> По вопросу о классификации народной песни см., например, Н. П. Колпакова, Русская народная бытовая песня, М.— Л., 1962; о принципах классификации фольклорных жанров в целом см. В. Я. П р о п п, Принципы классификации фольклорных жанров,— «Советская этнография», 1964, № 4, и др.

<sup>64</sup> См., например, Ху Хуай-чэнь, Чжунго миньгэ яньцзю, изд-во «Шаньу иньшугуань». Шанхай, 1925, стр. 10—12; Чжу Цзыцин, Чжунго гэю, изд-во «Цзоцзя», Пекин, 1957; Чжэн Чжэнь-до, Чжунго сувэньсюэ ши, стр.-42; «Чжунго вэньсюэ ши», под ред. Чжань Ань-тая, Жун Гэна, У Чжун-ханя, изд-во «Гаодэн цзяюй», Шанхай, 1957, ч. I, стр. 239—241; Ли Юэ-нань, Шэньхуа гуши, гэю, сицзой саньлунь, изд-во «Синьвэньи». Шанхай, 1957, стр. 64—67; Тянь Да-сянь, Миньцзянь туньяо саньлунь, изд-во «Гуандун жэньминь чубаньшэ», Кантон, 1959, стр. 2—6, и т. д.

<sup>65</sup> Тянь Ин, Чжунго гудай гэю саньлунь, изд-во «Гудянь вэньсюэ», Шанхай, 1957, стр. 72—90.

<sup>66</sup> Цянь Гу-жун, Тянь Хань мо туньяо,—журн. «Юйвэнь цзяосюэ», 1958, № 1; J.-P. Dièni. Chansons des Nan; И. С. Лисевич, Народные афористические песни древнего Китая,— сб. «Вопросы китайской филологии», М., 1963.

Между тем ознакомление с материалом убеждает в его ценности; песни яо безусловно представляют большой интерес как для фольклориста, так и для историка.

Наконец, почти не изучена (за исключением двух-трех специфических приемов) система художественных средств юэфу и тем более ее эволюция, ее место в процессе развития художественной формы китайской народной песни. Не поднимался вопрос о социально-утопической теме в юэфу. До сих пор неясно, чем было обусловлено особое отношение к народной песне в древнем Китае, вызвавшее ее письменную фиксацию, и т. д. Многие из этих вопросов мы постараемся рассмотреть в следующих главах. Однако каждый из них будет затронут лишь в той мере, в какой этого потребует основная наша тема — выяснение особенностей взаимосвязи литературной поэзии и народной песни, влияние народного творчества на литературу, процесс постепенного отделения литературной поэзии от фольклора. При этом неизбежны экскурсы в предшествующую или последующую эпоху, однако в основном временными рамками нашего исследования будут конец III в. до н. э. — начало III в. н. э.

## **Песни с музыкальным сопровождением. Лирические песни и баллады**

Чтобы как-то ориентироваться в материале, мы первоначально должны исходить из уже принятой классификации, несмотря на все ее недостатки. Однако сейчас мы имеем дело уже не с песнями в их совокупности стиха и музыки, а только с записями текстов, о мелодических же особенностях той или иной разновидности юэфу нам в сущности ничего не известно. В чисто поэтическом отношении между мелкими разновидностями юэфу нет ясно выраженной границы. Поэтому будет вполне достаточно, если при расположении материала мы поделим все юэфу на две большие группы — песни с музыкальным сопровождением (гэ) и песни, исполнявшиеся без аккомпанемента (яо)<sup>67</sup>.

Деление песен на эти две категории было традиционным уже в ханскую эпоху. Оба термина — гэ и яо —

<sup>67</sup> Первый термин часто применяется также для обозначения песни вообще,

возникли очень давно: они употребляются еще в текстах «Шицзина»<sup>68</sup>, т. е. относятся к началу I тысячелетия до н. э. От ханьской эпохи — времени бытования песен юэфу — до нас дошли их толкования. В первом комментарии к «Шицзину» (II в. до н. э.) говорится: «Если мелодия соединяется с музыкой — то это гэ»<sup>69</sup>. Эту несколько странно звучащую для нашего уха формулу поясняет более поздний комментарий (VI в. н. э.): под «музыкой» здесь понимаются цитра (*цинъ*) и гусли (*сэ*)<sup>70</sup>. По-видимому, основным аккомпанементом в ханьское время был струнный, хотя названия более мелких подразделений юэфу показывают, что некоторые произведения исполнялись также в сопровождении духовых и ударных инструментов (*гучуйцюй*) — сюда относились песни воинские<sup>71</sup>. Очень распространено было пение хором, когда «один запевал, а остальные ему вторили»; такие песни могли исполняться а capella (*даньгэ*) или же в сопровождении музыкальных инструментов (например, *сянхэгэ*)<sup>72</sup>. Собственно говоря, для хора было предназначено большинство песен, так как и песни воинские (*гучуйцюй*) и храмовые песнопения (*цзяомяогэ*) предполагали массовое исполнение.

По своему характеру песни с аккомпанементом неодинаковы. Большинство составляют лирические произведения, но есть среди них также песни лирико-эпические и эпические. Чрезвычайно разнообразно их тематическое содержание. В строчках юэфу перед нами встает человек древности со всеми его радостями и горестями, сокровенными помыслами и устремлениями. Он — целиком порождение своей эпохи, сложенные им песни воссоздают ее образ, несут в себе конкретные приметы давно ушедшего времени. Его видение мира подчас своеобразно, некоторые идеи могут показаться странными, и все же в целом чувства этого человека просты и понятны нам.

Несмотря на разнообразие содержания песен с аккомпанементом, в них можно наметить несколько основ-

<sup>68</sup> См. «Маоши чжэньи (сер. «Шисаньцзин чжушу»), изд-во «Чжунхуа шуцзюй», Пекин, 1957, т. 2, стр. 505.

<sup>69</sup> См. там же, стр. 506.

<sup>70</sup> Там же.

<sup>71</sup> См. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», изд-во «Чжунхуа шуцзюй», Шанхай, 1959, т. I, стр. 15.

<sup>72</sup> С м. Ван Юнь-си, Юэфу ши луныцун, стр. 17, 18,



ных, ведущих тем. Среди лирических песен это прежде всего тема взаимоотношений мужчины и женщины, тема любви. В любовных песнях перед нами проходят все перипетии этого человеческого чувства. Песня «О небо» — это страстное признание, в котором раскрывается девичья душа, жаждущая настоящей большой любви. Девушка клянется своему милому, что будет вечно ему верна:

Когда обрушатся вершины гор,  
Когда вода иссякнет в реках,  
Зимой прогрехочет гром,  
А летний дождь [вдруг обернется] снегом,  
Сольются Небо и Земля —  
Тогда лишь с милым я решусь расстаться!<sup>73</sup>

В песне «У меня есть милый» картина меняется — перед нами уже первые вспышки ревности. Милый далеко, у южного моря, кто знает, любит ли он ее по-прежнему? Ведь говорят, что у него есть другая... Измена любимого человека заставляет девушку вспомнить о женской гордости. Если она не нужна своему любимому — что же, он ей тоже не нужен:

...Не буду больше я его любить,  
Любовь свою порву!<sup>74</sup>

Но часто ревность бывает не беспочвенной, и тогда за первыми размолвками следует разлука навсегда и бесконечное тоскливое одиночество — печальная участь покинутой женщины. По-разному расставались, по-разному рассказывали об этом песни. Иногда виною были жизненные невзгоды, не подвластные любящей паре («Напоил копя из родника у Великой стены»)<sup>75</sup>, иногда — клевета людская («На запруде»)<sup>76</sup>, но чаще всего женщину просто бросали, если она показалась своему господину уже недостаточно молодой или же

<sup>73</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 19, («Шанья»).

<sup>74</sup> Там же, стр. 18 («Ю сосы»),

<sup>75</sup> «Юэфу шицзи», т. 2, цз. 38, стр. 1065—1067 («Инь ма Чанчэн ку син»). Подробно об этой песне см. Б. Л. Рифтин, Сказание о Великой стене и проблема жанра в китайском фольклоре, стр. 63—65.

<sup>76</sup> Юй Гуань-ин, Юэфу шисюань, стр. 21 («Таншан син»).

просто наскучила (например, «Песня о седой голове»)<sup>77</sup>.

Женщина в древнем Китае была совершенно бесправной; конфуцианский домострой разрешал мужу отослать жену обратно к ее родителям, если та была слишком «бойка на язык», «не почитала свекра и свекровь» или же была ревнивой, не говоря уже о более тяжких «преступлениях»: болезни, бездетности и т. д.<sup>78</sup>. Поэтому со стороны мужа не требовалось особой изобретательности, чтобы найти причину для развода. Женщина постоянно должна была угождать своему господину, все время тревожиться за свою судьбу, жить в страхе перед одинокой старостью. Жажда любви, стремление найти человека, который был бы достоин этого большого чувства, и горечь разочарования, тоска по ушедшему счастью, горе женщины, которую бросили, «как веер ненужный, не жалея его, не храня», — вот основное содержание древних юэфу, посвященных любовной теме.

Любовная тема в ханьских юэфу подчас смыкается с другой большой темой — темой войны. И здесь тоже поется о разлуке, по в ней уже не повинен ни один из героев, она выступает как следствие злой воли тех, от кого зависят судьбы простых людей. Тысячи молодых мужчин гнали тогда по приказу императора в военные походы или на постройку Великой стены, тысячи их оставались лежать под стеной, сраженные стрелами гуннов или непосильным трудом, а их товарищи, оставшиеся пока в живых, уже не верили, что когда-нибудь вернуться домой. Воины в далеком походе, пленники, томящиеся в гуннском плену, свою тоску по родному краю передавали крылатой песне:

Свистит осенний ветер,  
Убивает человека тоска,..  
Кому из сидящих [здесь]  
Не теснит она грудь?..

<sup>77</sup> См. там же, стр. 42 («Бай тоу инь»).

<sup>78</sup> В «Домашних поучениях Конфуция» сказано: «Есть семь причин, чтобы отослать от себя жену; если не угождает родителям [мужа] — отсылают, если бесплодна — отсылают, если развратна — отсылают, если ревнива — отсылают, если тяжело больна — отсылают, если много разговаривает — отсылают и если ворует — отсылают» [см. «Тайпин юйлань», т. 3, Шанхай, 1960, цз. 521, стр. 236. То же в кн. «Да дай лицзи» (сер. «Сыбу цункань», т. 49), гл. 80, из. 13, стр. 6а].

С каждым днем все Дальше от дома,  
С каждым днем платье и пояс свободнее.  
Не высказать того, что на сердце,  
Внутри [все] вертятся колеса повозки<sup>79</sup>, —

поется, например, в «Старинной песне». Как на склонах суровых гор сохнет без воды пшеница, так чахнет человек, оторванный от родных мест, — такова основная мысль другой песни<sup>80</sup>. Осуждением бесконечных завоевательных войн, которые вела Ханьская династия и которые разбивали счастье стольких людей, ложились тяжким бременем на плечи народа, звучит юэфу «В пятнадцать лет ушел в поход с войсками». Да, пятнадцатилетним юношей ушел воевать герой этой песни, а вернулся домой уже глубоким стариком. Ни семьи, ни дома не осталось у него. Жалкая картина запустения открывается глазам старого солдата:

Из будки пса выскакивает заяц,  
Фазан взлетает со стропил прогневших,  
Несеянный горох в подворье вьется<sup>81</sup>...

*(Перевод Б. Вахтина)*

Все, кто был дорог и близок ему, ушли в могилу, и к самому старику скоро придет смерть. Император взял всю его жизнь, не дав взамен ничего, и удел немого старца — бессильные слезы.

Более ясно осуждение войны выражено в песне «К югу от города» («Чжань чэн нань»)<sup>82</sup>. Сраженный на поле брани воин, обращаясь к прилетевшему ворону, говорит о созревшем урожае, который никто не уберет, о смелых бойцах, которым уже не вернуться домой, он призывает государя «подумать о своих верных подданных»<sup>83</sup>, ведь они стоят того! Осуждение войны в песнях юэфу является продолжением этой же линии «Шицзина». В известной степени оно несет в себе элемент социального протеста, и, таким образом, эти песни смы-

<sup>79</sup> См. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 85. («Гу гэ»).

<sup>80</sup> Там же, стр. 60.

<sup>81</sup> См. Юй Гуань-ин, Юэфу шисюань, стр. 75 («Шиу цун-цзюнь чжэн»).

<sup>82</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 16, 17.

<sup>83</sup> Там же, стр. 17.

каются с той частью юэфу, которые повествуют о горькой судьбе тружеников, о нищете и бесправии крестьянства. Это — простые и искренние произведения, правдивость которых выстрадана авторами-певцами. У крестьянина-бедняка умерла жена, в доме остались голодные дети, рассказывается, например, в одной из песен. Сердобольный друг дает отцу немного денег на лепешки, но надолго ли хватит их? Все равно дети уйдут вслед за матерью («Жена больна») <sup>84</sup>. В другой говорится о тяжелой сиротской доле: юноша, у которого не осталось ни отца, ни матери, живет у своих богатых родственников на положении батрака. С утра до ночи изнурительный труд, холод и голод, бесконечные попреки заставляют юношу помышлять о самоубийстве («Сирота») <sup>85</sup>. Обычно такие произведения (а их от эпохи Хань осталось сравнительно немного), стараясь вызвать у слушателя сочувствие к страдающему герою <sup>86</sup>, тем не менее не называют истинных виновников его страданий, тема социального протеста звучит в них несколько приглушенно. Более решительно она трактуется в также весьма немногочисленных песнях, которые можно назвать «разбойными». Таковы, например, песни «К востоку от кургана Пинлин» <sup>87</sup>, где обобранный чиновниками крестьянин на последние деньги покупает меч, чтобы отомстить угнетателям, или же «Восточные ворота» («Дунмэнь син»), где доведенный до отчаяния герой уходит из города, чтобы добывать себе пропитание мечом <sup>88</sup>. Тем не менее песня с аккомпанементом — это не та область древнего фольклора, в которой находили свое выражение протест против социальной несправедливости, «бунтарские мотивы». Свое законченное воплощение они получают только в песнях яо, о которых мы еще будем говорить.

Разбирая песни ханьской эпохи, нельзя не упомянуть еще об одной теме, получившей довольно значительное

<sup>84</sup> Там же, стр. 72 («Фу бин син»).

<sup>85</sup> Там же, стр. 72, 73 («Гуар син»).

<sup>86</sup> Лай Мин относит «Сироту» и «Восточные ворота» к числу песен, в которых наиболее ярко отобразены «страдания народа» (см. Lai Ming, A History of Chinese Literature, стр. 116).

<sup>87</sup> Подробнее см. Б. Вахтин, О песне «К востоку от кургана Пинлин»; Хуан Цзе, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, стр. 10.



<sup>88</sup> Текст и пояснение см. в кн.: Юл Гуань-ин, Юэфу шисюань, стр. 30.

распространение в народных юэфу, а впоследствии еще большее в литературных подражаниях им. Действительно, целый ряд произведений ханьской народной поэзии говорит нам о краткости жизни и бренности человеческого существования. Это прежде всего древние траурные песнопения «Роса на листьях» и «Хаоли»<sup>89</sup>, впоследствии утратившие свое ритуальное назначение и превратившиеся в песни бытовые. Недолго путь жизни людской: человек уходит из мира навсегда, и нет ему возврата — такова основная идея первой песни:

Как легко высыхает роса  
На листьях дикого лука!  
Высохнет роса, утром выпадет снова,  
Но если умрет человек — когда возвратится назад?<sup>90</sup>

Те же мотивы слышатся и в других песнях. В «Протяжной»<sup>91</sup> мы снова, например, читаем о росе, испаряющейся под полуденным солнцем, о сотнях рек и ручейков, которые бегут на восток, к морю, и никогда уже не вернутся назад. «Жизнь человеческая — неполных столет... — поется в «Западных воротах»<sup>92</sup> — и ты, путник, исчезнешь, как исчезают (растворяясь в небе) облака». «Долго ли длится радость? — вторит им «Песня о поисках удовлетворения»<sup>93</sup>. — ...Жизнь — это [только] искра при ударе зубила о камень; в конце концов много ли может пробыть человек в этом мире?»

Общая для всех этих произведений мысль о неизбежности смерти, о бренности человеческого существования тем не менее заставляет авторов делать различные выводы, порождая своеобразный спор фольклорных произведений, как это, например, бывает в пословицах.

<sup>89</sup> Перевод названия не совсем ясен. Считается, что иероглиф  (хао — «полюнь») ошибочно написан здесь вместо сходного  (гао — «высокий»). Гаоли — по свидетельству древних источников, название горы в окрестностях священной горы Тайшань; в ней якобы находился вход в обитель мертвых, подземное царство. Свидетельства и мнения различных древних авторов и источников по этому вопросу собраны в кн. Хуан Цзе, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, стр. 5—6.

<sup>90</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 64 («Се лу»),

<sup>91</sup> Там же, стр. 67 («Чан гэ син»; первая песня).

<sup>92</sup> Там же, стр. 71 («Симэнь син»).

<sup>93</sup> Там же, стр. 76 («Мань гэ син»).

«Жизнь свою надо прожить не напрасно, торопись С пользой использовать краткий срок, который тебе отпущен» — таков вывод «Протяжной песни»:

Ты в юности, пока здоров и крепок,  
Не поленись усердно потрудиться,  
Чтобы на склоне лет, утратив силы,  
Не вспоминать с тоскою о минувшем!

*(Перевод Б. Вахтина)*

Иные, анакреонтические мотивы звучат в песне «Западные ворота».

Короток день, а ночь без края,  
Ночь горя, скорби и несчастья.  
Светильником веселья вправо  
Мы осветить свою дорогу,—

*(Перевод Б. Вахтина)*

заявляет в ней автор. К наслаждению теми радостями, которые дает быстротекущая жизнь, призывает и автор «Песни о поисках удовлетворения», но только радость он понимает по-иному. Отказ от богатства и славы, уход от мирской суеты, «естественная» жизнь — вот что приносит человеку подлинное счастье и душевное удовлетворение, дает тихую, спокойную радость. Что ж из того, что жизнь коротка; мудрый не предаётся скорби — «он следует по истинному пути, отдаваясь душевному покою, пребывая в бедности и радуясь жизни!» Нетрудно установить тождество мировоззрения автора этой песни с учением даосов — впрочем, он прямо называет имя Чжуан Чжоу, одного из основоположников даосской школы, призывая следовать его примеру. Даосизм оказал значительное влияние на народное песенное творчество, так же как и на литературную поэзию. Волшебный эликсир, возвращающий молодость, гриб долголетия, святой даос на белом олене и т. д.<sup>94</sup> — все эти характерные образы даосских легенд входят и в народную песню эпохи Хань. Отражением даосских верований, в частности, служат те произведения древнего песенного фольклора, в которых повествуется о бессмертных небожителях и путешествиях к ним, об эликсире бессмертия и т. д., для

<sup>94</sup> В песнях «Ванцзы Цяо», «Шан лин», «Дун Тяо син» и др.

этих песен характерно смелое сочетание реального и фантастического. В качестве примера можно сослаться на песню «Выйду за Летние ворота» («Бу чу Сямэнь син») <sup>95</sup>. «Самые нелепые вещи описываются здесь, как самые истинные, — пишет о ней один из филологов прошлого, Чэнь Цзо-мин (XVII в.), — потому [описание] так прекрасно!» <sup>96</sup>. Наряду с даосскими верованиями в песнях подчас встречаются отголоски и более древних мифологических воззрений; таковы, например, упоминание мифа о Пастухе и Ткачихе в песне «Мерцает вдалеке звезда Пастух...» <sup>97</sup>, описание неба в песнях «Лунси» <sup>98</sup> и «Выйду за Летние ворота» <sup>99</sup>, которые, по-видимому, основывались на древних, не дошедших до нас мифах, и т. д. Большой материал в этом отношении могут дать «Песнопения предместных храмов», однако здесь народная основа дошла до нас уже в сильно измененном, переработанном виде.

Надо сказать, что некоторые китайские исследователи склонны рассматривать песни, повествующие о бренности человеческого существования, в основном как творчество представителей «ученого сословия», ибо в них «в полной мере нашли свое выражение упадочнические, декадентские настроения образованных элементов во времена больших потрясений» <sup>100</sup>. Не отрицая того, что некоторые из этих произведений могли выйти из среды людей образованных, мы все же заметим, что в ханьской деспотии жизнь представителя имущих классов обеспечивалась куда более надежными гарантиями, чем жизнь простого крестьянина или раба. Жизнь последнего могла оборваться из-за любой ничтожной причины, она действительно была подобна короткой искре, вспыхнувшей «при ударе зубила о камень», ему негде

<sup>95</sup> См. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 70, 71. «Летние ворота» — самые большие ворота Лояна, столицы позднеханьской империи.

<sup>96</sup> См. «Юэфу ши яньцзю луньвэнь цзи», стр. 35.

<sup>97</sup> «Тяотяо Цяньню син...»; см. Юй Гуань-ин, Юэфу шисюань, стр. 57, 58; там же сведения о ней. В «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши» включена как произведение поэта II в. до н. э. Мэй Шэна, что нельзя признать обоснованным.

<sup>98</sup> См. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 70 («Лунси син»), Лунси — Название местности.

<sup>99</sup> См. там же.

<sup>100</sup> См. Ван Юнь-си, Народная музыка и народные песни эпохи Хань, — в кн. «Юэфу ши яньцзю луньвэнь цзи», стр. 35,

было искать себе защиты. Поэтому вряд ли можно подвергать сомнению аутентичность всех произведений такого рода: тема быстротечности жизни, непрочности человеческого существования закономерно должна была зародиться в народном творчестве той эпохи. Однако как эта тема, так и фантастическая тема «путешествий к небожителям» имеет в народных юэфу эпохи Хань еще сравнительно малое распространение; гораздо большее внимание оказывают ей поэты, подражавшие народным юэфу.

Среди многочисленных записей песен эпохи Хань выделяются так называемые «Стихи о жене Цзяо Чжунцина» (их часто называют по первой строке — «Павлины летят на юго-восток»<sup>101</sup>). Это, по сути дела, народная эпическая поэма, которая заслуживает того, чтобы остановиться на ней более подробно.

Ее текст сохранился благодаря случайности. Заимствованный из неизвестного нам источника, он был

<sup>101</sup> В университетском учебнике «Литература древнего Востока» название поэмы дается несколько иначе — «Разлетятся павлины к востоку и к югу» (ст. 313, 414 и др.), однако мы не можем согласиться с таким переводом. В настоящее время общепризнано, что основой для запева поэмы (двух первых строк) послужила древняя песня яньгэ «Лебеди» («Яньгэ хэчан син»; см., например, статью Юй Гуань-ина о поэме «Павлины летят на юго-восток» в сб. «Юэфуши яньцзю луньвэнь цзи», стр. 150). В песне говорится, что лебеди расстаются после долгого пути: самка-лебедь не вынесла его тягот, она больна и не в силах следовать за супругом. Однако они не «разлетаются» в разные стороны — ведь самка-лебедь лететь уже не может,— просто один из них остается, другой продолжает свой путь (по-видимому, на юго-восток, раз летят они с северо-запада). Запев же поэмы, как это обычно бывает в народном творчестве, призван вызвать у слушателя ассоциацию с этим хорошо известным образом народной песни, который говорит о расставании супругов. Слова поэмы «летят на юго-восток» («дуннань фэй») по сути дела повторяют одну из строк песни — «летят с северо-запада» («дун сибэй лай»), не меняя при этом ее смысла и вряд ли: правомерно другое их толкование. Эта точка зрения подтверждается также текстом «Древней яньгэ» («Гу яньгэ»), сохранившимся в средневековой энциклопедии «Тайпин юйлань» (Шанхай, 1960, т. 4, стр. 3681). Последняя весьма напоминает начало нашей поэмы, однако в ней павлины просто «летят на восток» и, следовательно, никуда не «разлетаются». Учтя, что в таком же плане развивается этот образ расстающихся птиц и в произведениях поэтов той эпохи [см., например, стихотворение Цао Пи «Поднявшись на башню», которое Вэнь И-до рассматривает как вариацию данной темы (Вэнь И-до, Ши-сюань юй цзяоцзянь, Пекин, 1956, стр. 130)], мы не можем поддерживать перевод авторов «Литературы древнего Востока»,



включен в антологию VI в. «Новые напевы Нефритовой башни»<sup>102</sup> — сборник, стоящий как бы в оппозиции к ортодоксальной линии в поэзии того времени. Оттуда он и вошел в «Свод стихов юэфу». Ни в одном из других ранних источников юэфу (например, в «Истории династии Сун») мы его не найдем.

«Поэма... по своему художественному совершенству представляет собой вершину ханьских юэфу»<sup>103</sup>, — писал о ней известный исследователь древнекитайского фольклора Ван Юнь-си. Надо сказать, что самое совершенное произведение было одновременно и самым поздним. В маленьком предисловии, предпосланном поэме, сказано, что она была сложена безымянными авторами в самом конце правления династии Хань. Сейчас ученые сходятся на этой традиционной датировке (III в. н. э.), хотя и учитывают, что доступный нам текст не избежал впоследствии определенной правки и обработки.

«Стихи о жене Цзяо Чжун-цина» поражают глубиной жизненной правды, высоким поэтическим мастерством. Судьба двух любящих супругов — героев произведения — трагична. Свекровь невзлюбила невестку, несмотря на ее покорность и трудолюбие; пользуясь своей родительской властью, она разлучает супругов. Однако те остаются верны данной клятве — чтобы не вступать снова в брак, невестка бросается в реку, сын кончает с собой. Жестокая старуха наказана в типично конфуцианском духе — она остается без потомков и некому будет позаботиться ни о ней, ни — впоследствии — о ее бесприютной душе. Несмотря на всю пассивность такого протеста, надо помнить, что для своего времени и он был чрезвычайно смелым — ведь безоговорочное подчинение родителям было одним из краеугольных камней тогдашней морали. «Среди трех тысяч преступлений, подлежащих разным видам [смертной] казни, нет большего, чем непочитание родителей»<sup>104</sup>, — гласил конфуцианский канон. В «Стихах о жене Цзяо Чжун-цина» китайская поэзия впервые с такой силой поднимает свой голос в защиту любви и свободы человеческой лично-

<sup>102</sup> См. «Юйтай синъюн» («Сыбу цункань», т. 1924), цз. I, стр. 16—21.

<sup>103</sup> Ван Юнь-си, Юэфу ши луньцун, стр. 85.

<sup>104</sup> «Сяоцзин чжущу» («Шисаньцзин чжущу») цз. 6, стр. 111

сти, против гнета конфуцианского домостроя — и в этом значение поэмы.

Основная идея раскрывается в ней через ряд художественных образов, каждый из которых по-своему интересен и значителен. Образам свекрови и старшего брата, которые олицетворяют собой силы китайского домостроя, семейный деспотизм, в поэме противопоставлен образ молодой жены — Лань-чжи. Замечательное произведение не случайно названо «Стихами о жене Цзяо Чжун-цина» — образ Лань-чжи занимает в нем центральное место, он наиболее ярок и художественно выразителен. Образ не только трагичен — он в то же время исполнен подлинного героизма. Мы видим перед собой нежную и любящую женщину, но эта женщина обладает огромной нравственной силой, несгибаемым душевным мужеством. Лань-чжи первая говорит мужу о том, что им придется расстаться и что она не в силах больше выносить издевательства свекрови — смелость, невиданная по тем временам. И хотя огромное горе давит ее, молодая женщина старается не показать врагу своей слабости: со свекровью она прощается спокойно. Речь Лань-чжи исполнена чувства собственного достоинства — недаром в одном из вариантов сказано, что, слушая ее, самодурка-старуха «не в силах сдержать свой гнев»<sup>105</sup>. Лань-чжи более реалистично, чем ее супруг, смотрит на жизнь — она не тешит себя несбыточными иллюзиями. Единственным утешением ей остается вера в любовь мужа. И чтобы остаться верной этой любви, Лань-чжи не колеблясь кончает с собой — то был единственный выход, который оставался мятежной женщине в древнем Китае, и это не признак слабости, а мужественный протест, вызов установившимся порядкам и семейному деспотизму. Образ ее мужа Цзяо Чжун-цина менее ярок, видимо потому, что в нем слабее отразилось это мятежное начало. По сути дела он почти до самого конца остается «почтительным сыном». Чжун-цин долго еще тешит себя несбыточными мечтами, и нелегко ему решиться на шаг, который должен оскорбить духов предков, — самоубийство («он долго медлил под деревом»<sup>106</sup>, — подчеркивает автор).

Такое различие в обрисовке женского и мужского

<sup>105</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 82.

<sup>106</sup> Там же, стр. 84.

образов впоследствии стало традиционным в китайской поэзии. Так, Б. Рифтин в своей книге «Сказание о Великой стене...» отмечает, например, что в этом сказании «особое развитие получает образ Мэн Цзян-ньюй, а образ ее супруга... остается бледным. Это характерно и для других аналогичных произведений китайского фольклора. И в сказании о Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай, и в повествовании о Белой змейке — всюду женские образы более выразительны, чем мужские»<sup>107</sup>. Эта традиция идет, таким образом, еще от песен юэфу.

Нам думается, что указанное явление в китайской поэзии объясняется тем, что китайская женщина в любовной трагедии была наиболее страдающей стороной, на ее плечи ложился весь гнет конфуцианского домостроя. Естественно, что именно она в первую очередь привлекала внимание художника и ее образ, согретый теплом его сочувствия, всегда был особенно выразителен и ярок. Впрочем, каждый из образов знаменитой народной поэмы отличается большим художественным совершенством. «Лань-чжи, Чжун-цин, свекровь, старший брат — каждый из этих характеров ярок, выразителен и правдив»<sup>108</sup>, — пишет Юй Гуань-ин.

Разница между образами Лань-чжи и ее мужа состоит еще и в том, что первая гораздо ближе к народу, к простым людям. Мы, разумеется, не склонны следовать за теми китайскими филологами, которые в свое время утверждали, что в основе конфликта поэмы лежат лишь социальные противоречия, и рассматривали обоих героев как представителей различных классов<sup>109</sup>. Текст поэмы не дает убедительных подтверждений подобной концепции, и это не случайно, так как автор поэмы выступает против морали, от которой страдали люди всех слоев общества и благодаря которой женщина везде была по сути дела одинаково бесправна.

<sup>107</sup> Б. Л. Рифтин, Сказание о Великой стене и проблема жанра в китайском фольклоре, стр. 240.

<sup>108</sup> «Юэфу ши яньцзю луньвэнь цзи», стр. 184.

<sup>109</sup> См., например, статью Тан Тао «Относительно эпической поэмы „Павлины летят на юго-восток“» («Цзефан жибао», 28.Ш. 1954) и статью Сунь Шу-цина «О народности и художественности поэмы „Павлины летят на юго-восток“» (журн. «Синьцзяньшэ», 1955, № 11). Справедливости ради следует отметить, что оба автора вскоре же признали ошибочность своей точки зрения (см. приложения к вышеуказанным статьям, помещенные в сб. «Юэфу ши яньцзю луньвэнь цзи», стр. 168, 199).

Однако полное отрицание той роли, которую сыграло в драме Чжун-цина и Лань-чжи имущественное или социальное неравенство между ними, неоправданно обедняет идейное содержание поэмы. Поэма о жене Цзяо Чжун-цина — реалистическое произведение, в котором показано сплетение различных противоречий старого китайского общества, и автор не мог обойти в нем проблему общественного неравенства. Свекровь невзлюбила невестку еще и за то, что та была из бедной семьи, что женитьба на ней ничем не помогла укрепить пошатнувшееся положение их некогда знатного рода. И когда оказалось, что вдобавок девушка обладает характером, эта неприязнь к Лань-чжи заговорила в ней с новой силой. «Подумай, ведь ты же потомок вельмож, — убеждала мать своего сына.— ...С чернью не связана чувствами знать!»<sup>110</sup>. Слова самой Лань-чжи, полные затаенной горечи, также показывают, что молодая женщина всегда ощущала на себе это презрение гордой и богатой родни. «Я в дикой и грубой деревне росла... неловко мне жить в богатом дому»<sup>111</sup>, — говорит молодая женщина свекрови.

Надо сказать, что так же, как впоследствии в сказаниях о Мэн Цзян-ньюй<sup>112</sup>, о Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай<sup>113</sup> и других, народ не захотел примириться с гибелью своих героев и закончил произведение оптимистической концовкой. Такая концовка неизбежно должна быть фантастической, ибо реальная действительность вступала в противоречие с мечтой: любовь двух супругов, воспетая в поэме, в конце концов торжествует, и супруги соединяются, но... только за гробом. Супругов похоронили рядом на склоне горы Хуашань, обители духов-покровителей влюбленных; деревья, выросшие на их могилах, сплелись ветвями, и на ветвях пели свои песни уточки юаньян — символ неразлучной любви<sup>114</sup>.

<sup>110</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 83 (цит. в переводе Ю. Щуцкого).

<sup>111</sup> Там же, стр. 82 (цит. в переводе Ю. Щуцкого).

<sup>112</sup> См. Б. Л. Рифтин, Сказание о Великой стене и проблема жанра в китайском фольклоре.

<sup>113</sup> См. «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай», М., 1958, стр. 93, 94.

<sup>114</sup> Полный русский перевод см. в «Антологии китайской поэзии» (М., 1957, т. I, стр. 259—270) и в сб. «Юэфу. Из древних китайских песен» (М.— Л., 1959, стр. 67—79). Там же читатель найдет переводы ряда других ханьских юэфу.

И сам сюжет и характерная концовка встречаются в целом ряде древнекитайских преданий. В качестве возможного прототипа указывают, например, на легенду о Хань Пине и его жене — краткое ее изложение мы находим в памятнике IV в. «Записки о поисках духов» («Соушэньцзи»). Хань Пин служил сунскому царю Канвану (IV в. до н. э.). Но жена его была прекрасна, и царь отобрал ее у него, а когда Хань Пин возмутился — заточил его в темницу. В отчаянии тот кончает с собой, его жена бросается с башни и погибает. «Она оставила в поясе письмо, которое гласило: «Царь употребил себе на пользу мою жизнь, а я, ничтожная, употребляю на пользу свою смерть. Пусть мои бранные останки отдадут Пину и похоронят нас вместе». Царь разгневался, не послушал. Царские слуги похоронили их, насыпав холмы друг против друга. Царь сказал: «Вы, муж и жена, любили друг друга беспредельно. Если сможете заставить могильные холмы соединиться, я препятствовать не буду». И вот в одну ночь выросло на вершине [каждого] холма высокое дерево *цзы*. За десять дней деревья разрослись так, что уже держали друг друга в объятиях. Стволы изогнулись, прильнув друг к другу. Корни сплелись внизу, ветви смешались наверху. И были еще уточки юаньян, самец и самка, они неизменно сидели на этом (двойном) дереве, не покидая его ни утром, ни вечером. Прильнув шеями друг к другу, они горестно пели, и звуки их песни брали за душу. Жители [царства] Сун, скорбя о них (погибших. — *И. Л.*), назвали это дерево «деревом любви»<sup>115</sup>.

<sup>115</sup> Цит. по «Юэфу ши яньцзю луньвэнь цзи», стр. 154, 155. Там же приводится легенда о Лу Дун-мэе и его жене, события которой, как и «Стихов о жене Цзяо Чжун-цина», традиция приурочивает к началу III в. В царстве У жили некто Лу Дун-мэй и его жена «из рода Чжу, совершенная своей внешностью. Супруги дорожили друг другом и не отходили друг от друга ни на шаг. Люди их называли «неразлучными» (букв. «живущие плечом к плечу». — *И. Л.*)... Потом жена умерла, а Дун-мэй (с горя) уморил себя голодом. Домашние, скорбя о них, похоронили их вместе. Не прошло и года, как на могиле выросли два дерева *цзы*: от единого корня [поднялись] два ствола и сплелись ветвями, словно одно дерево. На каждом из них поселилась пара лебедей. Сунь Цюань (царь. — *И. Л.*), прослышав об этом, вздохнул и пожаловал их селу название «Неразлучное». Заметим, что еще до Ю Го-эня на сходство этого предания с рассматриваемым нами произведением указывал Вэнь И-до («Шисюань юй цзяоцзянь», стр. 137).

Как видим, здесь все сходно со «Стихами о жене Цзяо Чжун-цина», только причиной гибели влюбленных послужила не воля старших в семье, а произвол правителя. Этот произвол человек древности начал ощущать на себе раньше, чем его личность переросла рамки патриархального семейного уклада и стала тяготиться ими. Поэтому вполне возможно, что предание о Хань Пине хронологически предшествует «Стихам о жене Цзяо Чжун-цина» (да и само событие традиция относит гораздо дальше в глубь веков). Б. Б. Вахтин полагает, что последние представляют собой как бы осколок более полного эпического сюжета, который бытует также у национальных меньшинств Юга Китая и, по-видимому, восходит к глубокой древности<sup>116</sup>.

Небезынтересно отметить, что сюжет о гибели влюбленных с его характерной концовкой — аллегорическим образом растений, сплетающихся на могилах, — позднее был распространен почти у всех народов Европы и на Ближнем Востоке в форме народных баллад<sup>117</sup>.

Со «Стихами о жене Цзяо Чжун-цина» тесно связан вопрос о поэтическом эпосе в Китае. Эпическая поэзия была в Китае редким явлением, и поэтому некоторые историки литературы (Лян Ци-чао и др.) считают, что поэма обязана своим появлением влиянию буддийской литературы. Однако, не говоря уже о том, что в самом произведении нет ничего от буддизма, следует заметить, что в народном творчестве эпические формы существовали всегда — это относится к «Шицзину», к юэфу и фольклору позднейших эпох. В частности, к малым эпическим формам принадлежит более древняя песня юэфу «Туты у дороги». Это — лишь короткий эпизод: красавица, работавшая у дороги, отвергает домогательства проезжего вельможи, пожелавшего взять ее к себе. Она стыдит вельможу — ведь у нее уже есть муж, которого она любит. Правда, похвалы, расточаемые жен-

<sup>116</sup> См. Б. Б. Вахтин, Юэфу эпох Хань и Наньбэйчао — памятник китайской поэзии, Л., 1959 (автореф. канд. дисс.).

<sup>117</sup> Наиболее полная сводка всех вариантов сюжета представлена в работе Д. М. Балашова «„Василий и Софья“ (Баллада о гибели влюбленных)» [«Груды Карельского филиала АН СССР», 1962, вып. 35 («Вопросы литературы и народного творчества»)], где он упоминает и «Стихи о жене Цзяо Чжун-цина», известные ему по русскому переводу (стр. 92). Другие китайские варианты сюжета остались ему неизвестны.

щиной своему супругу, производят теперь несколько странное впечатление — вряд ли современному читателю покажется романтической эта любовь пятнадцатилетней девочки к сорокалетнему правителю города «со степенной походкой». Но удивительного здесь нет — ведь в своих похвалах любимому девушка просто рисует образ того идеального героя, благородного мужа, который утверждала в то время господствующая конфуцианская идеология. Несмотря на ее влияние, в эпоху, когда каждой красивой женщине — особенно из народа — грозила опасность быть разлученной с любимым, чтобы украсть собой задние покои богатого дома, когда разбивались тысячи семей, эта песня несла в себе, несомненно, прогрессивный смысл. Высмеивая похотливого и наглого вельможу, она в то же время утверждала право человека на любовь, на личное счастье.

Любопытно, что оба произведения — и «Туты у до-роги», и «Стихи о жене Цзяо Чжун-цина» — связаны рядом общих черт. Оба, в сущности, очень невелики по размеру, хотя последнее китайцы и называют «поэмой» (*чанши* — букв. «длинное стихотворение»). Оба одно-конфликтны, т. е. действие построено в них вокруг одного факта или события: в первом случае — столкновение с вельможей, во втором — разлука супругов. Само действие развивается довольно динамично: здесь нет психологических описаний и морализации «от автора»; зато в повествование часто вклинивается прямая речь героев, их диалог, через который и выясняется отношение героя к происходящему. Оба произведения представляют собой народные песни эпического характера, однако в основе сюжетного конфликта лежит обычная бытовая драма людей в общем-то тоже обыкновенных; эпическое преувеличение, которое является основным методом изображения человека в эпосе, по сути дела отсутствует. Все это — характерные признаки народной баллады как западноевропейской, так и русской. В данном случае наблюдается удивительное совпадение явлений китайской и европейской литератур, явлений, равно удаленных как в географическом отношении, так и во времени. Очень верно, как нам кажется, подметил этот факт Н. И. Конрад. По песням юэфу «видно, что народное творчество развивалось и по линии чисто лирической песни, и по линии своеобразной балладной поэзии,

примером которой может служить хотя бы песня о Му-лань»<sup>118</sup>, — писал он в своем «Кратком очерке китайской литературы», и, хотя пример выбран из фольклора VI в., думается, вполне обоснованно будет сказать это и о более ранней эпохе. Термин *баллада*, который в применении к древним юэфу употреблялся до сих пор лишь случайно, на наш взгляд, имеет полное право на существование. Не следует только толковать его слишком расширительно. Замечание Юй Гуань-ина, который, разбирая древние юэфу, мимоходом ставит знак равенства между балладами и хоровыми песнями вообще («Choral songs — a form of ballad»<sup>119</sup>), нельзя признать обоснованным. Не следует также полностью отождествлять древнекитайскую балладу с классической формой этого жанра, распространившейся в Европе в XIII—XVII вв. «Стихи о жене Цзяо Чжун-цина» здесь в известной мере исключение. Чаще всего древние баллады очень фрагментарны и лаконичны, сюжет в них не развит (например, «Лебеди», «Жена больна» и др.). Некоторые произведения стоят как бы на грани между балладой и лирической песней (например, «Сирота»), и это свидетельствует о том, что жанр баллады еще не окончательно оформился, не получил того развития, какое мы наблюдаем позднее в европейском фольклоре. Вместе с тем сам факт существования баллады в столь отдаленную эпоху представляет большой интерес. Баллада — единственный эпический жанр ханьской народной поэзии, который нам известен.

Естественно поставить вопрос: существовали ли другие? Точного ответа на него мы дать не можем, поскольку не располагаем текстами иного рода. Но было бы наивно предполагать, что письменные записи сохранили для нас ханьский фольклор во всей его полноте. И свидетельства древних источников это подтверждают.

Разбирая перевод названия поэмы «Павлины летят на юго-восток», мы уже упоминали о песнях *яньгэ*. Они были тесно связаны с так называемыми «Большими пес-

<sup>118</sup> Н. И. Конрад, Краткий очерк китайской литературы,— «Китайская литература. Хрестоматия», М., 1959, т. I, стр. 17.

<sup>119</sup> Yu Kuan-ying, The Yueh-fu Folk Songs of the Han Dynasty, стр. 68. В предисловии к «Избранным юэфу» он более точно, говоря лишь об основном месте, которое занимают эпические песни среди хоровых (Юй Гуань-ин, Юэфу шисюань, стр. 8).



нями» (*дацюй*), которых было известно пятнадцать<sup>120</sup>. Одно из основных их отличий от других песен состояло в том, что в них присутствовали особые композиционные элементы — *янь*, *цюй* и *луань*. Все это и было «песенными стихами». Янь (т. е. яньгэ) исполнялись перед основной песней<sup>121</sup> и, по-видимому, как-то были связаны с ее текстом — вводили слушателя в повествование или психологически подготавливали к нему. Наличие специального вступления (в наше время китайские сказители тоже занимают слушателей стихами, пока не соберется вся аудитория), разнообразие композиционных элементов, да и само название «Большие песни» показывают, что речь шла о крупных произведениях. Их первоначальные тексты до нас не дошли, однако сохранились многие из песенных зачинов — яньгэ. Впоследствии они стали исполняться как самостоятельные произведения на прежние мелодии «Больших песен». Почти все баллады, о которых мы говорили, относятся именно к разряду таких яньгэ. Иными словами, древняя баллада — это осколок, продукт трансформации более крупной поэтической формы.

Такова, например, разобранный нами песня «Туты у дороги». Ее нынешнее название — это название мелодии утраченной «Большой песни», на которую она исполняется. То, что сообщает нам о ней самый ранний из наших информаторов — Цуй Бао, расходится с современным текстом. У Цуй Бао все очень исторично. Он рассказывает о некоей Ло-фу из рода Цинь, которая была замужем за вассалом царя Чжао. Как-то раз, когда Ло-фу отправилась собирать тутовый лист, царь, стоя на башне, увидел ее и восхитился ее красотой. Устроив пир, он хотел соблазнить красавицу, но Ло-фу песней своей устыдила похотливого царя, и тот прекратил домогательства<sup>122</sup>.

Как мы видим, и место действия (на пиру во дворце, а не на дороге), и действующие лица (царь, а не проезжий вельможа) в известном ныне тексте и в изложении Цуй Бао различны. Это дало основание китайскому литературоведу Ху Жэнь-луну предположить, что

<sup>120</sup> См. «Юэфу шицзи», т. 2, цз. 43, стр. 1176.

<sup>121</sup> См. там же, цз. 26, стр. 819.

<sup>122</sup> См. «Гуцзинь чжу» («Сыбу бэйяо», т. 1610), цз. 2, стр. 26.

Цуй Бао говорит не о песне яньгэ, которая нам известна теперь, а об утраченной «Большой песне»<sup>123</sup>.

Если это так, то древние ханьские дацуй представляли собой подобие исторических песен, вступления же — яньгэ — вкратце суммировали их содержание, варьировали его или просто были ему созвучны, а песенные концовки — луань и цюй — могли служить своего рода моралью, давая в какой-то мере оценку истории, рассказанной в «Большой песне». Думается, однако, что «Большие песни» не были чисто повествовательными: весь материал древней китайской поэзии говорит о слабой дифференциации эпоса и лирики, и этот жанр вряд ли был исключением.

Подводя итоги, можно сказать, что ханьские «песни с аккомпанементом» были довольно разнообразны по составу. В их число входили лирические песни, лирико-эпические и эпические произведения типа баллады и исторической песни, ритуальные песнопения (например, «Хаоли»). Именно перечисленные жанры — если не считать рано сошедших со сцены «Больших песен», по-видимому, исторического характера — оказали наибольшее влияние на индивидуальное поэтическое творчество ханьской эпохи.

## Песни без аккомпанемента.

### Афористические песни

Вторую большую группу народных юэфу составляют так называемые песни *яо*. Древнейший китайский словарь «Эръя», составленный учениками Конфуция еще в доханьское время (V—III вв. до н. э.), дает нам объяснение этого термина. В главе «Толкование музыки» говорится: «Пустая» песня (*тугэ*) именуется «*яо*»<sup>124</sup>. В комментарии ханьской эпохи эта не совсем ясная фраза раскрывается полнее: «*яо* именуется род одиночного пения, без шелка и бамбука»<sup>125</sup>. Сочетание «шелк и бамбук» употреблялось тогда как синоним понятия «музыкальные инструменты» (шелк — струнные, бамбук — духовые), и, следовательно, *яо* есть не что иное, как песня без музыкального аккомпанемента. Высказывания

<sup>123</sup> См. «Юэфу ши яньцзю луньвэнь цзи», стр. 60.

<sup>124</sup> Цит. по кн. «Гу яо янь», Шанхай, 1958, цз. 100, стр. 1053.

<sup>125</sup> Там же.

более поздних — цзиньских и танских (IV—IX вв.) авторов — подтверждают такое предположение<sup>126</sup>. Впрочем, слова «без шелка и бамбука» не исключают использования примитивных ударных инструментов, отбивающих такт, например типа кастаньет (*куайбань*), которыми часто пользуются при исполнении современных яо.

Древних яо — песен без музыкального сопровождения — сохранилось довольно много. В основном они дошли до нас в исторических и философских трактатах, где авторы приводят их тексты для иллюстрации или в подтверждение своих рассуждений. Впоследствии почти все они были собраны воедино Ду Вэнь-ланем (XIX в.) в его своде «Древние песни и поговорки» («Гу яо янь»). Но, как мы уже говорили, до сих пор они остаются почти не исследованными.

Подобно «песням с музыкальным сопровождением», которые распадаются на несколько жанров, песни яо также неоднородны. Те яо, которые числятся наиболее ранними, по-видимому, никогда не были самостоятельными произведениями. Тем более не были они созданы в столь отдаленные времена, которыми они обычно датируются. «Песни без аккомпанемента», якобы сложенные в III—II тысячелетиях до н. э., судя по всему, являются фрагментами поздних песенно-повествовательных сказов, посвященных этой легендарной эпохе (см. об этом далее, стр. 73 и др.).

Фрагменты более крупных песенно-повествовательных произведений есть безусловно и среди яо, датированных по традициям VII—IV вв. до н. э. Но есть среди них и песни, исполнявшиеся вполне самостоятельно. Разграничить эти тексты очень трудно, так как обычно каждый из них обрамляет красочная легенда, которая может быть и своеобразным резюме народного сказа, включавшего в себя эту поэтическую вставку. Однако, как бы то ни было, тексты, дошедшие до нас в памятниках доханьского времени [например, в летописи «Цзочжуань», в «Речах царств» («Гоюй») — оба приблизительно IV в. до н. э. — и т. д.], в какой-то степени отражают поэтический характер бытовавшей тогда народной песни яо. В этих памятниках мы видим яо двух типов. Первые в поэтическом отношении мало чем от-

<sup>126</sup> См. Кодзима Кэнкитиро, Чжунго вэньсюэ тунлунь, изд-во «Шаньу иньшу гуань», Шанхай, 1930, стр. 32.

личаются от песен, исполнявшихся с музыкальным сопровождением. Они такого же размера (8—14 строк в «Цзочжуань») <sup>127</sup>. Их связь с конкретным событием менее бросается в глаза, в тексте встречаются повторы. Вторые — более короткие, отличающиеся лаконичностью стиля; им свойственна уже определенная историчность.

По мере роста городов, убыстрения темпа жизни, активизации политической жизни число песен второго рода должно было расти. И действительно, яо, записанные в ханьскую эпоху, почти целиком относятся к этому типу. Вот, например, песенка, текст которой мы находим в «Истории династии Хань». Ее стали распевать в столице, когда умер отстраненный от должности и оклеветанный правитель области, Ши Сянь, а его друзья были смещены со своих постов и заменены другими людьми:

И [Цзя] поехал [править] в Янь,  
Лу поехал [править] в Ту,  
Выгнали Лао и Чэня,  
Но бесценны заслуги Ши [Сяня]! <sup>128</sup>

Здесь уже в самом тексте содержится указание на конкретное событие, которому посвящена насмешливая песенка, названо место действия; она приложима только к этому одному случаю — и ни к какому другому. Перед нами произведение очень недолговечное по самой своей природе, ибо в нем нет широты обобщения, — оно пережило века в книге историка, но в народе было забыто сразу же, как только был забыт породивший его факт. Однако яо присуще качество, которого были лишены другие древние произведения: она актуальна, и потому лишь она одна способна выразить чувства человека, взволнованного данным конкретным событием.

Ханьские «песни без аккомпанемента» значительно отличаются от песен с музыкальным сопровождением. Они, как правило, очень невелики по размеру. Обычно перед нами четверостишие, иногда — трехстишие, очень часто — двустишие. Яо всегда в той или иной степени

<sup>127</sup> См. «Гу яо янь», стр. 13, 20—21.

<sup>128</sup> Там же, стр. 69; «Ханьшу», т. 11, цз. 93, стр. 3770.

афористична, небольшой объем заставляет певца формулировать свою мысль кратко и четко, отказываясь от многих изобразительных средств, характерных для гэ. Различные между двумя видами песен юэфу можно заметить и в области художественного содержания. В ханьских яо отсутствует любовная лирика, занимавшая в народном песенном творчестве, как в «Шицзине», так и в юэфу с музыкальным сопровождением, значительное место, да и вообще тема взаимоотношений мужчины и женщины здесь почти не отражена. Слабо отражена и другая большая тема, которая стала затем традиционной для китайской поэзии, — это тема войны, тяжелой воинской службы и бедствий народных во время бесконечных завоевательных войн. Но в то же время идея социального протеста, как правило выражавшаяся в «песнях с аккомпанементом», косвенно (в том числе и через раскрытие семейных отношений, через осуждение завоевательных войн и т. д.) находит в песенках яо небывало широкое воплощение. Тут нет ничего удивительного — сама форма яо создавала для этого наиболее благоприятные возможности. Короткая песенка звучала — и обрывалась, ее слышали лишь те, для кого она была предназначена; яо не требовала музыкального сопровождения, неизбежно привлекавшего посторонних слушателей, а ее неприхотливая мелодия была по силам каждому. Поэтому то, чего нельзя было сказать в другой песне, находило свое выражение в маленькой яо; она, как правило, ускользала от слуха властей предрержащих; записывали же эти песенки обычно от подростков и молодых парней, которые вели себя смелее, чем их родители.

Разумеется, из всей массы подобных произведений до нас дошла лишь незначительная часть; мы также не можем быть уверены, что сохранившиеся до настоящего времени яо не подверглись каким-либо сокращениям или исправлениям. Достаточно показательно хотя бы то, что из произведений народной поэзии, непосредственно затрагивающих саму особу императора, сохранились лишь два двустихия — о Цинь Ши-хуане и о Ван Мане<sup>129</sup>, т. е. о тех императорах, которые согласно офици-

<sup>129</sup> См. там же, стр. 782 и 580. Последнее двустихие значителся здесь как *юй* (пословица, поговорка), однако классификация старых комментаторов весьма неточна,

альной традиции считались «дурными» правителями. И вместе с тем даже эти имеющиеся в нашем распоряжении записи настолько интересны, протест против социальной несправедливости в них выражен столь резко, а критика угнетателей столь смела, что они намного превосходят в этом отношении все известные нам песни других жанров.

Возьмем в качестве примера первую песенку — о Цинь Ши-хуане. Она очень коротка — всего две строчки:

О, Эфан, Эфан!  
Да погибнет Ши-хуан!

Первая строка указывает на конкретный исторический факт — строительство колоссального, невиданного по своей пышности дворца Эфан, предпринятое в царствование «Первого императора». Гигантское строительство (так и не завершенное) требовало огромного количества рабочей силы: по свидетельству Сыма Цяня, на нем трудилось семьсот тысяч человек; со всех концов страны свозились туда строительные материалы; из крестьян выколачивали все новые и новые налоги<sup>130</sup>. Тысячи людей гибли, не вынеся лишений и непосильного труда, и доведенные до отчаяния их товарищи посылали в песне свое проклятие императору.

С откровенной ненавистью говорил народ в своих песенках и о вельможах, о больших и малых чиновниках, в которых он всегда видел виновников своих несчастий. Так, например, в двустихии, которое датируется приблизительно I—II вв. н. э., говорится вполне определенно:

Гуны и цины, му и шоу —  
Все они псы, надевшие шапки<sup>131</sup>

(Особая шапка была непременной частью одежды чиновника и служила как бы знаком его достоинства.)

Другая песенка-четверостишие, которую по традиции относят к последним годам царствования императора

<sup>130</sup> Об этом см. Ям Куань, Цинь Ши-хуан, Шанхай, изд-во «Жэньминь чубаньшэ», 1957, стр. 105—107, и Л. С. Переломов, Империя Цинь, М., 1962, стр. 106, 115, 122.

<sup>131</sup> См. «Чжунго гудай миныйцзянь гэяо сюань», Пекин, 1958, стр. 19. Гун и цин — титулы высшей знати, му и шоу — надсмотрщики и управляющие.

Шунь-ди (126—145 гг.), раскрывает нам продажную сущность представителей правящей верхушки, а вместе с ней и сущность всего общества, в котором нет места справедливости:

Кто прям, как тетива,—  
Поддыхает в канаве,  
Кто изгибается крючком—  
Становится князем<sup>132</sup>.

Автор «Продолжения истории династии Хань» связывает ее появление с судьбой конкретных исторических лиц, с определенными событиями, которые, по его словам, произошли в середине II в. в императорской столице. Однако объективное значение этой песенки выходит далеко за рамки данного случая. В ней воплотилось то недоверие простого человека к бескорыстию и благородству знати, которое питал многовековой опыт — этот опыт и породил четыре чеканные строчки. Какой широтой и универсальностью обладало заключавшееся в них обличение, показывает хотя бы то, что уже много веков спустя великий поэт Ли Бо использовал древнюю «столичную песенку» в одном из своих стихотворений<sup>133</sup>. Интересно отметить, что приведенные выше яо о чиновниках по своей афористичности по сути дела приближаются к пословицам — *янь* и *юй*, разница лишь в том, что последние никогда не пелись (не исключено, впрочем, что часть пословиц образовалась из яо путем отбрасывания часто присутствующего в них запева — параллелизма). Однако другим ханьским яо свойственна большая конкретность, ясная связь с определенной исторической обстановкой — в них упоминаются имена реально существовавших лиц, города, местности и т. п. Это не удивительно: форма короткой песенки была наиболее удобной для того, чтобы быстро откликнуться на только что происшедшее событие, чтобы выразить свое отношение к определенному политическому деятелю, и народ весьма активно использовал эту возможность. Жестокие правители, горе-полководцы, провинциальная знать, старавшаяся не отстать от столицы, — все они попадали в эти песенки.

<sup>132</sup> «Юэфу шицзи», т. 4, цз. 88, стр. 2000—2001.

<sup>133</sup> См. там же, цз. 90, стр. 2053.

Многие яо, в которых говорится об угнетателях-феодалах, о жестоких чиновниках, построены по очень выразительной формуле: «Лучше уж ... чем ... ». Например: «Лучше уж встретиться на улице с пятью [свирепыми] тиграми, чем с линьхэским князем и его сыновьями»<sup>134</sup> (царство Лян, VI в.); «Лучше уж сунуть голову в цзяньканские тиски, чем попасться под руку Си Ду»<sup>135</sup> (царство Сун, V в.); «Лучше уж пять лет каторги, чем попасть к Ван Сюань-мо. А если у Сюань-мо и выживешь, так уж у Цзун Юэ наверняка распрощаешься с жизнью»<sup>136</sup> (царство Сун, V в.), и т. д.

Подобные песенки, где мы встречаем имена крупных вельмож, высокопоставленных чиновников и полководцев разных веков и царств, показывают, что действительность нередко разбивала бережно пестуемые иллюзии. Чиновная знать, которая претендовала на звание «отца и матери народа», в его глазах представляла зачастую в ином обличье, и простой люд смотрел на нее с неприязнью и страхом. Не всегда эти чувства были выражены столь прямо, часто авторы вынуждены были прибегать к иносказаниям, по сути дела от этого не менялась. Так, например, во время одной из междоусобных смут войска князей, якобы выступивших в защиту попранной справедливости, с трех сторон подошли к столице и осадили ее. Народ откликнулся на это событие следующей аллегорической песенкой, где иносказательно, но достаточно ясно охарактеризовал этих «борцов за справедливость»:

Дикий зверь приближается с севера,  
Морда его в пене;  
[Страшный] дракон явился с юга,  
И озирается, взобравшись на городскую стену.  
А с запада близится водяной вал:  
[Речные волны] так и кипят<sup>137</sup>.

(Последний образ будет понятнее, если вспомнить, сколько горя приносили китайскому народу бесконеч-

<sup>134</sup> См. там же, т. 4, цз. 87, стр. 1986.

<sup>135</sup> «Чжунго гудай миньцзянь гэю сюань», стр. 60 [«Цзяньканские тиски» — орудие пытки, названы так по столице царства городу Цзянькан (в окрестностях нынешнего Нанкина)].

<sup>136</sup> Там же.

<sup>137</sup> «Юэфу шицзи», т. 4, цз. 88, стр. 2021.



ные наводнения; разлившиеся речные воды были по сути дела символом страшного народного бедствия.)

Есть и другие подобные песни, где «властители судеб» древнего Китая сравниваются с чудовищными крысами<sup>138</sup>, с дикими вепрями<sup>139</sup> и т. д.

Но всеильные феодалы и чиновники внушали не только ненависть и страх. Простые люди умели подметить в своих напыщенных повелителях и смешные черточки; это тоже нашло свое отражение в песенках яо.

«Если в столице носят высокие прически, — говорится в одной из них, — так в других местах ее [обязательно] сделают на [целый] чи выше... если в столице носят большие рукава, в провинции на них не пожалуют и целой штуки материи»<sup>140</sup>. Сатира этой песенки направлена именно на чиновничество (находившемуся на полурабском положении простому люду было, разумеется, не до столичных мод); тщеславные и невежественные провинциальные деспоты во что бы то ни стало хотели не отстать от столицы и этим не раз давали пищу для насмешек. Народ подмечал все: тщетные старания нелюбимого императора сохранить величественную внешность<sup>141</sup> и сомнительные истоки чиновничьей карьеры<sup>142</sup>, бесславное существование правителя, оставшегося им лишь по названию<sup>143</sup>, и бессилие пышно экипированного войска<sup>144</sup> — обо всем этом он говорит в своих стихах.

Как противоположность жизни знати и чиновничества, которым «не счесть своих стад»<sup>145</sup>, которые деньгами откупятся от всего, выступает в песенках яо нищая и бесправная жизнь трудового люда. Глубокая горечь звучит, например, в известной «Песенке о пшенице» (II в.), которая впоследствии послужила основой для одного из стихотворений великого поэта Ду Фу:

<sup>138</sup> «Гу яо янь», стр. 116.

<sup>139</sup> «Чжунго гудай миньцзянь гэю сюань», стр. 88.

<sup>140</sup> «Юэфу шицзи», т. 4, цз. 87, стр. 46.

<sup>141</sup> «Гу яо янь», стр. 580.

<sup>142</sup> Ян Шэнь, Фэн я и пян. Гуцзинь фэнъяо. Гуцзинь янь, изд-во «Гудянь вэньсюэ», Шанхай, 1958, стр. 117.

<sup>143</sup> «Чжунго гудай миньцзянь гэю сюань», стр. 53, 54.

<sup>144</sup> «Гу яо янь», стр. 312.

<sup>145</sup> «Чжунго гудай миньцзянь гэю сюань», стр. 54.

Зеленеет в полях пшеница,  
А ячмень посах.  
Кому же убирать их?  
[Одни] жены да вдовы [остались].  
А где их мужья?  
На западе бьются с варварами <sup>146</sup>...

Многие бедствия подстерегали китайского крестьянина в его нелегкой трудовой жизни. И самое ужасное приходило тогда, когда по воле слепой стихии или злой воле человека погибал урожай.

...Не пришла новая пшеница на ток —  
И в десятом месяце  
[Только] собаки воют среди пустых стен,—

поется в другой песенке (VII в.) <sup>147</sup>. Много раз доведенное до отчаяния китайское крестьянство поднималось на своих угнетателей; под ударами восставших рушились империи. Естественно предположить, что освободительная борьба крестьянства должна была найти какое-то отражение и в его песенном творчестве. К сожалению, таких произведений сохранилось немного. Это и понятно — зачастую они просто не достигали слуха правительственных чиновников, а записанные могли быть навсегда похоронены в императорских архивах.

В дошедших до нас двух произведениях, в которых упомянуто восстание «Красных бровей», приведшее к гибели империю Ранних Ханей (I в. н. э.), не выражено достаточно ясно сочувствие восставшим<sup>148</sup>. Население

<sup>146</sup> «Юэфу шицзи», т. 4, цз. 88, стр. 2001 [(«Сяомай тунъяо»). По ее мотивам Ду Фу написал свою «Песню о ячмене» («Дамай син»),— см. там же].

<sup>147</sup> Там же, цз. 89, стр. 2031.

<sup>148</sup> Первая из них относится к 22 г. н. э., когда император Ван Ман послал на подавление восстания тайши (канцлера) Ван Куана, подчинив ему огромную армию. В районе, куда направлялись каратели, царил страшный голод («люди ели людей»). Однако самым страшным бедствием стало императорское войско. Как гласила сложенная тогда поговорка, крестьянин предпочитал «лучше встретиться с краснобровыми, чем попасться канцлеру. Канцлер еще ничего, а уж Новый-то тебя прикончит!» («Новым» именовался полководец Лянь Дань, только что принявший командование и действовавший совместно с Ван Куаном). Общее число их воинов достигало ста тысяч [см. «Ханьшу», т. 12, цз. 99(3), стр. 4175]. Когда же Ван Ман

ханьской империи зачастую было слишком невежественным и забитым, чтобы правильно оценить сущность восстания. Песни же самих повстанцев до нас, по-видимому, не дошли. Но очень интересная песня (или отрывок песни) сохранилась от более поздней эпохи. В яо, помещенной годами правления под девизом «Глубочайшее согласие» (IV в.), мы читаем:

[Пусть] запряженный в соху вол распашет императорские дороги

На месте белокаменных палат посеем пшеницу <sup>149</sup>.

В «Истории династии Цзинь», откуда взята эта песенка, указывается, что когда император Хайси-гун (Сыма И) был свергнут, то народ действительно распашал землю там, где были дворцовые строения, и посеял на ней пшеницу — все «произошло так, как было сказано в песенке»<sup>150</sup>. Сейчас невозможно установить, сохранилась ли она целиком; весьма вероятно, что историк цитирует лишь наиболее поразившие его строки. Но основная мысль произведения в них выражена достаточно ясно; здесь мы видим не скрытый протест, а прямой призыв к действию. Безотносительно к точной дате ее создания она, по всей вероятности, была песней повстанцев и представляет для нас особый интерес тем, что в ней как бы декларируется цель восстания —

был свергнут и убит, а на престол ненадолго (23—25 гг.) взшел император Гэн-ши, в народе появилась песенка:

Сладится ль, нет ли  
Там, у Красных бровей?  
Добьется ли, нет ли  
Там, где Хэбэй?

(«Гу яо янь», стр. 97)

Комментаторы толкуют ее как прямой намек на происшедшие затем события, своего рода предсказание: Гэн-ши погиб от руки Краснобровых, значит, у него с ними «не сладилось», а действовавший тогда в Хэбэе (область к северу от реки Хуанхэ) будущий основатель позднеханьской династии, как и сказано в песенке, «добился» своей цели (т. е. престола). Надо сказать, что предельно лаконичный текст песенки представляет собой благодатную почву для всяких истолкований, однако такое толкование выглядит явно натянутым. Оно подсказано некоторыми поверьями, существовавшими в прошлом о песенках тунъюа (см. далее, стр. 58—59). Более логично рассматривать песенку как живой отклик на происходящие события, а не предсказание их исхода.

<sup>149</sup> «Юэфу шицзи», т. 4, цз. 88, стр. 2015.

<sup>150</sup> «Цзиньшу» (см. там же).

свержение императорской династии, чего обычно нет в подобных песнях.

Короткие злободневные песенки, бытовавшие в ханьское время, многими своими чертами сходны с современной частушкой. Это сходство усиливается в последующую эпоху — в так называемую эпоху Южных и Северных династий (IV—VI вв.), когда в них находит применение прием параллелизма с природой. Однако было бы несерьезно ставить знак равенства между двумя, столь отдаленными друг от друга по времени и месту, фольклорными явлениями. Именно их различие, а с другой стороны, необходимость выделить из общей массы яо однородную по содержанию, форме и бытовой функции жанровую группу и заставляет нас ввести новый термин — *афористическая песня*. К жанру афористической песни относится подавляющее большинство яо. Встречаются они и среди «песен с музыкальным сопровождением». Это естественно, поскольку традиционная классификация исходила лишь из формы исполнения, не учитывая прочие признаки (кстати, граница между гэ и яо вообще очень нечетка<sup>151</sup> — отчасти по терминологической небрежности, отчасти потому, что многие яо впоследствии были инструментованы). Как явствует из самого названия, мы подразумеваем под термином *афористическая песня* произведения очень небольшие по объему, которым свойственна точность и экономичность средств художественного выражения; это, как правило, импровизации, посвященные определенному событию, что сообщает произведению конкретность и злободневность. Афористическим песням свойственна определенная дидактичность; чаще всего это сатирические или насмешливые песенки. Форма исполнения их наиболее простая, мелодии (по свидетельству древних источников) неприхотливы, и аккомпанемент отсутствует. Не всегда все эти признаки присутствуют в полной мере, но не следует, однако, забывать, что на ранних ступенях развития человечества степень формализации жанра была иная. Синкретичность древней поэзии проявлялась еще и в том, что жанры в ней недостаточно обособились, существовало много переходных форм — мы

<sup>151</sup> На это указывают как старые авторы (Ду Вэнь-лань, см. «Гу яо янь», стр. 5), так и современные (Кодзима Кэнкитиро, Чжунго вэньсюэ тунлунь, стр. 34).

только что убедились в этом на примере древней баллады.

Материал древнекитайских афористических песен изучен совершенно недостаточно, многие вопросы еще ждут своего разрешения. К их числу можно отнести вопрос о так называемых *тунъяо*-, подавляющее большинство цитировавшихся нами песенок принадлежит именно к этой категории (как, впрочем, и вообще большинство яо; этот факт дает основание некоторым авторам ставить знак равенства между этими двумя понятиями)<sup>152</sup>.

Термин *тунъяо* обычно переводится как «детская песня»<sup>153</sup>. Подобное понимание термина как будто бы подтверждается некоторыми китайскими источниками (см., например, толковый словарь «Цыхай») <sup>154</sup>, но тем не менее представляется нам неверным. Об этом говорит прежде всего сам анализ содержания этих песенок, в которых отражены почти все стороны общественной жизни древнего Китая, и в первую очередь его социальные противоречия, протест угнетенных классов. Произведения, высмеивающие провинциальное и столичное чиновничество и даже священную особу самого императора, гневно клеймящие угнетателей и призывающие к их свержению, произведения, в которых в течение многих веков находила отражение политическая жизнь страны, — все они никак не укладываются в рамки «детского» творчества. Такое толкование несомненно принижает их социальное значение, искажает картину развития народного песенного творчества в древнем Китае.

Однако возникновение этого термина будет нетрудно понять, если вспомнить, что в древности слово *тун* означало не только «дети» в собственном смысле, но имело более широкое применение: «словом *тун* именуются несовершеннолетние, — говорится в комментарии Кун Ин-да (VI в.) к «Шицзину», — т. е. все, кто не достиг де-

<sup>152</sup> Так Ху Хуай-чэнь пишет о «яо, называемых также тунъяо». См. его «Исследование китайских народных песен» («Чжунго миньгэ яньцзю», стр. 10).

<sup>153</sup> См., например, Лу Синь, Сочинения, М., т. 2, стр. 328. Аналогичный перевод дают Дж. Бергуччоли (G. Bertuccioli, Storia della Letteratura cinese, стр. 95), Б. Уотсон (B. Watson, Early Chinese Literature, стр. 288) и др.

<sup>154</sup> «Цыхай», Шанхай, 1948, стр. 1005 (статья «Тунъяо»).

вятнадцати лет»<sup>155</sup>. В указанное понятие, следовательно, могли включаться и подростки и юноши. Именно от них, по-видимому, и было записано большинство этих песенок, бытовавших в народе; со смелостью, свойственной молодости, они пели и то, что их родители (решались петь, лишь будучи уверенными в отсутствии посторонних ушей). Однако создавал песни весь народ — об этом говорит опять-таки их содержание. Надо сказать, что и сами древние авторы, видимо, не были склонны видеть в них лишь детское творчество. Так, в философском трактате «Ле-цзы» имеется упоминание о том, как мифический император Яо, услышав подобную песенку, спросил певца: «Кто научил тебя таким речам?» Отрок сказал: «Я слышал это от именитого человека»<sup>156</sup>. Оставляем на совести древнего автора то, что научил песне юношу «именитый человек» (*дафу*), и то, что она, по словам последнего, была «древней песней» (все это нужно, чтобы произвести должное впечатление на читателей). Отметим лишь одно: автор подчеркивает, что сочинил песню не сам отрок<sup>157</sup>.

Надо сказать, что конфуцианская историческая традиция окутывала тунъяо покровом мистики и это в значительной степени воспрепятствовало их правильному пониманию как произведений народного творчества. Тунъяо рассматривались как некие знамения, божественные откровения («устаи ребенка глаголет истина»), которые должны были предостеречь несправедливых

<sup>155</sup> «Маоши чжэнъи» («Шисаньцзин чжушу»), т. I, стр. 335. Слово *тун* в данном значении встречается в литературе еще раньше: так, у Конфуция *тун* (*тунцзы*) противопоставляются *гуаньчжэ* — совершеннолетним, надевшим головной убор мужчины [см. «Луньюй чжушу» («Шисаньцзин чжушу»), стр. 257].

<sup>156</sup> См. «Лецзы цзиши» (с комм. и предисл. Ян Бо-цзюня), изд-во «Лунмэнь лянхэ шуцзюй», Шанхай, 1958, стр. 89.

<sup>157</sup> Попутно заметим, что иероглиф *тун* имел в древности также и другое, весьма распространенное значение. В частности, один из древнейших китайских словарей, «Шовэнь» (II в. н. э.), говорит об этом следующее: «Мужчина, совершивший преступление, считается рабом. [Такой] раб именуется *тун*». Согласно целому ряду других источников, словом *тун* также обозначаются рабы и слуги (подробно см. С. Wilbur, *Slavery in China During the Former Han Dynasty*, Chicago, 1943, стр. 67, 170 и др. Морохаси Тэцудзи, *Дай кан-ва цзитэн*, Токио, 1958, т. 8, стр. 715). Об этом факте небыть интересно хотя бы упомянуть, так как по своему характеру большинство тунъяо безусловно принадлежат к творчеству угнетенных классов.

правителей, заблуждающихся героев и т. д., зачастую служили предвестниками близкой гибели. Такой взгляд получил в Китае самое широкое распространение. Например, в знаменитом китайском романе «Троецарствие» последним и самым значительным в ряду зловещих предзнаменований, возвещавших близкую гибель узурпатора Дун Чжо, стоит именно тунъяо<sup>158</sup>. Очень часто коротенькие предисловия, предпосланные той или иной тунъяо составителями различных сборников, заканчиваются сакраментальной фразой: «а далее произошло так, как сказано в песенке».

Однако анализ самих тунъяо позволяет утверждать, что в них, как правило, не содержится ничего такого, что могло бы подкрепить подобную точку зрения. Чаще всего мистический элемент содержится не в самой песне, а в сложенной вокруг нее легенде, в комментариях составителя сборника и т. д.

В качестве примера возьмем рассказ, приводимый в одном из древнейших литературных памятников — в «Речах царств» (IV—III вв. до н. э.). Хуань-гун, владетель Чжэн (VIII в. до н. э.), спросил историографа о причинах упадка династии Чжоу, правившей в то время Китаем. В ответ тот поведал ему о песенке тунъяо, которую пели в народе еще при царе Сюань-ване: «Тутювые луки, плетеные колчаны — вот что погубит царство Чжоу»<sup>159</sup>. Далее следует фантастический рассказ о том, что, услышав ее, Сюань-ван повелел истребить всех торговцев луками и колчанами, однако жена одного из них спаслась и воспитала девочку, из-за которой впоследствии погибло царство Чжоу. [Легенда эта используется в романе «Хроника династии Восточная Чжоу и Соперничавших царств» («Дунчжоу лего чжи».)]

Данный пример — один из наиболее характерных; здесь тунъяо выступает как предвестник неотвратимого рока, в ней за много лет якобы уже предсказаны события, которые не в силах предугадать смертный ум человека. Но характерно и другое: если взять эту же песню изолированно, в отрыве от красочной легенды, которая вполне могла быть приложена к ней позднее, мы не найдем в ней ничего таинственного. Протест про-

<sup>158</sup> См. Ло Г у а н ь - ч ж у н , Троецарствие, М., 1954, т. 1, стр. 120.

<sup>159</sup> «Гу яо янь», стр. 310,

тив бесконечных войн, ложившихся тяжким бременем на плечи трудового народа, хотя и выраженный здесь в достаточно резкой форме, нашел значительное отражение в народном творчестве в эпоху Чжоу. Позднее же эта тема стала одной из наиболее распространенных в китайской поэзии.

Возьмем затем цитировавшиеся нами тунъяо об императорах Цинь Ши-хуане и Хайси-гуне (стр. 50 и 55). Каждая из них пророчит гибель императору, и каждая, по свидетельству историков, была создана задолго до того, как «пророчество» исполнилось. Так, согласно «Описаниям удивительного» («Шу и цзи»), откуда взята первая песенка, она имела распространение в народе еще за десять лет до смерти Цинь Ши-хуана <sup>160</sup>. Но не трудно понять, что в этом нет ничего таинственного; достаточно отбросить мистическую шелуху позднейших комментариев, чтобы и здесь тунъяо предстали перед нами как произведения народного творчества, в которых выражены думы и чаяния угнетенных. Простой народ ненавидел Цинь Ши-хуана, возводившего Эфан буквально на костях людей, так же как позднее в эпоху Цзинь он ненавидел Хайси-гуна. Народ желал, ждал их гибели, и именно воля народа, а не мистическая «воля неба» конфуцианских комментаторов выражена в этих произведениях.

И наконец, для целого ряда тунъяо существуют прямые указания на то, что они создавались уже по следам событий и, следовательно, не имеют ничего общего с каким-либо предвидением. В качестве примера можно упомянуть уже приводившуюся песенку царства Ци (см. стр. 48). В книге «Планы сражающихся царств» ясно сказано, что она появилась тогда, когда войско Ци уже в течение трех месяцев безуспешно атаковало врага.

Естественно встает вопрос: каким образом возникли все мистические толкования первоначального народного текста? В чем причина священного благоговения перед тунъяо в древнем Китае? Нам кажется, что этот факт можно объяснить следующим образом.

Древние китайцы рано подметили существование определенной взаимосвязи между народным песенным творчеством и общественной жизнью страны. Однако, не имея правильного представления о связи между ма-

<sup>160</sup> См. там же, стр. 782,



териальной и духовной жизнью общества, они облекали результаты своих наблюдений в религиозно-мистическую форму. Об этом свидетельствуют записи в ряде наиболее древних из сохранившихся книг.

В книге «Установления царства Чжоу» («Чжоули») подробно описываются обряды и обычаи, существовавшие в Китае при династии Чжоу, в основном в период с XI по VIII в. до н. э. Среди прочих записей там содержится упоминание о том, что «даши (главный придворный музыкант.— *И. Л.*), настроив свои инструменты, по кличу войска определял доброе или дурное предзнаменование» (для похода) <sup>161</sup>. Приведенное далее комментатором II в. н. э. Чжэн Сюанем подробное истолкование состояния войска, соответствующее каждой ноте, показывает, что этот обычай, основанный на наивно-материалистическом опыте древних китайцев, впоследствии уже значительно изменился, превратившись в обряд. Подмеченная когда-то связь между моральным состоянием войска (которое и определялось по воинскому кличу) и успехом в военном предприятии была затемнена различными условностями, породив по сути дела один из обрядов гадания.

Видимо, с этим обрядом связана и другая запись — в древней летописи «Цзочжуань», где автор, описывая события, относящиеся к 634 г. до н. э., говорит о приближении чуской армии (Чу — южное царство). «Ши Куан рек: «Не страшитесь. Я много раз пел (видимо, определяя музыкальное звучание. — *И. Л.*) северные песни и пел южные: южным напевам не сравниться [с северными], в них много «звук<sup>ов</sup> смерти». Царство Чу, конечно же, не добьется успеха» <sup>162</sup>.

Здесь, как мы видим, доброе или злое предзнаменование определяется уже не по кликам воинов, а по мелодиям песен (северного и южного царств), которым, таким образом, придается некоторое мистическое значение. А отсюда уже недалеко и до того, чтобы искать таинственное знамение, решение судеб государства в самом тексте песни. Это мы и видим в «Речах царств», в рассказе об уже цитировавшейся нами тунъюо (см. стр. 59), в которой речь идет якобы не просто об ору-

<sup>161</sup> См. «Чжоули чжошу» («Шисаньцзин чжошу»), т. 3, цз. 23, стр. 9.

<sup>162</sup> См. «Чунъюо цзочжуань», Пекин, 1955, т. 2, цз. 16, стр. 13.

жии и войнах, а о появлении красавицы Бао Сы, которая принесет с собой гибель династии. В тех же «Речах царств» прямо говорится о существовании подобной концепции: «Древние правители... определяли доброе или дурное предзнаменование по песенкам яо»<sup>163</sup>. Естественно, что такие взгляды породили в древнем Китае особое, более уважительное отношение к народной песне. И здесь, как нам кажется, одна из причин того, что значительная часть древнекитайского песенного фольклора смогла сохраниться до наших дней.

Действительно, мы практически незнакомы с песенным фольклором западного античного мира: расцвет индивидуального поэтического творчества, видимо, вызывал у древних авторов несколько пренебрежительное отношение к народным песням, и от того времени не сохранилось почти никаких записей. С утверждением в Европе христианства пренебрежительное отношение к фольклору сменилось откровенно враждебным: церковь видела в народном творчестве лишь отголоски языческих верований. Как указывает В. И. Чичеров, в России «суровые кары обрушивались на создателей и исполнителей фольклора; власти... пытались уничтожить нецерковное искусство»<sup>164</sup>.

В Китае судьба песенного фольклора сложилась иначе. Как показывают уже цитированные нами записи, в Китае еще до возникновения конфуцианства народным песням придавали большое значение, что нашло свое выражение в определенных обычаях и обрядах<sup>165</sup>. Раннее же конфуцианство, в свою очередь, придавало большое значение слову, в том числе и народному. Сам Конфуций, например, с великим одобрением отозвался об одном государе, «презревшем мощь царства, обладавшего тысячью боевых колесниц и склонившемся пред единым словом» — народной пословицей. Такое отношение к устному творчеству наряду со стремлением следовать древним обрядам и привело к тому, что конфуцианство, в противоположность христианской церкви, старалось не искоренять народную поэзию, а, наоборот, использовать ее в своих целях. Благодаря этому народная поэзия древнего Китая, хотя и прошедшая через ру-

<sup>163</sup> См. Тянь Ин, Чжунго гудай гэю саньлунь, стр. 77.

<sup>164</sup> В. И. Чичеров, Русское народное творчество, М., 1959, стр. 23.

<sup>165</sup> См., например, стр. 61.

ки конфуцианских обработчиков и комментаторов, сохранилась до наших дней<sup>166</sup>.

К сожалению, тот факт, что записи китайских песен в своем роде уникальны, препятствует сопоставительному анализу, который, без сомнения, мог бы много дать для лучшего понимания этих песен. В частности, такой анализ помог бы решить вопрос о том, насколько характерными были произведения типа яо и тунъяо для фольклора древнего мира в целом, являлись ли они специфическим продуктом древнего Китая или, наоборот, были широко распространены в эпоху античности.

Как мы уже говорили, фольклор древнего Рима и Греции фактически не сохранился, однако в трудах древних историков все же можно отыскать некоторые интересные данные. Так, например, у Светония в его «Жизнеописании двенадцати цезарей» мы находим записи трех коротких песенок (четверостишия и двустишия), которые распевали римские солдаты и горожане. Две из них высмеивают Юлия Цезаря, покорившего Галлию, но опозорившего свое имя самым разнузданным развратом<sup>167</sup>, а третья говорит о галльских военачальниках, удостоенных звания сенаторов, — она полна насмешки над варварами и их обычаями<sup>168</sup>. Интересно, что и другие поэтические произведения, которые можно признать народными<sup>169</sup>, это именно короткие злободневные песенки сатирического характера, близкие родственницы китайских яо.

Сходные греческие песни сохранились от сравнительно более поздней эпохи — времен Византийской империи (VI—VIII вв.). Они приводятся в «Хронографе» Феофана, в «Истории» Феофилакта Симокатта и некоторых других византийских источниках<sup>170</sup>. Так, напри-

<sup>166</sup> Характерно, что отношение к прозаическому фольклору было совсем иным, и это лишний раз подтверждает наше мнение: естественно, народная проза уступала поэзии по совершенству словесного выражения и не была освящена традицией, идущей от древней обрядности.

<sup>167</sup> Светоний, Жизнеописание двенадцати цезарей, М.— Л., 1933, стр. 75, 76.

<sup>168</sup> Там же, стр. 96.

<sup>169</sup> Они собраны в своде «Fragmenta poetarum latinorum», ed. W. Morel, 1927, стр. 92—93.

<sup>170</sup> Нами использованы их немецкие переводы, помещенные в книге: Gustav Soyter, Griechischer Humor von Homers Zeiten bis Heute, Berlin, 1959, стр. 107.

мер, в «Хронографе» рассказывается, как весной 602 г. жители Константинополя устроили своеобразную демонстрацию против нелюбимого императора Маврикия; ехавший на осле в шутовском наряде человек изображал самого «помазанника божия», а следовавшие за ним толпы распевали о Маврикии непристойную песенку-шестистишие. В ней были и сальные шутки по адресу плодovitого цезаря и его жены, и даже призыв «стукнуть его по черепу». Любопытно, что и византийский летописец, подобно своим китайским собратьям, тоже видит в этой песенке предвестницу грядущих событий: император действительно вскоре был убит, а перед этим пять его сыновей были заколоты на его глазах<sup>171</sup>. Песенка 602 г. о Маврикии — единственная песня-шестистишие. Остальные насмешливые песенки о византийских императорах, в том числе и о Маврикии<sup>172</sup> (ему особенно не повезло!), гораздо меньшего размера. Для них типично, например, двустишие, высмеивавшее императора Константина V (741—775 гг.), который соблазнил патрицианку Агату:

Была Агата старая дева,  
Но ты ее вновь юною сделал<sup>173</sup>...

Таких песенок было большинство.

Исторические сочинения и хроники, которыми мы располагаем на Среднем Востоке, — это в основном арабоязычные источники; они ровесники византийским. Но интересно, что уже первая народная песня персов, о которой мы узнаем от историка Табари и других авторов, однотипна со всеми приведенными выше произведениями. Этим четверостишием жители города Балха встретили в 725 г. наместника халифа, который потерпел поражение от свободолюбивых горцев Хутталая; оно дошло до нас в нескольких вариантах<sup>174</sup>.

<sup>171</sup> См. «Theophanes Chronographia», ed. C. de Boor, vol. 1, Leipzig, 1883, стр. 283, 19ff.

<sup>172</sup> См. «Theophylacti Simocattae Historiae», ed. C. de Boor, vol. 8, Leipzig, 1887, 9.3.

<sup>173</sup> См. «Scriptores originum Constantinopolitanarum», ed. Th. Preger, vol. 2, Leipzig, 1907, стр. 240, 11.

<sup>174</sup> Подробнее о нем см. И. Брагинский. Из истории таджикской народной поэзии, М., 1956, стр. 254, и М. И. Занд, Шесть веков славы. Очерки персидско-таджикской литературы, М., 1964, стр. 41.

В целом, конечно, таких песенок очень немного; кроме того, они рассеяны по самым различным источникам. Это не идет ни в какое сравнение с огромным количеством материала, которым мы располагаем в древнем китайском фольклоре. Но уже и немногие обнаруженные нами записи позволяют говорить о том, что жанр короткой афористической песенки, как правило являвшейся откликом на определенные события в жизни страны, был свойствен не только Китаю. Обычно для таких песенок нетрудно найти аналогии среди китайских яо. Так, когда читаешь запись песенки жителей Балха, издевавшихся над полководцем, что вернулся «с опозоренным лицом», сразу приходит на память яо из «Планов сражающихся царств», где народ насмехается над пышно разодетыми воинами, которые не в состоянии одолеть врага. Когда читаешь слова песенки, высмеивающей Цезаря («...жен берегите: вот идет лысый развратник»), невольно вспоминаешь, что в это же время в далеком Китае народ издевался над плешивым императором Ван Маном, снискавшим всеобщую ненависть. И хотя каждое такое совпадение случайно, однако, взятые в своей совокупности, они говорят о явном типологическом сходстве этих произведений народного творчества, свидетельствуют о том, что на определенной ступени развития, особенно с ростом торговли и городов, в различных государствах древнего мира, а затем и средневековья получили распространение короткие песенные произведения типа частушки.

### **Песенные фрагменты народных сказов**

Неудовлетворенность народных масс реальной действительностью выражалась не только как простое ее отрицание. Начиная с древних времен китайский народ стал противопоставлять ей свои мечты об ином, справедливом общественном устройстве, при котором не будет ни богатых, ни бедных, ни знатных, ни презираемых. Социальная утопия в Китае, как, впрочем, и во многих других странах древнего мира, первоначально проявилась в форме мифа о «золотом веке».

В. М. Штейн в своей книге о древней культуре Китая и Индии пишет: «...китайская версия этой легенды появилась немного позже греческой. Яркие картины

общества, процветавшего в далеком прошлом, мы находим и у Лао-цзы, и у Мо-цзы, а несколько позднее у Гуань-цзы. Они появляются, таким образом, приблизительно в VI—III вв. до н. э.»<sup>175</sup>. В этой связи нельзя не упомянуть и еще одно произведение, в котором рисуется замечательная картина «Великого Единения» людей, якобы существовавшего в прошлом. В этом идеальном обществе, говорится в конфуцианской «Книге установлений» («Лицзи»), «родными человеку были не только его родные, и детьми — не только его дети. Там сообща заботились о вдовах и вдовцах, о сирых и убогих; там все было общее»; для управления «избирались добродетельные и способные» и т. д.<sup>176</sup>.

Основой для всех подобных легенд, изложенных в различных древних источниках, послужило коллективное творчество масс. В процессе его и был создан миф о «золотом веке» — опозитизированное воспоминание о бесклассовом обществе далекого прошлого, воплощение мечты народа о лучшем будущем. Народная версия мифа о золотом веке, по-видимому, возникла гораздо раньше, чем всевозможные ее обработки и записи в сочинениях древних философов и историков.

Впоследствии процесс мифотворчества продолжался. Социально-утопические воззрения китайского крестьянства проявлялись в самых различных формах: в даосских легендах о мифических островах бессмертных, в мечтах участников восстания «Желтых повязок» (184—215 гг.) о создании справедливого царства, в легендах о существовании где-то затерянной среди племен варваров своеобразной земли обетованной и т. д. Следует, однако, заметить, что все это были прозаические легенды и сказания. В силу каких-то причин тема социальной утопии не получила отражения в древней народной поэзии, в общем-то хорошо сохранившейся. Поэтому те немногочисленные поэтические произведения древнего Китая, в которых мы находим отголоски социально-утопических воззрений, представляют для нас особый интерес.

Наиболее раннее среди них — знаменитая песня «Большая мышь» («Шицзин» I, IX, 7). Реальной действительности эксплуататорского общества в песне про-

<sup>175</sup> В. М. Штейн, Экономические и культурные связи между Китаем и Индией в древности, М., 1960, стр. 95.

<sup>176</sup> «Лицзи чжэньи» («Шисаньцзин чжущу»), т. 4, стр. 985.

тивопоставлена идея счастливой страны — страны радости (*лэ ту*). Обращаясь к своему угнетателю, крестьяне говорят:

Кинем мы твои поля —  
Есть счастливая земля.  
Да, счастливая земля,  
Да, счастливая земля!  
В той земле, в краю чужом  
Мы найдем свой дом.

Правду мы свою найдем <sup>177</sup>.

Что это за «счастливая земля», по песне судить очень трудно. Известно лишь, что это не просто счастливая земля (*лэ ту*) — это «счастливое царство» (*лэ го*), которое расположено где-то на «окраине» (*лэ цзяо*), и «там никто не вздыхает» (от горя) <sup>178</sup>. По всей вероятности, именно та свобода, которая еще оставалась у крестьян в отдаленных уголках страны, труднодоступных для центральной власти, и породила в массе китайского крестьянства, точно так же, как и у народов ряда других стран, эти легенды о счастливой земле.

Анализ текста не позволяет нам согласиться с Л. Д. Позднеевой, которая видит в песне лишь отражение «безвыходности положения ... общинников» <sup>179</sup>, считает, что песня заканчивается «трагическим разочарованием» <sup>180</sup>. Для нас весьма важно отметить, что протест против социальной несправедливости выражен в данном произведении не только в прямой форме, но и через идею социально-утопическую, как справедливо указывает Н. Т. Федоренко, «жизнеутверждающая мечта труженников о «счастливой стране» является «лейтмотивом песни» <sup>181</sup>.

Продолжение этой линии, ее дальнейшее развитие мы и находим в одной из песен юэфу, которую по тра-

<sup>177</sup> «Шицзин», М.— Л., 1957, стр. 137.

<sup>178</sup> «Ши цзичжуань», изд-во «Чжунхуа шуцзюй», Пекин, 1958, стр. 66—67.

<sup>179</sup> См. В. Б. Никитина, Е. В. Паевская, Л. Д. Позднеева, Д. Г. Редер, Литература древнего Востока, М., 1962, стр. 324.

<sup>180</sup> См. там же, стр. 323.

<sup>181</sup> Н. Т. Федоренко, «Шицзин» и его место в китайской литературе, М., 1958, стр. 74.

диции именуют «Песенкой игрока в биту» (откуда произошло это название, мы скажем дальше). Здесь перед нами уже не простое упоминание о счастливой земле, а описание этой сказочной страны счастья, хотя и весьма лаконичное:

Солнце взойдет — [я] работаю,  
Солнце зайдет — [иду] отдыхать;  
Вырою колодец — и утоляю жажду.  
Вспашу поле — и питаюсь [плодами рук своих].  
В чем же властен надо мной государь?!<sup>182</sup>

Несколькими точными и образными фразами в песне зримо рисуется картина счастливой земли, о которой мечтали крестьяне древнего Китая. Царством свободного труда, где нет ни угнетателей, ни угнетенных, где каждый питается плодами рук своих, — такой изображает безымянный народный поэт свою Утопию. Идея справедливого царства, в котором отсутствует всякий элемент принуждения и в котором государь фигурирует лишь как некий символ государственности, по сути дела выступает здесь отрицанием государственной власти вообще, так как последняя (в классовом обществе) невозможна без принуждения.

Интересно, что много позднее неизвестным автором (в источнике сказано: «Люди пели...») была создана песня о правительственном цензоре области Бачжоу некоем Би Фэне, очень сходная с «Песенкой игрока в биту». В ней тоже рисуется картина счастливого труда и довольства: «С восходом солнца идем пахать, с заходом — возвращаемся [домой]; чиновник (сборщик податей) не приходит к нашим воротам, ночью мы не запираем дверь на засов...»<sup>183</sup>. Но всем этим они, оказывается, обязаны лишь доброте Би Фэна. Так утопическая идея счастливого царства была впоследствии заменена другой — идеей справедливого правителя.

Текст «Песенки игрока в биту» (он приведен нами целиком) сопровождается в китайских источниках прозаическим рассказом (в самой краткой форме он излагается даже в поэтических сборниках, ибо без него она

<sup>182</sup> «ЮЭфу шицзи», т. 4, цз. 83, стр. 1902 («Цзижан гэ»),

<sup>183</sup> См. «Гу яо янь», стр. 403,



была бы непонятна)<sup>184</sup>. В прозаическом предисловии говорится следующее: «Когда Яо (мифический государь, якобы правивший в III тысячелетии до н. э. — *И. Л.*) взшел на престол, в Поднебесной воцарилось великое благоденствие. Народ не имел забот. [Как-то раз в те времена] старик<sup>185</sup> лет восьмидесяти (вариант — пятидесяти. — *И. Л.*) играл у дороги в биту<sup>186</sup>. Кто-то из зрителей сказал со вздохом [восхищения]: «Поистине великолепно! Это [все благодаря] добродетели императора!» Старик же [ответил ему] песней...» (далее следует ее текст)<sup>187</sup>.

Таким образом, рассказ относит возникновение песни к мифическим временам легендарных правителей Яо и Шуня, к золотому веку китайских преданий, когда в действительности на земле Китая существовал еще первобытнообщинный строй. Вряд ли стоит доказывать, насколько несерьезно подобное убеждение, впрочем сохранявшееся в Китае до самого последнего времени<sup>188</sup>: ведь в III тысячелетии до н. э. в Китае еще не могло быть императора, да и сам лексический строй песни не имеет ничего общего хотя бы, например, с архаической

<sup>184</sup> См., например, сборник «Родник древней поэзии», составленный Шэнь Дэ-цянем в XVII в. («Гуши юань», изд-во «Вэньсюэ гу-ци каньшиэ», Пекин, 1957, стр. 1).

<sup>185</sup> Здесь, как обычно в древнекитайских текстах, нет формального показателя числа; давая в переводе единственное число, мы следуем толкованию Юань Кэ (см. его «Чжунго гудай шэньхуа», изд-во «Чжунхуа шуцзюй», Шанхай, 1960, стр. 155).

<sup>186</sup> О самой игре цзижан в одном из древних сочинений приводятся следующие сведения: «Жан (бита) делается из дерева: передний конец широкий, задний — суженный; длиной она в один чи и три-четыре цуня (почти полметра.— *И. Л.*), формой напоминает туфлю...» (см. «Тайпин юйланы», т. 3, цз. 584, стр. 2633). «Сначала кладут одну жан на землю и, отойдя затем на 30—40 шагов, бросают в нее другую. Попавший выигрывает» [см. «Вэн чжу куньсюэ цзивэнь» («Сыбу бэйяо», т. 1620), цз. 20, стр. 31].

<sup>187</sup> «Гу яо янь», стр. 269. При переводе, данного отрывка мы использовали указанное сочинение Юань Кэ («Чжунго гудай шэньхуа»).

<sup>188</sup> Так, например, в толковом словаре «Цыхай» (стр. 96) эта песня [наряду с «Песенкой, услышанной на дороге» («Кан цюй яо»)] названа «родоначальницей нашей поэзии». Составитель. «Родника древней поэзии» Шэнь Дэ-цянь в свое время также открыл ею свой сборник, так как считал ее самой древней из известных китайских песен, и в последние годы Чэнь Шань фактически поддержал эту точку зрения (см. его статью о «Песенке игрока в биту» в журн. «Шикань», 1961, № 5).

лексикой песен «Шицзина». Когда же она появилась в действительности?

«Песенка игрока в биту» известна нам уже по памятникам I—III вв. В I в. ее текст появляется в трактате философа Ван Чуна «Критические рассуждения»<sup>189</sup>. Через полтора столетия, в III в. н. э., Хуанфу Ми, по-видимому независимо от Ван Чуна (сочинение последнего было вскоре же утеряно и вновь обнаружено лишь в IV в.), в своих книгах «Записи о преемствовавших друг другу государях»<sup>190</sup> и «Жизнеописания мужей высоких»<sup>191</sup> дает несколько иной вариант песни (изменяет последняя строка и некоторые детали прозаического описания), который и приобрел широкую известность. (Обычно все позднейшие авторы и составители ссылаются именно на «Записи...» Хуанфу Ми<sup>192</sup>.)

Тогда же она упоминается в трудах философа Бао Шэна, современника Хуанфу Ми<sup>193</sup>, и в одном из комментариев к «Луньюю», появившемся несколько позднее книги Ван Чуна<sup>194</sup>. По-видимому, песенка была весьма популярна: заметим, что Ван Чун ссылается на нее четыре раза, а Хуанфу Ми приводит в двух своих книгах (в «Жизнеописаниях...» — дважды). Причину такой популярности открывает нам сам Ван Чун. Оказывается, он не первый автор, использовавший ее текст в своем произведении, — еще до него песенка приводилась в так называемом *чжуань* (толковании) к «Беседам и суждениям» Конфуция<sup>195</sup>. Это толкование давно утеряно (не сохранилась в нынешнем тексте «Бесед...» и та строка, пояснением к которой служили слова нашей пес-

<sup>189</sup> «Луньхэн». Тексты см. в кн.: Ван Чун, Луньхэн цзицзе, изд-во «Гуцзи чубаньшэ», Пекин, 1957, стр. 115, 177, 369 (упоминание) и 404.

<sup>190</sup> «Диван шицзи». Это произведение целиком до нас не дошло: отрывок, в котором приводится «Песня игрока в биту», сохранился в энциклопедии «Тайпин юйлань» (см. т. 1, цз. 80, стр. 372) и в некоторых других сочинениях.

<sup>191</sup> «Гаоши чжуань» («Сыбу бэйяо», т. 1189), цз. 1, стр. 36 (упоминание) и стр. 4а.

<sup>192</sup> См., например, «Юэфу шицзи», т. IV, цз. 83, стр. 1902; «Гуяо янь», стр. 278; «Чжунго гудай миньцзянь гэю сюань», стр. 15; и др.

<sup>193</sup> Эти труды не сохранились; известны по трактату его противника Гэ Хуна, см. «Чжуцзы цзичэн», Пекин, 1956, т. 8, стр. 190.

<sup>194</sup> Это произведение («Луньюю бикао чань») до нас не дошло; см. сохранившийся отрывок в «Тайпин юйлань», т. 4, цз. 822, стр. 3662.

<sup>195</sup> См. Ван Чун, Луньхэн цзицзе, стр. 177.

ни), но в свое время его, конечно, знал каждый образованный человек. Первоначально чжуань создавались в конфуцианских школах и ставили своей задачей разъяснение тех или иных идей древних памятников. Они представляли собой собрание толкований, изречений и наглядных примеров, которыми сопровождалось изложение. Такой «лекционный материал», передававшийся от учителя к ученику и далее к ученикам учеников [чжуань — букв. «передаю»), со временем оформлялся в целостное произведение. Судя по тому, что сообщает Ван Чун, текст интересующего нас толкования окончательно был закреплен только в I в. до н. э.<sup>196</sup> В древних чжуань широко использовался фольклорный материал. Это понятно, так как он был хорошо знаком каждому и подкрепленные им рассуждения обретали особую доказательность. Однако своими рассуждениями конфуцианцы старались представить хорошо известные фольклорные произведения, так сказать, в новом свете, привести в них нужное им содержание. Так было с «Шицзином»<sup>197</sup>, так случилось и здесь. «Толкование», на которое ссылается Ван Чун, по сути дела спорит с песней: оно старается показать, что безымянный автор, не видевший заслуг и добродетели государя, не мог осознать их просто по своему неразумию<sup>198</sup>.

Ясно, что песня появилась раньше, чем была записана. Однако, как мы уже говорили, она не могла возникнуть в мифические времена правителей Яо и Шуня (III тысячелетие до н. э.), куда относит ее конфуцианская традиция. Она не могла возникнуть и позднее, в

<sup>196</sup> См. там же, стр. 558.

<sup>197</sup> «Шицзин» стоял в ряду нескольких памятников, как бы сконцентрировавших в себе коллективный опыт народа, его с древних времен использовали для обучения. Естественно, к нему обратились и конфуцианцы. Но задачи обучения росли, а авторитетное пособие оставалось прежним: единственным выходом было постараться вложить в него то содержание, которого первоначально там не было. Средством внесения избыточной информации стали «Толкования» (чжуань). Сохранившееся до наших дней «Толкование к Шицзину в списке Мао [Чана]» («Мао ши чжуань») даже простые любовные песни памятника превращает в назидательные произведения, якобы освещающие взаимоотношения государя и подданных.

Эти разъяснения не вязались с самими песнями, и позднее неоконфуцианцы во главе с Чжу Си (XII в.) были вынуждены их отвергнуть.

<sup>198</sup> См. Ван Чун, Луньхэн цзице, стр. 404, 369.

исторически достоверные эпохи Инь и Чжоу. Дело в том, что речь в ней ведется от первого лица — на это указывают личные местоимения, следовательно, певец рассказывает нам о современной ему действительности. Но, как свидетельствуют найденные гадательные кости и сохранившиеся песни «Шицзина», государь в то время именовался не *ди*, как в песне, а *ван*. Что же касается ханьского времени, то мог ли тогда крестьянин вообще петь о своей независимости от императорской власти?

Итак, в качестве времени создания песни не подходит ни один из перечисленных периодов, хотя песня безусловно была создана в один из них. Разрешить противоречие можно, на наш взгляд, лишь одним способом — доверившись правдивости древних авторов и одновременно попытавшись понять их психологию. Представление о многочисленных древних фальсификациях сильно преувеличено — человек нового времени судил о них в силу своей испорченности. На самом же деле глубочайшее уважение к доставшемуся по наследству знанию заставляло древнего обращаться с фактами очень бережно. Он мог истолковать факт по-своему, радуясь, что наконец доискался истины (и не подозревая, что еще многие поколения пройдут по этому пути), но, как правило, не позволял себе солгать. Фольклор он тоже воспринимал как факт, как достоверность.

Итак, вспомним, что во всех источниках, где приводится «Песенка игрока в битую», она неразрывно связана с прозаическим пояснением<sup>199</sup>, без которого она была бы непонятна. Судя по тем интерполяциям из «Толкования» к «Луньюю», которые сохранило нам сочинение Ван Чуна, прозаический рассказ и песенка с самого начала существовали как единое целое, ведь в своем возражении «Толкование» опирается как на то, так и на другое<sup>200</sup>. Значит, единство песни и прозаического рассказа относится к стадии более ранней, чем первая письменная запись. По-видимому, это не что иное, как остатки народного сказания, которое сочтало в себе стихи и прозу, т. е. было песенно-прозаическим. Действительно, если брать песенку как самостоятельное произведение, она не только непонятна, но, как мы уже

<sup>199</sup> Разумеется, только в первом упоминании, в дальнейшем читатель уже знает, о чем идет речь.

<sup>200</sup> См. Ван Чун, Луньхэн цзицзе, стр. 404 и др.

показали выше, не могла быть создана в эпохи, предшествующие ее записи. Да, в чжоускую эпоху крестьянин, говоря о царе, не назвал бы его *ди*, в эпоху ханьской деспотии он вряд ли мог петь о себе: «В чем же властен надо мной государь?!», однако в любую эпоху это мог воскликнуть герой народного сказания<sup>201</sup>, в котором речь шла о мифических временах, фольклорный «современник» Яо и Шуня. При последующей лапидарной записи сказание, по-видимому, сильно сократилось. По вполне понятным причинам наибольшему сокращению подвергалась прозаическая часть (кстати, то же самое мы видим в письменных записях, которые делают для себя современные народные сказители<sup>202</sup>). Постепенно запись все уменьшалась в размере, и в конце концов осталась лишь песенка-ария с небольшим прозаическим добавлением, показавшаяся в дидактическом плане интересной авторам «Толкования». К несчастью, созданный народной фантазией герой сказания о золотом веке для древних авторов был столь же реален, как и сам золотой век. Сведения, содержащиеся в фольклорных произведениях, воспринимались ими как исторический факт. Поэтому и песенку-арию они отнесли к тому времени, в котором «жил» фольклорный герой сказания, помышляя, однако, не о фальсификации, а лишь о сохранении истины.

Итак, «Песенка игрока...» представляет собой лишь фрагмент другого, более крупного фольклорного произведения. Но то же можно сказать и о некоторых яо, считавшихся долгое время наиболее древними.

В «Жизнеописании Му-вана — Сына Неба», которое относят обычно к IV—III вв. до н. э., приводится не-

<sup>201</sup> Если говорить о конкретном времени возникновения сказания, то упоминание его в «Толковании» к Луньюю делает наиболее вероятными IV—III вв. до н. э. Приблизительно к такому же выводу приходит Ван Ли, основываясь на анализе рифм песни (см. Ван Ли, Ханьюй шилюй сюэ, изд-во «Синь чжиши чубаньшэ», Шанхай, 1958, введение, стр. 1). За несколько более позднее происхождение песни стоит У Сяо-жу («Цзижан гэ» таньюань, газ. «Гуанмин жибао», 27.III.1962). Однако он не обратил внимания на то, что «Критическим рассуждениям» Ван Чуна предшествует более ранний источник.

<sup>202</sup> См. Сы Су, Шошу ю у дяобэнь, — журн. «Цюйи», 1962, № 4, стр. 44; Б. Л. Рифтин, О стихотворных вставках в китайском традиционном прозаическом сказе «пинхуа», — в сб. «Литература Востока», М., 1969. \*

сколько таких песенок <sup>203</sup>, Если верить его неизвестному автору и комментаторам, они были сложены в царствование царя Му-вана, т. е. в X в. до н. э. Об этом царе в древности ходило много сказаний и легенд. Кроме самого «Жизнеописания Му-вана — Сына Неба» отголоски их сохранились у Ле-цзы (см. главу «Чжоуский царь Му»), в комментариях Ли Шаня к «Литературному изборнику» («Вэньсюань»). Героем их была реально существовавшая личность, вождь, некогда возглавивший бросок чжоуских племен в неизведанные просторы Западного края. Однако бессмертная богиня Запада, знаменитая Сиванму, с которой он там якобы встретился на горных вершинах Куньлуня, — безусловно мифологический персонаж. Она присутствует во множестве повествований о чудесном, подчас обретает в них странное, фантастическое обличье. В «Книге Гор и Морей», по-видимому современной «Жизнеописанию Му-вана — Сына Неба», ее портрет, например, описывается следующим образом: «И есть там жена — украшения в прическе, клыки тигра, хвост леопарда, — обитает она в пещере, имя же ей — Сиванму» <sup>204</sup>, Вряд ли кто-либо хоть на минуту поверит в реальность этого сказочного персонажа — звероподобного существа по одним источникам, волшебницы-феи — по другим. Но поскольку в действительности не существовало волшебницы Сиванму, то значит, она и не пела той песенки яо, с которой обращается к посетившему ее Му-вану в «Жизнеописании Му-вана — Сына Неба». А раз не было песенки Сиванму, не было и ответа Му-вана, хотя его яо также приводится здесь.

Но кто и когда сложил эти песни? Чтобы ответить на этот вопрос, следует вспомнить, что представляет собой сам рассматриваемый памятник.

«Жизнеописание Му-вана — Сына Неба» — единственное произведение художественной прозы в полном смысле этого слова, которое дошло до нас со времен китайской древности. Достоверность его не оспаривается — оно было найдено в 281 г. в погребении вэйского царя Сян-вана (IV в. до н. э.). Анализ текста показы-

<sup>203</sup> См. «Мутяньцзы чжуань» («Сыбу цункань», т. 467), цз. 3, стр. 15 (две) и цз. 5, стр. 266.

<sup>204</sup> «Шаньхайцзин» («Сыбу цункань», т. 466), ч. 2, цз. 16, стр. 76—77.

вает, что это запись или обработка различных народных сказаний, повествующих о подвигах и деяниях Му-вана. Песенки яо, которые фигурируют теперь в различных сборниках как песни времен Му-вана <sup>205</sup>, первоначально не имели даже своих названий <sup>206</sup> — они были органической составной частью повествования, ничем из него не выделяясь. Тексты песен и прозаический текст хорошо согласовывались между собой. Так, например, песенка — ответ Му-вана поется от первого лица (как и в «Песенке игрока в битую», здесь стоит местоимение у <sup>207</sup>) человеком, призванным заботиться о благе, о мире своего народа, т. е. правителем, царем. В другой яо певец прямо называет себя Сыном Неба («Я, единственный, Сын Неба и Небесного Владыки») <sup>208</sup>. Такое согласование возможно в двух случаях: либо перед нами запись подлинных событий и подлинных песен, либо текст песни написан специально для данного текста. Первое, как мы видели, исключается. Значит, вывод может быть только один — песни были созданы одновременно с прозаическими сказаниями о Му-ване, они были их неотъемлемой составной частью.

Рядом с песнями Му-вана и Сиванму, с «Песенкой игрока в битую» можно поставить некоторые поэтические вкрапления в «Большое толкование Книги Истории»<sup>209</sup> (памятник начала эпохи Хань, во многом основанный на фольклорных материалах), ряд других древних песен. Все это явления одного порядка — по-видимому, они с самого начала не были самостоятельными произведениями. Первоначально тесно связанные с прозаическим рассказом, они вливались в сочинения историков и философов как часть единого повествования. Прозаическая часть при этом неизбежно ужималась, древние авторы сообщали только самое краткое содержание интересовавшего их эпизода; и зачастую такое изложение превращалось всего лишь в комментарий к выбранному ими поэтическому фрагменту. Впоследствии tradi-

<sup>205</sup> См., например, «Гу яо янь», стр. 277, 278; Шэнь Дэ-цзянь, Гуши юань, стр. 8.

<sup>206</sup> См. комментарий Чэнь Фэн-хэна к песенке-ответу Му-вана («Гу яо янь», стр. 277).

<sup>207</sup> См. там же.

<sup>208</sup> См. там же.

<sup>209</sup> «Шаншу дачжуань» («Сыбу цункань, чубянь цзунбу», т. 4), Шанхай, [б. г.], цз. 1, ч. 2, стр. 22—24 и далее.

ция закрепляла за таким отрывком название *юэфу*, составители включали его в свои сборники древних песен, забывая о сопровождавшем песню прозаическом повествовании. В действительности же, как показывает разобраный выше материал, и то и другое являлось частью единого целого — народного сказа.

Что ханьский народный сказ был именно песенно-прозаическим, считают многие китайские ученые. В поддержку этого предположения приводятся даже археологические данные, не говоря уже о письменных свидетельствах <sup>210</sup>. Конечно, все эти данные спорны. Однако нам кажется, что исследование происхождения древних песен способно пролить дополнительный свет на этот вопрос. Судя по тем песням, которые мы только что разобрали, в народных сказаниях эпохи Хань и даже несколько раньше действительно были поэтические вставки. Характерно, что все они пелись от первого лица, в поэтическую форму облакалась только прямая речь героев, для придания ей большей эмоциональности, лучшего воздействия на слушателя. Это были своеобразные маленькие арии, хотя и исполняемые, по-видимому, все тем же рассказчиком. Однако, если судить по «Жизнеописанию Му-вана — Сына Неба», удельный вес таких песенных вкраплений в сказании был очень невелик. В целом оно, по-видимому, все же оставалось прозаическим. Думается поэтому, что не совсем правомерно было бы отождествлять подобные произведения с тем песенно-прозаическим сказом, который существовал в Китае в более позднюю эпоху.

С другой стороны, совершенно очевидно и то, что особенности древнего сказа не могли не отразиться на развитии более поздних жанров народной повествовательной прозы. По-видимому, песенно-прозаическая форма сказа *бяньвэнь*, возникшего в Китае под влиянием буддийской литературы, в какой-то степени была определена и тем, что древний китайский сказ уже сочетал в себе стихи и прозу. Буддийские монахи-рассказчики, естественно, использовали для популяризации содержания сутр в первую очередь формы привычные, близкие народу, хотя и видоизменяли их. Таким образом, *бяньвэнь* представляется нам синтезом элементов традиции-

<sup>210</sup> См., например, Лю Чжи-юань, Ханьдай шошужэнь, — газ. «Жэньминь жибао», 16.XII.1961.



онных, уже существовавших в китайском фольклоре, и элементов новых, привнесенных извне; в этом, вероятно, одна из причин, почему жанр бьяньвэнь смог завоевать широкие массы слушателей.

К сожалению, сами древние сказания, за исключением легенд о Му-ване и отдельных фрагментов, до нас не дошли. Это заставляет нас воздержаться от решительных выводов. Однако, несмотря на некоторую гипотетичность всего сказанного, сам факт сочетания стихов и прозы в древнекитайском фольклоре заслуживает самого пристального внимания. Будем надеяться, что будущие исследования внесут в этот вопрос полную ясность.

\* \* \*

В первой части, посвященной анализу народного несенного творчества, мы нарисовали лишь самую общую его картину. Однако даже такой краткий обзор позволяет составить представление о богатейшей сокровищнице слова, откуда черпали материал поэты-литераторы II в. до н. э. — III в. н. э. Как мы уже видели, песенный фольклор той эпохи состоял в основном из произведений трех жанров: лирических песен, баллад и афористических песен. Предположительно к ним следует добавить еще исторические песни *дацюй*, а также народные гимны и культовые песнопения (их оригинальные тексты не сохранились, поэтому мы не говорим здесь о них подробно). Если же напомнить, что понятие *юэфу* включает в себя не только народные произведения, но и индивидуальную поэзию (авторские песни и «книжные песни», никогда не исполнявшиеся), станет ясно, насколько неправомерно рассматривать его как жанр<sup>211</sup>. Юэфу — это не жанр, а целый комплекс жанров (заметим, что иногда сюда включают даже поэзию *цы*), которые объединяет близость к народной песне, особый песенно-поэтический стиль. В чем состоят его особенности, мы увидим в последующих главах.

<sup>211</sup> С подобным определением приходится постоянно сталкиваться в научной литературе,— см., например, Л. Е. Черкасский, Поэзия Цао Чжи; Б. Л. Рифтин, Сказание о Великой стене и проблема жанра в китайском фольклоре.

## ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЮЭФУ

С самого начала Музыкальная Палата была предназначена не только для собирания народных песен. Она обрабатывала собранные тексты, приспособлявая их к нуждам государственной власти, создавала новые оригинальные произведения. Эти произведения, писавшиеся теми же поэтами и музыкантами, которые обрабатывали песенный фольклор, естественно испытывали на себе его сильное влияние, тем более что и фольклорные обработки и оригинальные песни предназначались для одних и тех же целей. С другой стороны, усилившееся внимание к народному творчеству и широкое распространение народной песни в среде правящих классов не могло не возбудить к ней интереса и у поэтов, не связанных с Музыкальной Палатой. Они также стали подражать юэфу. Все это безусловно способствовало тому, что авторские, или литературные, юэфу (китайцы называют их *вэньжэнь юэфу* — «юэфу литераторов»), т. е. произведения, написанные в стиле народных песен, в подражание им, приобрели в эпоху Хань огромную популярность. Но было бы ошибкой думать, что своим возникновением этот вид древней поэзии обязан исключительно деятельности Музыкальной Палаты. Последняя лишь стимулировала процесс, который давно уже шел в литературе. Подражания народным песням в Китае начали писать задолго до появления Музыкальной Палаты. Сведений об этом, к сожалению, сохранилось очень немного. Тем не менее, чтобы правильно понять характер связи древнекитайской поэзии с народным песенным творчеством, мы должны прежде всего обратиться именно к этим первым обработкам народных песен, которые дошли до нас, обратиться к самым истокам литературных юэфу.

## Первые обработки народных песен

Выделившись из коллективного творчества, индивидуальная, авторская поэзия в течение какого-то времени продолжала сохранять с ним тесную связь. Мы говорим здесь не о простом влиянии, а именно о постепенности выделения литературы из фольклора, о длительном процессе, который, видимо, начался задолго до появления первого известного нам поэта и длился еще не одно столетие.

Связь между этими двумя видами поэтического творчества — литературой и фольклором — могла сохраняться в различных формах. В одном случае можно говорить об элементах народного творчества (хотя удельный вес их может быть очень велик) в произведениях, уже в значительной степени индивидуализированных. Такой, например, является знаменитая поэма «Скорбь изгнанника» («Лисао», III в. до н. э.) первого великого поэта Китая Цюй Юаня (именно он открыл в истории китайской литературы новую эру — эру «литературы, имеющей индивидуального автора») Влияние народного творчества в «Скорби изгнанника» несомненно: вся поэма в сущности построена на образах древних китайских мифов.

Однако в других случаях мы имеем дело с чем-то большим, чем заимствование отдельных элементов народной поэзии. Например, уже в творчестве Цюй Юаня наряду со «Скорбью изгнанника» мы видим так называемые «Девять гимнов» («Цзю гэ»), которые немногим уступают ей по известности. Они состоят из одиннадцати (это не ошибка: число девять в данном случае понятие собирательное, часто встречавшееся в древней поэзии; означает: «все гимны») отдельных песен-слово-словий, посвященных различным духам и божествам. О том, как создавались они, Ван И (II в.) сообщает следующее:

«Девять гимнов» — творение Цюй Юаня. В древней Чуской державе удел южного Ин располагался между реками Юань и Сян. Народ его верил в духов и поклонялся им. Во время этих молебствий следовало петь и играть, бить в барабаны и плясать, дабы возрадовать

<sup>1</sup> См. Н. Т. Федоренко, Цюй Юань,— в кн.: Цюй Юань, Стихи, М., 1954, стр. 5.

духов. Цюй Юань в скитаниях своих нашел в сей местности пристанище. Грудь его теснила тоска, горечь отравляла сердце, был он полон скорбных дум. Он вышел посмотреть, как простые люди, справляя обряд поклонения, весело пляшут и поют. Слова их были просты и неуклюжи, и потому [он] написал «Девять гимнов»<sup>2</sup>.

Этот отрывок свидетельствует о том, что в основу «Девяти гимнов» Цюй Юаня были положены народные культовые песнопения местности Ин, и в настоящее время этот факт ни у кого не вызывает сомнения. Сообщение Ван И подтверждается не только содержанием гимнов, адресованных божествам, которым поклонялись жители удела Ин, но и самой формой произведений. Это особенно заметно, если взять для сравнения его поэму «Скорбь изгнанника», которая положила начало новому жанру поэзии — одам (*фу*). Из сообщения Бань Гу, известного поэта-одописца, мы знаем, что оды не пелись, а декламировались<sup>3</sup>. В песенном же характере «Девяти гимнов» трудно усомниться: даже если не принимать в расчет рассказа Ван И, об этом достаточно убедительно говорит само их название (*цзю гэ* — букв. «девять песен»). Более того, перед нами не просто песенные тексты, а запись своеобразного театрализованного действия, исполнявшегося при жертвоприношении: если в «Скорби изгнанника» и других произведениях Цюй Юаня повествование ведется от одного лица и они по сути дела представляют собой лирический монолог автора, то в «Девяти гимнах» действующих лиц, как правило, несколько, монолог в них перемежается с диалогом, сменяется монологом другого лица и т. д. Различные исследователи несколько расходятся в трактовке деталей «актерского рисунка» отдельных гимнов, но в общей оценке их характера они единодушны. Для примера приведем небольшой отрывок из статьи японского синолога Аоки Масару<sup>4</sup>, в котором он дает краткую характеристику каждого из гимнов:

«Гимн «Владыке Востока, Тай-и» представлял собой песенный монолог шамана, совершавшего жертвоприношение; другие шаманы хором подпевали ему.

<sup>2</sup> «Чуцы цзичжу» («Сыбу бэйяо», т. 1718), цз. 2, стр. 16—2а.

<sup>3</sup> См. «Ханьшу», т. 6, цз. 30, стр. 1755.

<sup>4</sup> См. Аоки Масару, Кука-но майкёку-но кэкко,— в кн.: «Тюгоку бунгаку гэйцзю цуко», Киото, 1943,

Гимн «Великому повелителю жизни» — диалог шамана, представлявшего божество, и шаманки, которая совершала жертвоприношение.

Гимн «Малому повелителю жизни» — диалог шамана, исполнявшего обряд жертвоприношения, и шаманки, помогавшей при этом.

Гимн «Владыке Востока» — диалог между шаманом, представлявшим божество, и приносящей ему жертву шаманкой.

В гимне «Повелителю рек» изображавший его шаман и шаманка, исполнявшая обряд поклонения божеству, пели вместе.

Гимны «Горному духу» и «Погибшему за родину» представляли собой песенные монологи [в первом случае — шаманки, изображавшей духа, во втором — шамана, одетого воином].

Последний гимн — «Поклонение душам» — исполнялся хором женщин-шаманок.

Так выглядели «Девять гимнов» во времена Цюй Юаня. Отдельные поправки, которые делает в отношении работы Аоки Масару китайский филолог Сюй Цзяжуй<sup>5</sup>, не имеют принципиального значения и не меняют общей картины. Анализ композиции «Девяти гимнов» показывает, что специфика их формы обуславливалась теми требованиями, которые предъявлял к организации примитивного религиозного театрализованного действия народный культ природы, что они повторяли форму народных культовых песен.

Следует сказать, что и в области содержания народное происхождение гимнов сказывается достаточно ясно. Можно согласиться с авторами «Истории китайского фольклора»<sup>6</sup>, что то смелое, открытое выражение любовного чувства, которое мы видим в некоторых гимнах, не могло идти от конфуцианца Цюй Юаня — оно шло от песенного фольклора Южного Китая. Ведь чуские песни наследовали песням Чжэн и Вэй, которые еще у Конфуция вызывали негодование своей «безнравственностью» (читай — свободным выражением чувств).

<sup>5</sup> См. Сюй Цзяжуй, Цзюгэды цзучжи, — в сб. «Вэньсюэ ичань цзэнкань», № 6, Пекин, 1958.

<sup>6</sup> См. «Чжунго миныйцзянь вэньсюэ ши», изд-во «Жэньминь вэньсюэ», Пекин, 1959, т. 1, стр. 112, 113.

И именно их взял здесь за основу Цюй Юань — в других его произведениях, где доминируют личные взгляды автора, мы таких мест уже не находим.

Анализ содержания и формы «Девяти гимнов» подтверждает рассказ Ван И о том, что в основу этого произведения были положены народные культовые песни местности Ин. В чем в данном случае заключался вклад самого Цюй Юаня, говорит последняя фраза Ван И: «Слова их (народных культовых песен. — *И. Л.*) были грубы и неуклюжи, и потому [Цюй Юань] написал «Девять гимнов». Насколько можно судить по этому лаконичному отрывку, именно словесное несовершенство песен побудило великого поэта взяться за кисть<sup>7</sup> — наиболее вероятным будет предположить, что его усилия были направлены в первую очередь на отделку и шлифовку народного текста. Крупнейший философ и филолог XII в. Чжу Си, который много сделал для выяснения истинного характера древних песенных памятников, для освобождения их от позднейших напластований, писал, что Цюй Юань только привел в порядок первоначальный текст, значительно его сократив<sup>8</sup>. Такого же мнения придерживалось и большинство современных китайских ученых<sup>9</sup>, к которому присоединяются и авторы советского курса «Литературы древнего Востока»<sup>10</sup>. По-видимому, в данном случае мы действительно имеем дело с первой известной нам обработкой фольклорной поэзии, с первым авторским «подражанием» народной песне, появившимся на заре становления поэзии индивидуальной. Этот факт закономерен — только что выделившись из общего потока коллективного творчества, она охотно возвращалась к привычным формам поэзии народной. В данном случае можно говорить не столько о влиянии, сколько о постепенности разделения этих двух поэтических потоков.

<sup>7</sup> По традиции считается, что кисть была изобретена Мэн Тянем в III в. до н. э. Однако археологические находки показывают, что она была известна в Китае гораздо раньше. См. Чжу Цзе-цин, Цинь, Хань мэйшу ши, Шанхай, 1957, стр. 174—175.

<sup>8</sup> См. Се У-лян, Чуцы синьлунь, изд-во «Шаньфу иньшугуань», Шанхай, [б. г.], стр. 33—34.

<sup>9</sup> См., например, «Чжунго вэньсюэ ши», под ред. Чжань Ань-тая, Жун Гэна, У Чжун-ханя, ч. 1, стр. 132 и др.

<sup>10</sup> В. Б. Никитина, Е. В. Паевская, Л. Д. Позднеева, Д. Г. Редер, Литература древнего Востока, стр. 386.

Один почти забытый всеми факт раскрывает связь «Девяти гимнов» с коллективным творчеством в совершенно неожиданном плане. Дело в том, что в числе народных песен юэфу последующей эпохи — эпохи Хань — существовала хоровая песня «Ныне есть человек» («Цзинь ю жэнь») <sup>11</sup>. И вот при сличении ее текста с текстом гимна «Горному духу» становится совершенно ясно: песня «Ныне есть человек» — не что иное, как обработка гимна Цюй Юаня! В процессе обработки неизвестными авторами — по-видимому, народными певцами — были сделаны лишь незначительные изменения, приблизившие язык песни к разговорному языку ханьской эпохи. Так, например, получили новые определения ветер (в четырнадцатой и в предпоследней строке) и деревья (в предпоследней); односложные глаголы-сказуемые кое-где заменены двусложными (строки вторая, четвертая и последняя), добавлено сказуемое в шестой строке, и опущено подлежащее в девятой. Вместо уединенной бамбуковой рощи, о которой поется у Цюй Юаня, вставлена одинокая (уединенная) хижина, ставшая затем привычным образом в поэзии; в восьмой строке использован синтаксический параллелизм — распространенный прием народной поэзии; несколько изменено начало. Песня «Ныне есть человек» значительно короче гимна Цюй Юаня (целиком опущены строки 15—25); в остальном же оба произведения чрезвычайно схожи.

В песне «Ныне есть человек» повсеместно опущен знак цезуры *си*, который был характерен для песен Чуского царства — родины Цюй Юаня. Отсутствие *си* показывает, что перед нами не оригинал, которому подражал Цюй Юань, а обработка самого его гимна, фольклорная форма, в которой тот существовал уже в ханьскую эпоху. В стихотворном отношении песня представляет собой чередование двух трехсложных строк с одной семисложной, чего не было у Цюй Юаня; такое неодинаковое количество слогов-иероглифов в строке также было свойственно народным юэфу раннеханьского периода (II—I вв. до н. э.) — сравни, например, песню «Роса на листьях» (3—3—7—7) и др. По-видимому, есть основания говорить о том, что гимны первого поэта Китая, созданные на основе народных песен, через не-

<sup>11</sup> См. «Суншу» («Эршисы ши»), цз. 21, стр. 6050 (358).

Которое время снова вернулись в репертуар певцов и, видоизменившись, стали народными песнями юэфу. На том этапе, когда индивидуальное поэтическое творчество только что отделилось от фольклора и оставалось еще очень ему близким, такая трансформация представляется вполне естественной.

Любопытно, что только Сяо Ди-фэй в своей «Истории юэфу» обратил внимание на факт разительного сходства этих двух произведений<sup>12</sup>. Однако цель его анализа — доказать происхождение пятисложного стиха из чуских строф, и он не заметил, что перед ним интереснейшее свидетельство тесных связей коллективного и индивидуального творчества в древнем Китае.

В тексте другого произведения Цюй Юаня — «Призывание души» («Чжао хунь») — так же, как и в «Десяти гимнах», воплощено своеобразное театрализованное действо, исполнявшееся при отправлении обряда призывания души. Обряд этот, сохранившийся до нашего времени, был распространен и в царстве Чу<sup>13</sup>; по-видимому, данное произведение также является обработкой народных песнопений. На это указывают не только его драматизированная форма, но и некоторые художественные приемы<sup>14</sup>.

Среди ученых нет абсолютного единомыслия по вопросу об авторе песни. Разногласия идут еще с древности, поскольку существуют два противоречащих друг другу источника. Сыма Цянь в своих «Исторических записках» упоминает «Призывание души» в ряду других произведений Цюй Юаня<sup>15</sup>, а Ван И сообщает, что эта песня была создана Сун Юем (III в. до н. э.); в ней якобы тот оплакивал смерть своего учителя Цюй Юаня.

Нам представляется, что предпочтение здесь должно быть отдано «Историческим запискам» как памятнику более древнему и, что касается сравнительно поздних эпох, достаточно надежному. Такой точки зрения

<sup>12</sup> Сяо Ди-фэй, Хань, Вэй, Лючао юэфу вэньсюэ ши, стр. 45 и далее.

<sup>13</sup> См. Чэнь Чао-би, Гуаньюй «Чжаохунь» ды цзочжэ хэ нэйжунды шанцюэ [«Вэньсюэ ичань», т. 6 (доп.)], Пекин, 1958, стр. 22, 23; о композиции песни см. стр. 30.

<sup>14</sup> См., например, В. Б. Никитина, Е. В. Паевская, Л. Д. Позднеева, Д. Г. Редер, Литература древнего Востока, стр. 390.

<sup>15</sup> См. Цюй Юань, Стихи, М., 1954, стр. 13 и 26.



придерживается большинство современных ученых<sup>16</sup>. К тому же — и это самое важное — содержание песни свидетельствует не в пользу мнения Ван И: в «Призывании души» ясно сказано, что речь идет о душе царя (вана)<sup>17</sup>, а Сун Юй не мог так называть Цюй Юаня.

Было ли сообщение Ван И ошибочным? Нам кажется, не совсем. Разумеется, если прав один древний источник, то само собой возникает убеждение в недостоверности другого; как правило, исследователи вполне удовлетворяются таким выводом. Но попробуем внимательно разобраться в этом вопросе. Известно, что сведения Ван И — не досужий вымысел; он черпал их из материалов Лю Сяна (ок. 77—6 гг. до н. э.) и Лю Синя (ок. 53 г. до н. э. — 23 г. н. э.), проделавших огромную работу по собиранию и систематизации литературного наследства<sup>18</sup>; они же в свою очередь опирались на материалы государственных архивов ханьской империи, вся верхушка которой происходила из царства Чу — родины Цюй Юаня и Сун Юя. Ранние ханьские филологи, отделенные от них сравнительно небольшим промежутокм времени, несомненно еще располагали достоверными сведениями об их жизни и творчестве. Однако, поскольку сообщения древних ученых были предельно лаконичны, логично будет предположить, что каждый из наших источников сообщал лишь часть правды.

Сыма Цяню было известно, что авторство «Призывания души» принадлежит Цюй Юаню, и это действитель-

<sup>16</sup> Укажем, например, работы: Ю Го-энь, Сянь Цинь вэньсюэ, изд-во «Шаньу иньшугуань», Шанхай, 1934, стр. 143; Чэнь Чао-би, Гуаньюй «Чжаохунь» ды цзочжэ хэ нэйжунды шанцюэ; учебник Пекинского университета («Чжунго вэньсюэ ши», Пекин, 1960, стр. 100) и многие другие. Из работ советских ученых следует указать предисловие Н. Т. Федоренко к стихам Цюй Юаня (Цюй Юань, Стихи, стр. 4).

<sup>17</sup> Добавим, что и описание земных радостей, которыми автор пытается соблазнить отлетевшую душу, — это описание царской жизни, но никак не жизни опального изгнанника Цюй Юаня (см. «Цюй Юань фу цзиньши», изд-во «Жэньминь вэньсюэ», Пекин, 1962, стр. 207).

<sup>18</sup> В «Истории династии Суй» сказано: «В начале династии Хань император У-ди повелел хуайнаньскому вану (Лю Аню.— И. Л.) разбить их (творения Цюй Юаня и других чуских поэтов.— И. Л.) на строфы, сопроводив комментарием... Ныне эта книга утеряна, Собрание же сочинений Цюй Юаня, составленное цзяошуланом Позднеханьской династии Ван И, восходит к Лю Сяну». См. «Суйшу» («Эршиши ши»), стр. 11345(467).

но так. Но Ван И, живший намного позже, также знал, что Сун Юй написал «Призывание души», в котором оплакивал Цюй Юаня. Поскольку само произведение Сун Юя до Ван И уже не дошло, а сообщение своего источника он считал безусловно достоверным, Ван И легко впал в ошибку, приняв одноименную песню Цюй Юаня за произведение Сун Юя. Очень вероятно, что и по форме эти произведения были весьма близки: Сун Юй в «Призывании...» несомненно подражал своему великому учителю (которому, кстати, оно и было посвящено), тот же подражал в нем народной культовой песне. Таким образом, мы здесь впервые, по-видимому, имеем дело с «подражанием подражанию», с дальнейшей обработкой другим поэтом народной песни, однажды уже обработанной его предшественником. Мы не можем сказать, сколь сильно отличался вариант Сун Юя от произведения Цюй Юаня, в чем выразились те изменения, которые он внес в текст (мелодия, по-видимому, во всех случаях оставалась в основном неизменной). Однако, по счастью, мы располагаем еще одним вариантом «Призывания души» — это так называемое «Великое призывание» («Да чжао»). Тщательное сопоставление последнего с песней Цюй Юаня показывает, что перед нами действительно вариант, дальнейшая обработка того же произведения. Подобно песне «Ныне есть человек», «Великое призывание» меньше по размеру, чем его оригинал, опущена в нем и концовка (*луань*), заключавшая произведение. Вторая часть, где душе рисуются соблазнительные картины земного счастья, почти одинакова в обеих песнях, если не считать перестановки строк. Однако там, где шаман старается запугать строптивую душу, наблюдается довольно большое разнообразие: одни образы заменяются другими (например, в «Призывании души» — на юге живут дикири-людоеды, а уже в «Великом призывании» — там «огонь на тысячи ли»); образы меняются местами (так, тигры и леопарды в «Великом призывании» переселяются с небес па южные земли) и т. д. В целом же произведения остаются весьма схожими, как это видно из сопоставительной таблицы, приведенной в «Истории китайской простонародной литературы» Чжэн Чжэнь-до<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> См. Чжэн Чжэнь-до, Чжунго сувэньсюэ ши, т. 1, стр. 38—40,

По-видимому, впервые включил «Великое призывание» в сборник «чуских строф» Ван И<sup>20</sup>, однако даже он затруднялся точно назвать его автора. Исследование текста, выполненное китайскими учеными, приводит к выводу, что автором песни не мог быть житель Чу<sup>21</sup> и, значит, перед нами никак не народный оригинал произведения Цюй Юаня. Обнаруженные в «Великом призывании» элементы, характерные уже для циньского и раннеханьского периодов<sup>22</sup> китайской истории, позволяют считать, что оно было создано неизвестным автором где-то на рубеже III и II вв. до н. э. Это как бы последнее звено той цепочки, которая тянется к нему от фольклорного оригинала через подражание Цюй Юаня и подражание Сун Юя (неизвестное нам). Как и другая разобранная нами линия: народные «Девять гимнов» — обработка Цюй Юаня — фольклорные обработки гимнов Цюй Юаня, она заканчивается уже в эпоху зарождения и распространения песен юэфу.

Все сказанное свидетельствует о том, что обработки народных песен и подражания им появились в древнем Китае задолго до учреждения Музыкальной Палаты и становления жанра литературных юэфу. Использованию народного песенного материала в авторских юэфу эпохи Хань предшествовал опыт Цюй Юаня, Сун Юя и других чуских поэтов. Но главное — на этих примерах мы можем проследить, как в создании произведения принимал участие целый ряд авторов. Многие поколения жителей местности Ин создавали свои безыскусные гимны в честь духов-покровителей; потом Цюй Юань обработал и отшлифовал их, придав песнопениям совершенство формы. А затем его творения перешли снова в руки певцов и, постепенно видоизменяясь, обрели тот окончательный вид, который известен нам уже по ханьской юэфу. Точно так же постепенно видоизменялась народная основа «Призывания души»: сначала — в подражании Цюй Юаня, позднее — Сун Юя и неизвестного ханьского автора. Перед нами как бы процесс коллек-

<sup>20</sup> «Первому составителю сборника „Чуские строфы“ Лю Сяну, по-видимому, не встречалось „Великое призывание“, — пишет Лу Кань-жу (Лу Кань-жу, Фэн Юань-цзюнь, Чжунго ши ши, т. 1, стр. 131).

<sup>21</sup> См. там же, стр. 131, 132, а также: «Цюй Юань фу цзинь», стр. 207; Ю Го-энь, Сянь Цинь вэньсюэ, стр. 158; и др.

<sup>22</sup> См. Ю Го-энь, Сянь Цинь вэньсюэ, стр. 158, 159.

тивного творчества, базирующегося в эту эпоху на устном бытовании материала. Подобные трансформации происходили и в поэзии других древних народов. Во всех таких случаях роль отдельного поэта-литератора чрезвычайно значительна; однако его творчество все еще является здесь как бы частью общего процесса коллективного творчества; его интерпретация народного текста, будучи качественно новым этапом в бытовании фольклора, тем не менее тесно связана со всеми остальными редакциями и представляет собой лишь определенное звено в их общей цепи. Это обстоятельство нам следует учитывать и в дальнейшем, при анализе литературных юэфу.

### Становление литературных юэфу

Учреждение Музыкальной Палаты было тесно связано с восстановлением и модернизацией старинного обычая «жертвоприношений в предместьях». Так называемые «жертвоприношения в предместьях» должны были способствовать дальнейшему укреплению общегосударственных обрядов и культов в противовес местным, а также символизировать преемственность новой, Ханьской династии от прежней, Чжоуской, ее законность. Естественно, что на первый план в деятельности Музыкальной Палаты выдвигалось создание новых культовых песнопений на основе старых, чжоуских или местных народных песнопений различных областей. О создании таких культовых гимнов становится известно задолго до появления первых точных сведений о существовании Музыкальной Палаты. «Во времена Высокого Предка (императора Лю Вана, 206—194 гг. до н. э. — *И. Л.*), — сообщает историк. — Шу Сунь-тун, следуя за музыкантами [предыдущей] эпохи Цинь, привел в стройность музыку, исполнявшуюся в храмах»<sup>23</sup>. Он перечисляет целый ряд произведений, указывает, когда и где они исполнялись. Эти гимны, как и народные культовые песнопения, были в большинстве еще произведениями синкретическими. Многие из них прямо названы танцами, так как пение сопровождалось в них мимическими движениями и пляской. В «Истории дина-

<sup>23</sup> «Ханьшу», т. 4, цз. 22, стр. 1043.

сти» Хань» неоднократно подчеркивается, что в основе их лежали старые народные песнопения. Танец «Начало просвещенности» («Вэнь ши у») корнями своими уходит в танец «Призывание», творение Шуня (мифический государь, культурный герой, гению которого принято было приписывать творения народа. — И. Л.); в шестой год правления Высокого Предка (200 г. до н. э. — И. Л.) танец стали именовать «Начало просвещенности»<sup>24</sup>. «Пляска пяти стихий» («Усин у») восходит к танцам времен Чжоу; в двадцать шестом году правления Цинь Ши-хуана (220 г. до н. э.) была наименована «Пляской пяти стихий»<sup>25</sup>. Некоторые культовые песнопения обрабатывались и видоизменялись не один раз. Так, например, во времена того же Лю Бана были созданы «Лучезарные мелодии» («Чжао жун юэ») и «Уставные напевы» («Ли жун юэ»). Как отмечает историограф, первые были сходны с древним «Лучезарным Большим» гимном («Чжао Ся» — его исполняли при жертвоприношениях) и произошли в основном от «Плясок воинской доблести» («Удэ у»), а вторые — от танца «Начало просвещенности» и «Плясок пяти стихий»<sup>26</sup>. Несмотря, однако, на все эти вариации и обработки, изменения даже в области формы, по-видимому, не заходили очень далеко. Например, если первоначальный вариант не предусматривал сопровождения музыкальных инструментов, то исполнители «не смели их использовать»<sup>27</sup>; «когда исполняли музыку прежних госуда-

<sup>24</sup> Там же, стр. 1044.

<sup>25</sup> Там же. Сыма Цянь более конкретно указывает нам источник «Пляски пяти стихий» — это «Большой Воинственный танец» («Да у»), один из немногих, дошедших до эпохи Цинь Ши-хуана из глупой древности. «Большой Воинственный танец» представлял собой обширное театрализованное действо, изображавшее покорение чжоусцами царства Шан. Относящиеся к нему песенные тексты сохранились среди гимнов «Шицина». [Подробнее см. И. С. Лисевич, Жанр *сун* в китайской поэзии и литературной критике, — сб. «Жанры и стили литератур Дальнего Востока», М., 1969.] Как видим, Цинь Ши-хуан первый обратил внимание на древние культовые песнопения, а музыканты ханьской эпохи, по свидетельству Бань Гу, лишь «следовали за музыкантами эпохи Цинь».

<sup>26</sup> «Ханьшу», т. 4, цз. 22, стр. 1044.

<sup>27</sup> Там же. Когда в ханьское время говорили о музыкальном сопровождении, под ним в основном подразумевали струнные и духовые инструменты; участие ударных инструментов, отбивавших такт, вряд ли могло совершенно исключаться, особенно при исполнении танцев.

реи, то строго следовали ее законам» и вообще, как правило, исходили из того, что было принято в предыдущую эпоху. Такое строгое следование традиции объяснялось не только конфуцианским консерватизмом; культовая музыка предназначалась прежде всего для масс, она являлась средством идеологического воздействия, а последнее было возможно только в том случае, если она оставалась понятной народу, основывалась на привычных песнопениях, бытовавших в народе в течение веков и уже прочно укоренившихся в нем.

Наиболее ранних обработок культовых и обрядовых песен не сохранилось, не сохранились, как правило, даже названия песен (например, «Лучезарные мелодии» и «Уставные напевы» — это обобщенные наименования целых циклов). Но о том, как происходила обработка, приблизительное представление можно составить по знаменитым песням «Роса на листьях» и «Хаоли». Если верить Цуй Бао (III в.), первоначально это было одно погребальное песнопение: «Во времена же ханьского У-ди (140—86 гг. до н. э. — *И. Л.*) Ли Янь-нянь поделил его на две песни»<sup>28</sup>. Одна из них стала исполняться только при кончине государя, князей и вельмож, другая — на похоронах менее знатных служилых людей и простого люда. В старый народный обряд было внесено изменение, призванное закрепить существующие сословные различия, однако сами тексты сохранили дыхание живой народной поэзии, ее простоту, образность и лиричность. О первой — «Роса на листьях» — мы уже говорили. Даже когда она утратила свое обрядовое значение, ее продолжали исполнять на пирах, встречах друзей просто как произведение искусства<sup>29</sup>. Вторая песня — «Хаоли» — производит не меньшее впечатление. Обращает на себя внимание ее начало:

«— Чье ты пристанище, о Хаоли? — горестно вопрошает певец, начиная свой рассказ о неведомой стране, куда каждому предстоит отойти. И сам отвечает себе:

Все души вместе собираются там —

нет меж ними ни мудрых, ни глупцов...»<sup>30</sup>

Скорее всего именно последняя фраза и заставила придворного поэта отделить часть песни, «оставить» ее

<sup>28</sup> Цит. по кн.: Х у а н Цзе, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, стр. 5.

<sup>29</sup> См. там же, стр. 6.

<sup>30</sup> Там же, стр. 5.

простому народу. Она явно не созвучна с конфуцианскими взглядами. Песня словно равняет всех людей, показывая перед лицом смерти противоестественность, искусственность всякого деления и иерархии. Ведь, с точки зрения господствующего класса, к числу «мудрых» безусловно относились только преуспевшие и власть имущие, «глупым» же оставался простой народ. Поэтому противопоставление «мудрых» и «глупцов» зачастую имело значение социального противопоставления, протеста против официальной идеологии, которая утверждала господство «мудрых» правителей над «темным» народом. Присутствие этой фразы в песне позволяет предполагать, что обработка не заходила слишком далеко, не затрагивала, по-видимому, существа текста<sup>31</sup>.

Из числа наиболее ранних духовных гимнов и песнопений в настоящее время сохранилось семнадцать «Гимнов предкам» («Фанчжун гэ») <sup>32</sup> и девятнадцать «Гимнов предместных храмов» («Цзяоци гэ») <sup>33</sup>. Автором первых (вернее, той их редакции, которая нам известна) источники называют поэтессу Таншань, одну из жен ханьского императора Лю Бана; они были написаны в самом начале II в. до н. э. Вторые, вышли из Музыкальной Палаты в период с 122 г. до н. э. по 94 г. до н. э. И в тех и в других ясно ощущается влияние более древних произведений: с одной стороны, чжоуских гимнов, восходящих к «Шицзину», с другой — культовых песен Южного Китая, древней поэзии царства Чу. Лексика и ритмический строй их довольно архаичны, в художественном отношении они, как правило, не очень интересны. И все-таки среди них встречаются произведения, исполненные неподдельного душевного волнения, глубокого лиризма, где в обращении человека к божеству именно он, человек, обладатель страждущей и мятущейся души, выступает на первый план. Вот, например, прекрасный гимн Солнцу, который в чем-то перекликается и с песней «Роса на листьях» и с мифологическими образами поэмы Цюй Юаня. Начало его испол-

<sup>31</sup> К сожалению, в переводе Б. Б. Вахтина эта деталь исчезла:

Что за местность такая страна Хаоли?  
Здесь собираются души умерших с земли  
(«Юэфу. Из древних китайских песен», стр. 13).

<sup>32</sup> См. «Ханьшу», т. 4, цз. 22, стр. 1046—1051.

<sup>33</sup> См. там же, стр. 1052—1070.

нено восхищения перед вечным светилом, скорбным сознанием быстротечности жизни:

Солнце встает и заходит солнце — о, где пределы ему?!  
Время его и век с людским не сравнишь.  
Потому весна для него — не то, что для меня,  
И лето его — не мое лето<sup>34</sup>...

Человек с грустной безнадежностью констатирует: «куда ни бросишь взор — повсюду сие», в скорбном отчаянии он протестует: «зачем так?!». И вдруг дерзкая мысль озаряет его: если б мог встать он рядом с лучезарным светилом и, сравнившись с ним, в немеркнущем свете вечно мчаться над миром!

Я познал, в чем радость, —  
поет певец, —

[Лететь в колеснице, запряженной] шестеркой  
драконов<sup>35</sup>, — вот радость единая.  
Шестерых драконов согласный бег  
Сердце мое наполняет блаженством<sup>36</sup>...

Творческая фантазия на минуту вознесла поэта над миром, но полет ее недолог — он снова видит себя на земле. И последняя надежда, горечь обманутых ожиданий, непреодолимое стремление подняться ввысь, к солнцу, звучат в заключительных строках гимна:

О, Чэн Хуан —  
почему не спускается он ко мне?!

Слова певца о Чэн Хуане — отголосок древнего китайского мифа. Чэн Хуан — это чудесное существо с телом лошади и крыльями дракона, на котором якобы поднялся на небо прародитель китайцев Хуан-ди<sup>37</sup>. Иногда таинственный конь-дракон являлся и людям. Так, по другому мифу, когда он появился из вод реки Ло, у него на спине были начертаны триграммы «Книги Пе-

<sup>34</sup> Там же, стр. 1059.

<sup>35</sup> Согласно древнему китайскому мифу, повозку Солнца везли шесть драконов.

<sup>36</sup> «Ханьшу», т. 4, цз. 22, стр. 1059.

<sup>37</sup> См., там же, стр. 1060 (комментарий),



ремен» («Ицзин»), положившие начало китайской письменности<sup>38</sup>.

Древние китайцы чтили коня-дракона и поклонялись ему. Правда, первоначальных народных песнопений, в которых бы он упоминался, не сохранилось. Но гимн «Небесному коню» («Тянь ма»), дошедший до нас от времен царствования У-ди, тесно связан с этими народными верованиями. Он интересен тем, что позволяет проследить некоторые особенности бытования древних гимнов.

Первый вариант гимна (по одним источникам — от 120 г. до н. э., по другим — от 113 г. до н. э.) был написан по случаю счастливого предзнаменования — рождения «Небесного коня» в водах реки Воя (Хара-омо), вблизи военного поселения китайцев на отвоеванной у гуннов земле<sup>39</sup>. Характерно, что само это событие в тексте не упоминается. Поэтому можно предполагать, что для его прославления было просто использовано уже существовавшее песнопение в честь коня-дракона, соответственным образом видоизмененное. В гимне славится Владыка Востока — Тай-и, пославший этот знак своего благоволения к людям, рисуются чудесные свойства коня. Но вот уже в 100 г. до н. э. создается новый вариант гимна. На этот раз песнопение посвящалось победе над среднеазиатским царством Давань (Фергана) и захвату знаменитых даваньских коней. Оно было написано на тот же мотив, но во многом отличалось от первого. Так, в самом тексте уже видны признаки реального события, послужившего основой гимну:

<sup>38</sup> В «Книге Гор и Морей», которая является важнейшим источником китайских мифов, также есть краткое описание «Небесного коня», однако оно плохо гармонирует с двумя предыдущими. На далеком севере, гласит эта книга, «обитает зверь, видом как белая собака, но с черной головой; завидев человека, он улетает; имя ему — Небесный конь». См. «Шаньхайцзин» («Сыбу цункань», т. 465), цз. 3, стр. 406.

<sup>39</sup> См. «Ханьшу», т. 4, цз. 22, стр. 1060, т. 1, стр. 184, 185. Как сообщает комментатор, необыкновенный конь был принесен в дар императору неким Бао Ли-чаном, сосланным за какое-то преступление в «места отдаленные» (на территории нынешней провинции Ганьсу, район Дуньхуана). Он был пойман им в диком степном табуне, но непривычный вид коня позволил предприимчивому Бао использовать древний миф — он заявил, что конь появился пред ним на свет из речных вод. За год до этого летопись сообщает о другом подобном же чуде: «Конь родился в реке Юйу» (там же, т. 1, цз. 6, стр. 176).

Примчался Небесный конь  
С западного края земли,  
Прошел через зыбучие пески,  
И покорились все девять варварских народов<sup>40</sup>...

Правда, дальше все рисуется опять в привычном фантастическом ключе: Небесный конь, по словам певца, «вышел из реки-родника, у него, как у тигра, полосатая спина, и доступны ему, подобно духу, превращения»<sup>41</sup>. Так же, как и в первом варианте, Небесный конь сравнивается с драконом, так же, как и там, он способен пробежать тысячи ли. Второй гимн является явным подражанием первому, реальные даваньские кони выступают здесь как живое воплощение Небесного коня древних мифов. Однако целый ряд конкретных изменений налицо.

Интересно, что наряду с возникновением нового варианта в процессе устного бытования изменялся, модернизировался и первый гимн. Перемены эти были невелики — как известно, культовые песни наиболее в этом отношении консервативны, — однако текст «Небесного коня», приводимый Бань Гу (I в. н. э.), уже отличается от текста Сыма Цяня (II в. до н. э.)<sup>42</sup>. Исчезла архаичная частица *си* (гимн первоначально создавался на материале чуского песенного фольклора), которая уже не употреблялась в ханьской народной поэзии, появилась более развернутая характеристика чудесных качеств коня-дракона, возник целый ряд разночтений, причем большинство их уже нельзя объяснить просто ошибкой переписчика<sup>43</sup>. Судя по всему, созданные на фольклорной основе гимны не оставались затем неизменными. С одной стороны, давать жизнь новым вариантам могли поэты, чиновники Музыкальной Палаты. А с другой — они рождались и в процессе исполнения, исключительно длительного устного бытования, и здесь уже свою лепту вносили певцы, которые выходили из среды народа и к пониманию народа старались приспособить архаичные тексты духовных песнопений.

<sup>40</sup> Там же, т. 4, цз. 22, стр. 1060.

<sup>41</sup> Там же.

<sup>42</sup> Ср. Сыма Цянь, Шицзи, изд-во «Шаньгу иньшугуань», Шанхай, 1936, т. 10, цз. 24, стр. 36; «Ханьшу», т. 4, цз. 22, стр. 1060.

<sup>43</sup> Это возможно для иероглифов со сходным написанием —

騁 и 體, 躡 и 進 — но речь идет не о них.

В гимнах ханьской эпохи, особенно в «Гимнах предместных храмов», содержится интересный материал по китайской мифологии, они помогают нам полнее представить себе верования древних китайцев. Как считает Сяо Ди-фэй, ханьские гимны сыграли также немалую роль в ходе становления китайского семисложного стиха<sup>44</sup>. Наконец, они имели и определенный литературный резонанс — некоторым из них подражали такие выдающиеся поэты, как Се Чжуан (V в.)<sup>45</sup>, Ли Бо (VIII в.)<sup>46</sup> и другие. Но все же значения их не следует переоценивать — художественный уровень гимнов чаще всего невысок.

К сожалению, китайские исследователи всю историю литературных юэфу в раннеханьский период обычно сводят именно к этим культовым песнопениям. Думается, что мы не вправе поступать подобным же образом. Исторические данные, которые имеются в нашем распоряжении, убедительно свидетельствуют о том, что поэты II—I вв. до н. э. не ограничивались обработкой только духовных гимнов. Объектом обработок и подражаний служили народные песни различных жанров. Среди них были военные песни варварских племен и китайская любовная лирика.

Музыка и песни некитайских народностей начали проникать в Китай очень давно. Вначале влияние это имело место в области фольклора (напомним, хотя бы, о ханьских народных «песнях под гонг»), позднее песнями «варваров» стали интересоваться и литераторы. Когда, например, знаменитый путешественник II в. до н. э. Чжан Цянь исследовал страны, лежавшие на запад от Китая, он не обошел своим вниманием и песенное творчество их народов. «Песни под гонг — это гуннские мелодии, — сообщает Цуй Бао. — Чжан Бован (Чжан Цянь. — *И. Л.*), направившись в западные страны, перенес затем искусство их исполнения в Западную столицу (столица раннеханьского Китая Чань-ань. — *И. Л.*); ныне же из этих песен можно слышать

<sup>44</sup> «В общем и целом,— пишет он,— корни семисложной поэзии мы видим в чуских строфах, всходы — в «Гимнах предкам» поэгессы Таншань, дальнейший рост — в „Гимнах предместных храмов“, созданных Сыма Сян-жу и другими поэтами» (Сяо Ди-фэй, Хань, Вэй, Лючао вэньсюэ ши, стр. 55).

<sup>45</sup> См. там же, стр. 57.

<sup>46</sup> См. «Юэфу шицзи», т. I, цз. 1, стр. 253.

только Две — «Хуйхэ» и «Доулэ»<sup>47</sup>. Указанные названия мелодий не поддаются достоверной расшифровке<sup>48</sup>, скорее всего они представляют собой транскрипцию иноязычных слов, что подтверждает сообщение Цуй Бао.

Посольство Чжан Цяня возвратилось в Китай в 126 г. до н. э. Перевод текстов привезенных им песен был уже первичной обработкой чужеземного фольклорного материала. Однако на этом она не закончилась. Согласно многим источникам, вскоре же после возвращения Чжан Цяня (точная дата неизвестна) знаменитый певец и музыкант, чиновник Музыкальной Палаты Ли Янь-нянь, «следуя гуннским песням, создал двадцать восемь новых мелодий»<sup>49</sup>. К сожалению, обработки Ли Янь-няня исчезли еще в первые века нашей эры; что касается названия песен, то с уверенностью можно назвать только десять из двадцати восьми. Можно догадываться, что тексты песен в его руках претерпели значительные изменения, обогатились новым содержанием, прежде всего заимствованным из китайского фольклора, однако утверждать что-либо трудно. Как сообщают источники, это были воинские песни<sup>50</sup>. Первое бесспорное доказательство того, что уже в ханьское время Музыкальная Палата использовала в своей работе не только музыку других народов, но и тексты их песен, мы находим в «Истории Поздней династии Хань»<sup>51</sup>. В ней говорится, что правительственный цензор области Ичжоу представил императору Мин-ди (58—76 гг.) в середине его царствования три песни, сложенные певцами юго-западных «варварских» племен. Переведены они были неким Тянь Гуном, который «хорошо понимал их речь»; императору они настолько понравились, что он «повелел чиновникам записать эти песни»<sup>52</sup>.

Если в самой «Истории Поздней династии Хань» содержится только китайский перевод песен, то в «Записках о виденном на Востоке» («Дунгуаньцзи») были помещены оба текста: один — китайский (перевод), дру-

<sup>47</sup> «Гуцзинь чжу» («Сыбу бэйяо», т. 1610), цз. 3, стр. За.

<sup>48</sup> Лу Кань-жу, Фэн Юань-цзюнь, Чжунго ши ши, т. 1, стр. 182.

<sup>49</sup> См. «Гуцзинь чжу» («Сыбу бэйяо», т. 1610), цз. 3, стр. За.

<sup>50</sup> Там же.

<sup>51</sup> «Хоуханьшу», — в кн. «Лидай гэцзу чжуаньцзи хуйбянь», изд-во «Чжунхуа шуцзюй», Пекин, 1958, т. 1, стр. 557.

<sup>52</sup> Там же, стр. 558.

гой — оригинальный, записанный иероглифами по звучанию. К сожалению, восстановить его смысл не удается. Можно лишь догадываться, что Тянь Гун стремился по мере сил сохранить форму оригинала: перевод сделан построчно; как в оригинале, так и в китайском переводе сохраняется четырехсложный стихотворный размер. Однако замечание автора доклада о том, что «слова и суждения [этих песен] трудно было привести в правильный порядок» (*цы и нань чжэн*)<sup>53</sup>, заставляет думать, что переложение Тянь Гуна было все же достаточно вольным. Сами песни похожи на величальные; в них восхваляется могущество и богатство Китая, мудрое китайское правление, звучат пожелания долгих лет жизни, обильного потомства и т. д. Некоторые детали наводят на мысль, что чрезмерно уничижительная позиция авторов — отчасти дело рук переводчика.

«Песни дальних варваров» — первый дошедший до нас поэтический перевод, сделанный китайцем. В то же время это и литературная обработка народной песни. Думается, что Сяо Ди-фэй (единственный китайский автор, упомянувший о них)<sup>54</sup> был прав, отнеся переводы Тянь Гуна в разряд литературных юэфу. По-видимому, обработка Чжан Цяня (или кого-то из его соратников) была сходна с обработкой Тянь Гуна, а подражания Ли Янь-няня представляли собой более самостоятельный вид творчества. Но в обоих случаях мы также имеем дело со своего рода литературными юэфу, с военными песнями, созданными на основе народной поэзии еще в раннеханьский период.

Подражания песням любовным, говорившим о горечи разлуки, о тяжелой доле женщины, появились также в период Ранней Хань. Авторами их становились в первую очередь женщины-поэтессы. Общность судьбы (представительниц всех классов связывало почти одинаковое положение), сходство душевных переживаний заставляло их обращаться к любимым народным песням, чтобы выразить свои чувства. Редкие из этих произведений дошли до нас. Однако внимательное изучение исторических документов показывает, что они действительно существовали. Правда, подчас свидетельств-

<sup>53</sup> Там же, стр. 557.

<sup>54</sup> См. Сяо Ди - фэй, Хань, Вэй, Лючао вэньсюэ ши, стр. 145, 146.

ва источников кажутся противоречивыми, но только на первый взгляд. На самом деле они не столько опровергают, сколько дополняют друг друга.

Одним из первых лирических подражаний была, по видимому, «Песня о седой голове» поэтессы Чжо Вэнь-цзюнь (II в. до н. э.). На нее как на автора впервые указывают «Разные записи о Западной столице»<sup>55</sup> (считается, что их окончательный вариант создал Гэ Хун, но первоначальный восходит к ханьским писателям — Лю Сяну и другим<sup>56</sup>). Гэ Хун (III—IV вв.) в своем трактате сообщает, что Чжо Вэнь-цзюнь действительно сложила «Песню о седой голове», в которой укоряла своего неверного мужа, Сыма Сян-жу, разлюбившего ее на склоне лет, после долгой и счастливой совместной жизни.

Но есть и другие свидетельства. Так, Ван Сэн-цян (жил несколько позднее Гэ Хуна, в начале V в.), приводя в своих «Записках о мастерстве»<sup>57</sup> первую строку дошедшего до нас текста песни, утверждает, что она является древним народным произведением. То же самое говорит и Шэнь Юэ (441—513 гг.), который помещает ее в своей «Истории династии Сун»<sup>58</sup>. Расхождение наиболее ранних известных нам источников естественно породило путаницу и споры. Решения были, как правило, чисто субъективные. Одни составители, основываясь на сообщении Гэ Хуна, помещали в своих сборниках знаменитую песню в качестве произведения Чжо Вэнь-цзюнь (например, Шэнь Дэ-цян)<sup>59</sup>. Другие (и их было большинство), больше доверяя Шэнь Юэ, считали ее народной (Го Мао-цян, Дин Фу-бао, Юй Гуань-ин и пр.)<sup>60</sup>. Думается, однако, что в сообщениях источников нет неразрешимого противоречия. Действительно, ведь Гэ Хун только упоминает об авторстве Чжо Вэнь-

<sup>55</sup> «Сицзин цзацзи», — в кн.: «Юэфу шицзи», т. 2, цз. 41, стр. 1128.

<sup>56</sup> Чжао Синь-чэн, Вэйшу тункао, т. I, изд-во «Шаньгу иньшугуань», Шанхай, 1957, стр. 650.

<sup>57</sup> Книга до нас не дошла (см. «Юэфу Шицзи», т. 2, цз. 41, стр. 1127).

<sup>58</sup> «Суншу» («Эршисы ши»), цз. 21, стр. 368 (6060).

<sup>59</sup> См. Шэнь Дэ-цян, Гушиюань, стр. 46.

<sup>60</sup> «Юэфу шицзи» (сост. Го Мао-цян), т. 2, цз. 41, стр. 1127; «Цюань Хань, Санью, Цзинь, Наньбэйчао ши» (сост. Дин Фу-бао), т. I, стр. 75; Юй Гуань-ин, Юэфу шисюань, стр. 42.

цзюнь, но не приводит самого текста песни. Поэтому «Песню о седой голове», написанную Чжо Вэнь-цзюнь, вовсе не обязательно идентифицировать с той, которую помещает в своей «Истории...» Шэнь Юэ и которую он называет народной. По-видимому, речь идет о двух разных произведениях — народном оригинале и подражании ему, созданном поэтессой. Последнее, как всегда в таких случаях, сохраняло за собой название оригинала, что и породило путаницу. Если принять эту точку зрения, никаких оснований для сомнения не остается.

Народная «Песня о седой голове» — изумительное по силе произведение. В ней изливали свои чувства многие поколения женщин — всем им по тогдашним понятиям было отказано даже в праве на верность их мужей, — и вполне естественно, что именно жена Сыма Сян-жу, обрабатывавшего народные песнопения, вместе с ним когда-то жившая в среде простого народа, обратилась в минуту горя к народному шедевру. Думается, что она могла ограничиться лишь незначительной обработкой последнего — в народном оригинале уже было все необходимое поэтессе.

Что сам Сыма Сян-жу обрабатывал не только культовые гимны, показывает хотя бы его песенка «Удочка» («Дяогань»). Слова и мелодия ее были утрачены уже к IV в. н. э. Одни авторы, вспоминая о ней, относили ее к военным «песням под гонг», другие отрицали это — точно сказать было уже невозможно<sup>61</sup>. Однако само название говорит скорее в пользу простого бытового, может быть, трудового содержания песни. К счастью, в более раннем источнике (III в. н. э.) сохранилась краткая характеристика народного произведения, которое легло в основу творения Сыма Сян-жу: «Удочку» сложила жена некоего Бо Чан-цзы, — пишет Цуй Бао. — Бо Чан-цзы, спасаясь от своих врагов, стал рыбаком на Хуанхэ. Жена же его тосковала о нем и каждый раз, отправляясь на берег Хуанхэ, пела эту песню»<sup>62</sup>. Све-

<sup>61</sup> Так, Чжи-цзян (VI в.), рассуждая о «песнях под гонг», сообщает, что среди них была «и „Удочка“ — также ханьская мелодия... Некоторые же утверждают, что „песен под гонг“ было числом двадцать одна, „Удочки“ среди них не было» («Юэфу шицзи» т. 1. цз. 16, стр. 588).

<sup>62</sup> «Гуцзинь чжу» («Сыбу бэйяо», т. 1610), цз. 2, стр. 26.

дения очень лаконичны и тем не менее дают общее представление о песне. Можно предположить, что в ней говорилось о чувствах женщины, тоскующей по своему любимому, который уехал ловить рыбу на Хуанхэ, говорилось о любви и разлуке. Очевидно, она была народным произведением, творением женщин-рыбачек, авторство которого потом было приписано одному конкретному лицу, как сплошь и рядом случалось в истории китайского фольклора<sup>63</sup>. Поскольку древний автор включает свое сообщение словами: «А затем Сыма Сян-жу сложил [свои] стихи «Удочка», которые ныне считают народной песней»<sup>64</sup>, можно сделать вывод, что Сыма Сян-жу подражал этой народной лирической песне о тоскующих в разлуке супругах, о рыбаке и его покинутой жене. По-видимому, его подражание было довольно близко к оригиналу, так как, судя по вышеприведенной цитате, эти произведения впоследствии путали.

О подражаниях Сыма Сян-жу и Чжо Вэнь-цзюнь мы знаем только по случайным высказываниям древних филологов. Но один текст подражания народной любовной песне, который относится к раннеханьскому периоду (точнее — к I в. до н. э.), все же сохранился. Это знаменитая «Песня о моей обиде» («Юань гэ син») поэтессы Бань<sup>65</sup>. Песня начинается словами о прекрасном веере из белоснежного шелка. Он — словно полная си-

<sup>63</sup> Примеров можно было бы привести много, ограничимся указанием на народные песни «Шицзина», которые приписывались разным различным легендарным героям и правителям, и на «Песни полночи», которые якобы сложила женщина по имени Цзые («Полночь»), Это явилось как бы следствием индивидуализации, «авторизации» творчества — если вначале даже имя реального автора не закреплялось за его творением, то впоследствии и произведение народного творчества старались связать с именем какой-то определенной личности. При этом подчас имя нарицательное, упоминавшееся в песне, традиция превращала в имя собственное, имя автора произведения («Песни полночи», «Песни о Мочоу»). Не исключено, что и в данном случае слова *бо чан цзы*, которые Сыма Сян-жу истолковывает как мужское имя, не обозначают конкретного лица.

<sup>64</sup> «Гуцзинь чжу» («Сыбу бэйяо», т. 1610), цз. 2, стр. 26—27.

<sup>65</sup> Имя ее неизвестно. Обычно ее называют *цзеюй* — по тому титулу, который она получила, попав в императорский дворец. Судьба поэтессы была трагична. Утратив первую свежесть юности, она лишилась благосклонного внимания Сына Неба, который бросил ее как старый, уже отслуживший свое веер, ненужный в прохладное время года. Об этом событии она, как считают, и поет в своей песне. Подробно см. Хуан Цзе, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, стр. 53 (вступление).



яющая луна, то появляется из рукава халата, то снова скрывается в нем и всегда приносит с собой благодетельный освежающий ветерок. Но это только аллегория, поэтический образ. О горькой судьбе женщины, которой суждено быть всего лишь красивой игрушкой в руках своего господина, поется в песне. Пока девушка молода и хороша собой, она всегда с ним, приносит ему радость, утешает в печали. Но вечный страх мучает ее — ведь когда наступает осень, ненужный в прохладное время года веер бросают в сундук и забывают там. Так будет в конце концов и с ней. Пройдут годы. Иссякнет любовь. И ее постигнет та же судьба, что и подарок любимому — белый веер.

Вопрос об авторе этого произведения тоже рождает споры. На наш взгляд, они доказывают только, что наряду с песней Бань существовал и ее народный прототип, что ее песня также была подражанием. Впервые высказал такую мысль еще ученый VII в. Ли Шань. В своих комментариях к «Литературному изборнику» он сообщает следующее: «В «Записках о песнях» сказано: «Песня о моей обиде» — древняя [народная] песня». Это значит, что среди древних [народных] мелодий была такая, а Бань цзеюй подражала ей»<sup>66</sup>. Правда, некоторые китайские ученые сомневаются в правильности мнения Ли Шаня. Принимая лишь цитату из более ранних «Записок о песнях» и отбрасывая его собственное заключение, они считают, что дошедшее до нас произведение — не подражание Бань, а скорее сам народный оригинал<sup>67</sup>. Думается, что у них нет для этого веских оснований. Ли Шань был не первым, кто сказал об авторстве Бань. В наиболее ранних из дошедших до нас антологий — в «Литературном изборнике» и «Новых напевах Нефритовой башни» («Юйтай синъюн»; оба — VI в.) песня уже фигурирует как произведение Бань цзеюй. С этим согласны и авторы литературно-критических трактатов того времени<sup>68</sup>, хотя, без сомнения, все они были знакомы с «Записками о песнях». Более того, в стихотворении поэта III в. Лу Цзи «Обида Бань цзеюй» прямо сказано, что «Бань цзеюй...

<sup>66</sup> См. «Вэньсюань», т. I, стр. 598.

<sup>67</sup> См. Юй Гуань-ин, Юэфу шисюань, стр. 46—47.

<sup>68</sup> См. Чжун Жун, Шипинь чжу, изд-во «Жэньминь вэньсюэ», Пекин, 1958, стр. 12—13.

мысли свои передала круглому вееру»<sup>69</sup>, т. е. здесь упомянут именно основной образ ее знаменитой песни. Совершенно очевидно, что поэтесса была известна как автор песни о круглом веере («Песня о моей обиде») еще задолго до появления «Записок о песнях». Что указанное произведение поэтессы не упоминается в «Истории династии Хань», еще ни о чем не говорит. Во-первых, там нет и других подобных произведений: древние историки пренебрежительно относились к подобному жанру (тем более — к «безнравственной» любовной лирике!). А во-вторых, автор «Истории династии Хань» вообще не очень-то благоволил к своей родственнице (этот вопрос подробно разбирает Сяо Ди-фэй)<sup>70</sup>; вполне возможно, что и личные отношения сыграли здесь какую-то роль<sup>71</sup>.

Одним словом, все доводы, представленные теми, кто отрицает авторство Бань цзеюй, нельзя признать основательными. Желание их зачислить «Песню о моей обиде» в число народных произведений, по-видимому, объясняется стремлением вернуть народному творчеству его законные права. Но, сами того не сознавая, они оказывают ему плохую услугу. Поскольку одни подражания лирическим песням (Сыма Сян-жу, Чжо Вэнь-цзюнь) остаются забытыми, а существование других (Бань цзеюй) отрицается, создается впечатление, что в раннеханьскую эпоху китайская поэзия ничего не взяла от фольклора, кроме культовых песен. Получается, что, едва выделившись из коллективного творчества, индивидуальная поэзия начисто обособилась от него, ограничив себя только «высокими» жанрами, и начался тот период «песен аристократии», о котором говорит и Сяо Ди-фэй. В это, конечно, трудно поверить. Приведенные выше примеры, на наш взгляд, доказывают несостоятельность подобной концепции. Ведь о существовании

<sup>69</sup> См. Лу Цзи, Лу Ши-хэн ши чжу, изд. «Жэньминь вэньсюэ», Пекин, 1958, стр. 6.

<sup>70</sup> Подробно см. Сяо Ди-фэй, Хань, Вэй, Лючао юэфу вэньсюэ ши, стр. 124.

<sup>71</sup> В заключение укажем, что существует еще одна версия относительно авторства песни. Янь Юй (XIII в.) со ссылкой на «Юэфу шицзи» называет ее автором Янь Янь-няня (V в.). По-видимому, это просто ошибка — в «Юэфу шицзи» ничего подобного нет. См. Янь Юй, Цанлан шихуа цзяоши, изд-во «Жэньминь вэньсюэ», Пекин, 1962, стр. 203.

подражаний народным лирическим песням нам становится известно уже со II в. до н. э., с первых десятилетий существования Музыкальной Палаты.

Можно согласиться, что таких свидетельств немного. Китайские исследователи, как правило, оставляют их в стороне, основываясь только на сохранившихся до нашего времени текстах. Такое стремление к достоверности понятно. Но в этой связи законно поставить вопрос: насколько достоверно отражают имеющиеся в нашем распоряжении тексты историю этого вида китайской поэзии? Могли ли вообще древние источники (а если да, то насколько полно) сохранить для нас тексты ранних лирических юэфу?

Чтобы правильно его решить, следует прежде всего уяснить себе характер источников, которыми мы располагаем. Одна группа — это официальные документы, династийные истории и в первую очередь самая древняя из них — «История династии Хань». Если мы взглянем в раздел «Искусства и изящная словесность» («И вэнь чжи»), то обнаружим лишь два вида поэтических произведений, которые придворный летописец находит достойными упоминания. Во-первых, это оды (фу), поскольку они в основном являются поэзией придворной, а следовательно, возвышенной и достойной всяческой похвалы. Как результат этого почитания поэзии одической мы видим у него зачисление всех без исключения произведений Цюй Юаня в разряд од, хотя среди них есть прямые подражания народным песням. Логика автора проста: Цюй Юань — гений, и творения его прекрасны; а раз они прекрасны — значит, это оды. Во-вторых, в «Истории династии Хань» приводится целый ряд народных песен, что также легко объяснить: согласно утвердившимся в Китае взглядам, через призму народной поэзии якобы «наблюдали нравы, узнавали об успехах и неудачах правления»<sup>72</sup>, иначе говоря, в ней официальная идеология стремилась отыскать подтверждение заслуг царствующей династии. Таким образом, оба эти вида поэзии представлялись летописцу тесно связанными с деяниями династии Хань, входили в круг явлений государственной, исторической важности и только поэтому были отмечены им в его «Истории...».

<sup>72</sup> «Ханьшу», т. 6, цз. 30, стр. 1708.

Что же касается произведений, написанных в подражание народным песням, то по стилю они не могли сравниться с выпренными придворными одами, не были выражением «гласа народа», якобы славящего династию, а индивидуальная лирика историка-конфуцианца мало интересовала. Исключение, которое он делает для двух подражаний, только подтверждает это правило. Авторство их принадлежит Лю Бану, самому основателю династии, «Высокому предку», которому поклонялся царствующий дом<sup>73</sup>. Именно личность автора, а не художественные достоинства произведений заставила историка упомянуть о них: по общему признанию, эти достоинства весьма скромны.

Анализ «Истории династии Хань» показывает, таким образом, что наиболее древние исторические источники сознательно игнорировали ту часть поэзии, которая представляла собой подражания народной песне, — для них она не имела исторической значимости. Поэтому на основании данных ханьской истории нельзя делать вывода о распространенности лирических (авторских) юэфу в раннеханьский период.

Другой род источников — всевозможные литературные сборники, литературные трактаты и антологии. В них уже нет того утилитарного подхода к поэтическому искусству, который можно наблюдать в ранних династийных историях, нет упора на историческую значимость литературных явлений. Однако для них характерно другое — отбор произведений по признаку художественного совершенства, которое чаще всего трактуется как совершенство формы, изящество слога. Эта тенденция нашла свое проявление уже в самом названии наиболее ранней дошедшей до нас антологии «Литературный изборник», где иероглиф *вэнь* в названии «Вэньсюань» следует понимать именно как изящную словесность<sup>74</sup>. Здесь народные песни с их безыскусственностью и простотой в отличие от летописей отходят на второй план; их место занимают литературные юэфу. Из общего числа почти пятидесяти юэфу, которые включены в анто-

<sup>73</sup> Ими и открывается раздел «Песни». См. «Ханьшу», т. 6, цз. 30, стр. 1753.

<sup>74</sup> См. В. М. Алексеев, Римлянин Гораций и китаец Лу Цзи о поэтическом мастерстве, — «Известия АН СССР (ОЛЯ)», 1944, т. 3, вып. 4, стр. 144, 147 и др.

логию<sup>75</sup>, только три — народные, остальное количество приходится на долю литературных подражаний, и это естественно: последние гораздо больше, чем их оригиналы, отвечали изысканным вкусам составителей. Однако поэтическое мастерство постоянно совершенствовалось, и это следует помнить, обращаясь к ранним литературным сборникам. Более ранние подражания вполне закономерно уступали более поздним по изяществу слога, именно эти последние приближались к эстетическому идеалу той эпохи, когда создавались антологии, и на них в первую очередь обращали внимание составители, мыслившие свои сборники прежде всего как эталон художественного совершенства. Поэтому и литературные источники не могут дать правильной картины развития подражаний народным песням: в них неизбежно будет делаться упор на более поздние и самостоятельные произведения в ущерб более ранним, более близким народному оригиналу.

В заключение следует сказать и о факторе времени, который не мог не повлиять на ту картину развития юэфу, которая рисуется нам сейчас. Известно, например, что до нас дошло очень мало народных песен, созданных в раннеханьский период, хотя именно тогда (до реформы Ай-ди) собирание фольклора шло наиболее активно. Большинство известных нам сейчас народных юэфу — это песни I—II вв. Можно утверждать, что то же самое имело место и в отношении юэфу авторских: чем древние песни, тем меньше шансов для них было сохраниться, тем больше их бесследно исчезло в глубине веков.

Если учесть все вышесказанное, то, даже не зная действительного положения вещей, можно заранее утверждать, что количество позднеханьских лирических юэфу будет намного превышать число дошедших до нашего времени раннеханьских. Так оно и получилось. Однако это обстоятельство вовсе не дает оснований рассматривать раннеханьский период лишь как период безраздельного господства одической и культовой поэзии. В действительности уже в то время наряду с одами и гимнами в индивидуальной поэзии существовали такие лирические произведения, в которых звучали про-

<sup>75</sup> «Вэньсюань», т. 1, стр. 596—631.

стые человеческие чувства, раскрывался душевный мир обычного, вполне земного человека, со всеми его земными радостями и горестями. Остается пожалеть, что большинство их до нас не дошло.

## Баллады

Несколько позднее, чем лирические песни, в творчестве ханьских поэтов получила распространение баллада. Правда, факт ее существования отмечался пока только в народной поэзии того времени. Проникновение этого жанра в поэзию литературную не было замечено. Тем не менее изучение ряда произведений I—III вв. не оставляет почвы для сомнений на этот счет.

Литературные (т. е. авторские) баллады, так же как и народные, невелики по размеру. В основу их обычно кладется семейно-бытовая, иногда любовная драма. Сюжет, как правило, развит слабо (из-за лаконичности самого произведения), однако действие развивается динамично, отсутствуют авторские отступления и морализация, повествование от автора органически сплетается с монологом и диалогом героев. Литературная баллада, как и народная, одноконфликтна, т. е. в основу кладется какое-то одно событие. В своих балладах ханьские поэты подражают народным оригиналам; однако в их творчестве этот жанр постепенно приобретает более завершенную форму.

Первое эпическое стихотворение, которое приближается по типу к интересующему нас жанру, — это стихотворение Бань Гу «Воспеваю прошлое» («Юн ши»). В нем рассказывается о том, как смотритель императорских житниц был за провинность приговорен к смерти и как его спасла дочь, своей горячей любовью к отцу растрогавшая самого Сына Неба. Стихотворение хорошо изучено. Исследователи проявляли к нему особый интерес, так как «Воспеваю прошлое» — наиболее раннее пятисложное стихотворение, время создания которого и авторство точно установлены. Тем не менее, оказывается, и здесь наукой не сказано еще последнего слова.

Принято считать, что стихотворение Бань Гу — не песенное, а чисто литературное произведение, хотя связь его с народными песнями и не вызывает сомнений.

В «Истории, китайской литературы», подготовленной Институтом литературы Академии наук КНР, сказано: «Хотя пятисложные стихи Бань Гу «Воспеваю прошлое»,— это не юэфу (т. е. не песенное произведение.— И. Л.), но совершенно очевидно, что они подражают народным песням юэфу»<sup>76</sup>. До сих пор такой точки зрения придерживались все китайские и иностранные ученые, так как они основывались на тексте стихотворения, известном по одному сборнику XVI в. Но совсем недавно японскому синологу Ёсикава Кодзи<sup>77</sup> удалось обнаружить аналогичный текст в комментарии Ли Шаня (VII в.) к эссе малоизвестного автора эпохи Шести династий. Ли Шань называет его «песенными стихами» (*гэши*) Бань Гу<sup>78</sup>.

Надо сказать, что во времена Ли Шаня термин «песенные стихи» давно уже не употреблялся: начиная с эпохи Цзинь (III—IV вв.) к особенно в эпоху Северных и Южных династий (V—VI вв.) все песенные стихи именовались «стихами юэфу» (*юэфу ши*)<sup>79</sup>. Так обычно называет их и сам Ли Шань, но на сей раз он делает исключение — прибегает к термину, которым обозначались народные и авторские песни при жизни самого Бань Гу. Дело, видимо, в том, что в своем комментарии танский филолог цитирует или опирается на какой-то древний источник, современный самим стихам. Название стихотворения («Юн ши») также говорит в пользу его песенного происхождения. Так, например, из «Большого предисловия» к «Шицзину»<sup>80</sup> — первого китайского трактата о поэтике — ясно видно, что *юн* 詠 — это не просто поэзия, а поэзия песенная. «Мысль... излитая в словах, слагается в стихи... Когда же этих слов (т. е. стихотворной речи.— И. Л.) недостаточно... ee

<sup>76</sup> «Чжунго вэньсюэ ши», изд-во «Жэньминь вэньсюэ», Пекин, 1962, т. 1, стр. 174.

<sup>77</sup> См. его статью в сборнике «Канда хакуси канрёки кинен со-сигаку ронсю», Киото, 1957, стр. 289—298.

<sup>78</sup> См. «Вэньсюань», т. 2, стр. 796.

<sup>79</sup> По этому вопросу см. Сяо Ди-фэй, Гуаньюй юэфу,— в сб. «Вэньсюэ ичань. Сюаньцзи», вып. 3, изд-во «Чжунхуа шуцзюй», Пекин, стр. 215—216.

<sup>80</sup> «Шицзин дасюй». В «Вэньсюань» автором его указан ученик Конфуция, Цзы Ся,— в настоящее время большинство ученых сходится на том, что «Предисловие» написано Мао Чаном, т. е. относится ко II в. до н. э.; некоторые считают его еще более поздним памятником.

воспевают в песне» («Гу юн гэ чжи») <sup>81</sup>. Составленный при жизни Бань Гу первый толковый словарь — «Толкование письмен» — также указывает только это значение<sup>82</sup>, видимо, в переносном смысле слово *юн* пока еще не употреблялось или употреблялось крайне редко. Исходя из всего сказанного, мы можем с полным основанием утверждать, что стихи «Воспеваю прошлое» были написаны как песня.

Кстати, это вполне согласуется с современной теорией происхождения китайского пятисложного стиха. Поскольку его истоком является народная песня эпохи Хань, будет вполне логичным предположить, что и первые авторские пятисложные стихи возникли первоначально именно как песенные произведения. Исследуя такие памятники сводного характера, как книжное собрание «Бэйтан шучао» (VII в.) и энциклопедия «Тайпин юлань» (X в.), профессору Есикава Кодзиро удалось обнаружить там ряд отрывков из других пятисложных стихотворений Бань Гу также на историческую тему. Это особенно интересно, если вспомнить, что в первом ксилографическом издании антологии «Новые напевы Нефритовой башни» (XII в.) баллада Фу Сюаня о Цю Ху (подробно см. ниже) была дана под названием «Подражание Бань Гу»<sup>83</sup>. По-видимому, в стихотворном цикле Бань Гу «Воспеваю прошлое» существовала еще и баллада о Цю Ху. Ёсикава приходит к выводу, что первоначально под этим названием объединялось несколько пятисложных стихотворений, подобно одноименному циклу Цзо Сы (III в.), который тоже подражал Бань Гу<sup>84</sup>. Утрачены они были, вероятно, потому, что не отвечали изысканному вкусу составителей антологий, ведь еще Чжун Жун, упоминая о них, находил их стиль «деревянным, лишенным изящества»<sup>85</sup>. Если принять это предположение, то из него следует, что, во-первых, пятисложный стих не был в I в. таким уж редким явлением и, во-вторых, что жанр баллады был во

<sup>81</sup> «Вэньсюань», т. 2, стр. 996. Иероглиф *юн* дан в своем варианте.

<sup>82</sup> «Шовэнь цзецзы чжэньбэнь» («Сыбу бэйяо», т. 314), цз. 3, ч. I, стр. 8.

<sup>83</sup> «Хэ Баньши ши» (см. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Нань-бэйчао ши», т. 1, стр. 290; пояснение см. также на стр. 288).

<sup>84</sup> См. «Канда хакуси канрёки кинен сосигаку ронсю», Киото, 1957, стр. 297—298.

<sup>85</sup> Ч ж у н Жун, Шипинь чжу, стр. 2.



времена Бань Гу более распространенным, чем мы полагаем.

Сейчас невозможно сказать, существовал ли фольклорный прототип песни Бань Гу. Известно лишь, что в основу последнего положено древнее предание, впервые упомянутое Сыма Цянем в «Исторических записках»<sup>86</sup>. Вообще говоря, сюжет баллады Бань Гу — дочь спасает отца (характерно, что именно дочь, а не сын!) или же мстит за него — был довольно распространен в Китае в древности и раннем средневековье. Яркий пример — знаменитые народные «Стихи о Мулань», героическое повествование о девушке, ставшей воином вместо престарелого немощного отца. В песне Цао Чжи «Чистые и малые» кроме сюжета баллады Бань Гу упоминается еще целый ряд ему подобных. В частности, его юэфу была написана на мотив ханьской песни «В Гуаньдуне жила достойная девушка»; песня эта не сохранилась, не осталось никаких следов и в литературе, но Цао Чжи в двух строках сообщает нам ее содержание: «В Гуаньдуне [некогда] жила достойная девушка по имени Су Лай-цин. Когда выросла, отомстила она за отца, и, хотя погибла, имя ее прославлено будет»<sup>87</sup>. Следовательно, это была песня уже о дочери-мстительнице, сюжет, без сомнения, более древний, чем те, которые повествуют о дочерях-просительницах, заступницах за отца перед императором. Цао Чжи упоминает еще об одной такой девушке — Цинь Нюй-сю. Предание о ней легло в основу баллады Цзо Янь-няня (II в.)<sup>88</sup> «Песня о Цинь Нюй-сю». В отличие от произведения Бань Гу дочь здесь также не спасает отца, а лишь мстит за него убийцам, тем самым навлекая на себя суровую кару закона. Однако справедливость торжествует и тут: император прощает преступницу, уже положившую голову на плаху. Сюжет в этой песне предстает перед нами в более развитой форме, чем у Бань Гу, обрастает целым рядом подробностей. Мы узнаем, где живет Нюй-сю, чем она вооружается для мести, где

<sup>86</sup> См. Л. Е. Черкасский, *Поэзия Цао Чжи*, стр. 129.

<sup>87</sup> См. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 155 («Цзинь вэй пянь»). Пояснения к тексту см. в кн.: Юй Гуань-ин, Сань Цао шисюань, изд-во «Цзоцзя», Пекин, 1956, стр. 87—90.

<sup>88</sup> См. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 201 («Цинь Нюй-сю син»).

совершает свое преступление и куда потом бежит. Кроме героини (монолог которой дополняет повествование автора) вводится еще целый ряд действующих лиц — тут и стража на заставе, и вельможи-зрители, и палачи. И вместе с тем все это умещается в столь небольшом по объему тексте, что повествование остается таким же лаконичным, как и у Бань Гу: многие ситуации приходится по сути дела домысливать. Лаконичность, фрагментарность многих песен, как считает Б. Л. Рифтин, свидетельствует о том, что в их основу ложится сказание, широко известное слушателям, и автору нет необходимости следовать всем его деталям<sup>89</sup>. Видимо, здесь мы сталкиваемся именно с подобным явлением.

Народные произведения, положенные в основу песен Бань Гу и Цзо Янь-няня, до нас не дошли, и мы не можем их сравнить и проследить то новое, что было внесено авторами. В других случаях нам посчастливилось больше. Можно, например, указать на знаменитую балладу Синь Янь-няня (II в.) «Начальник стражи»<sup>90</sup>, сюжет которой очень типичен для народного творчества того времени. Ближайшие аналогии ему мы находим в двух народных юэфу ханьской эпохи: в «Песне о Цю Ху» и в песне «Туты у дороги», уже разбиравшейся нами в первой части книги. «Песня о Цю Ху», к сожалению, не сохранилась, однако мы можем составить о ней общее представление, так как сюжет этого предания излагается в ряде древних книг, а кроме того, имеется написанная по ее мотивам одноименная песня Фу Сюаня (III в.)<sup>91</sup>.

В «Разных записях о Западной столице» (со ссылкой на более старые источники) говорится следующее: «Был в давние времена в царстве Лу некий Цю Ху. Жил он с женой всего три месяца, а потом уехал служить [и пробыл там] три года. Окончив службу, возвратился домой. Его жена [в этот день] пошла в предместье нарвать тутовых листьев, а он не узнал ее, она ему очень понравилась, и предложил он ей меру чистого золота, [чтобы соблазнить]. Жена отвечала: «У меня есть муж,

<sup>89</sup> Б. Л. Рифтин, Сказание о Великой стене и проблема жанра в китайском фольклоре, стр. 83, 84, 238 и др.

<sup>90</sup> См. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 45 («Юйлиньлан»).

<sup>91</sup> Там же, стр. 288 («Цю Ху сип»).

который уехал служить и не вернулся. Вот уже три года, как одна я в женских покоях, но еще никогда не позорили меня так, как сегодня». И стала рвать тутовые листья и не глядела [на него больше]. Ху устыдился, поехал дальше. Прибыв домой, спросил: «Где жена?» Ответили, что ушла в предместье за тутовым листом, еще не вернулась. Но вот возвратилась она — это была та самая женщина, с которой он заигрывал. Стыдно стало обоим. Жена побежала к [реке] Ишуй и утопилась»<sup>92</sup>. В «Жизнеописаниях знаменитых женщин» Лю Сяна этот сюжет изложен более подробно, с диалогом героев (кстати, там уже Цю Ху женат пять дней, а уезжает на пять лет), но Лю Сян, ставивший своей целью прославление конфуцианской морали, не удержался от искусственной концовки: жена кончает с собой не от оскорбления, а потому, что муж оказался... «непочтительным сыном»! (он предлагал деньги чужой женщине, хотя должен был в целости представить их матери)<sup>93</sup>.

В знаменитой песне «Туты у дороги» эта же ситуация разработана в более общей форме: здесь нет неожиданного сюжетного хода, в результате которого соблазнителем оказывается собственный муж. Но и там, так же как в «Песне о Цю Ху», некто богатый и знатный пытается добиться любви случайно приглянувшейся замужней женщины, занятой извечным женским делом — сбором тутового листа. И так же, как в «Песне о Цю Ху», получает решительный отпор.

Сюжет баллады «Начальник стражи» является всего лишь видоизменением этого распространенного песенного сюжета. Изменено место действия — с проезжей дороги оно перенесено в харчевню, куда заезжает богатый путник. Образ самого богатого насильника выглядит здесь особенно непривлекательным: бывший раб, жизнь и смерть которого всецело зависела от каприза господина, ныне попав «в случай», он с тем большим удовольствием испытывает свою власть над простым людом. Казалось бы, все сулит на этот раз удачу: в харчевне, кроме красавицы, подающей вино, никого нет, а уж она-то по долгу своему должна во всем «услуживать» богатому гостю. Но неожиданно он получает от-

<sup>92</sup> «Сицзин цзацзи» («Сыбу цункань», т. 461), цз. 6, стр. 4а.

<sup>93</sup> «Ленюй чжуань» («Сыбу бэйяо», т. 1139), цз. 5, стр. 7.

пор. Не помогают ни подарки, ни богатые заказы, ни посулы. Девушка вырывается — она не заблуждается на его счет.

Мужчины любят последнюю жену,  
Женщины дорожат первым мужем,—

бросает она ему. Попасть в гарем временщика, чтобы стать недолгой забавой пресытившегося человека?! Речь ее горда и смела:

Знатному не по пути с униженным.  
Говорю же тебе, цзиньцзы<sup>94</sup>  
Попусту [выдаешь] свою похоть за любовь<sup>95</sup>.

Героиней в балладе выведена чужестранка, но, судя по данным источников, для ханьского времени было типичным, что в винных лавках торговали именно выходцы из Западного края (Парфия, Центральная и Средняя Азия). Эта деталь сама по себе не несет особой смысловой нагрузки. Можно сказать, что Синь Яньнянь взял типический образ (о характере говорить здесь не приходится) в типических для него обстоятельствах; используя народный сюжет, он создал совершенное для своего времени произведение, до сих пор привлекающее читателя чувством высокого человеческого достоинства, протестом против насилия и произвола.

Любопытно, что и при обрисовке образа автор употребляет типичные для фольклора приемы, например привычные эпитеты. Характеризуются герои в основном через описание их внешности: костюма, украшений и т.д., хотя китайской поэзии была уже известна этнопсихологическая характеристика персонажей (см., например, оды Цюй Юаня) — автор здесь следует методам художественного изображения, присущим именно народному творчеству.

Большинство известных нам баллад написано уже в конце ханьской эпохи. Одна из них — баллада Юань Юя (ум. в 212 г.) «Выезжаю из Северных городских ворот»<sup>96</sup>. Она вся пронизана фольклорными мотивами,

<sup>94</sup> Цзиньцзы — вестник, гонец, следовавший впереди императорского поезда.

<sup>95</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 45. Текстологический анализ см. в «Юэфу ши яньцзю луньвэнь цзи».

<sup>96</sup> См. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 188.

И конь, который спотыкается, не хочет идти дальше (вспомним русские народные былины!), и жалобы сироты на свою горькую долю, на злую мачеху — все это обычные фольклорные ситуации, их можно встретить в устном поэтическом творчестве многих народов мира. Но среди древних юэфу нетрудно отыскать и конкретные прототипы произведения Юань Юя.

Одни из них — народная песня «Шанлютянь». По мнению китайских филологов<sup>97</sup>, от нее сохранилась сейчас только часть — это, по-видимому, всего лишь вступление к повествованию, в котором также речь шла о судьбе сирот<sup>98</sup>. При сопоставлении этого отрывка с зачином баллады Юань Юя невольно бросается в глаза общность композиционного построения народной песни и авторской юэфу. В песне «Шанлютянь» герой слышит горестный плач и не в силах проехать мимо — он поворачивает повозку, чтобы расспросить рыдающих детей, и т. д. У Юань Юя же это начало лишь немного изменено: лошадь останавливается сама; герой сходит с повозки, чтобы сломать ветвь и подхлестнуть непокорное животное, и в этот момент слышит рыдания. Он тоже не может продолжать свой путь и обращается с вопросом к мальчику. Далее следует рассказ сироты, и он очень напоминает другую народную песню — песню «Сирота»<sup>99</sup>. Разумеется, детали не совпадают, да и по размеру эта исповедь у Юань Юя значительно меньше, но несомненно одно — здесь перед нами непосредственное развитие темы горькой сиротской доли, о которой говорится в ряде ханьских народных песен<sup>100</sup>. По сути дела, в балладе Юань Юя мы имеем дело со своеобразной контакминацией сюжета двух народных юэфу — «Сироты» и «Шанлютянь», хотя в то же время интерпретация Юань Юя традиционной народной темы не позволяет считать произведение простым подражанием.

<sup>97</sup> См. Юн Гуань-ин, Юэфу шисюань, стр. 33.

<sup>98</sup> Так во всяком случае утверждает Цуй Бао в своем трактате. В комментариях Ли Шаня к одному из стихотворений Лу Цзи (см. «Вэньсюань», т. 1, стр. 607) приводится еще один отрывок под таким же названием, который более соответствует описанию Цуй Бао. Нам представляется, что оба текста (явно не законченные)—это фрагменты одного и того же произведения.

<sup>99</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 72.

<sup>100</sup> Кроме «Шанлютянь» и «Сироты» следует упомянуть еще песню «Жена больна» (см. там же).

Ярким примером творческого использования фольклорного материала является баллада Чэнь Линя (160?—217), написанная им на мотив народной песни «Напоил коня из родника у Великой стены»<sup>101</sup>. Близость его произведения к народному оригиналу становится очевидной уже при самом поверхностном ознакомлении. Та же тема страдающего на постройке Великой стены мужа и тоскующей в разлуке жены, тот же эпизод с письмом, даже первые строчки песен совпадают. Но введением новых образов (надсмотрщик), новых ситуаций (муж просит жену снова выходить замуж, не дожидаясь его, и пр.) автор добивается значительного усиления социального звучания баллады. Этому служит и включение в текст одной из афористических песенок эпохи Цинь. В ней говорится, что лучше совсем не иметь сыновей, чем видеть

...как под Великой стеной

Кости погибших друг другу упасть не дадут<sup>102</sup>.

Текст песенки дается почти без изменений, однако благодаря мастерству автора она органически входит в ткань повествования. Таким образом, песня Чэнь Линя — это тоже контаминация двух народных произведений. Песня Чэнь Линя трагична. Перед нами встают образы изнуренных непосильным трудом людей, мы слышим равнодушный ответ чиновника, к которому обращаются с жалобой («У правительственных работ — свои сроки; возводите стену, подбадривайте себя песнями») <sup>103</sup>, и понимаем, что у героя уже нет надежды возвратиться к родному очагу. Большое впечатление на читателя производит диалог героев: муж пишет домой жене, она отвечает... В этих письмах — дыхание большого человеческого чувства, которое не вмещается в рамки официальной конфуцианской морали. Муж знает, что, хотя он еще жив, все уже кончено. Он не хочет, чтобы любимый человек страдал из-за него, и просит жену не ждать, выходить за другого. С точки зрения конфуцианства — это «нечто абсолютно невозмож-

<sup>101</sup> См. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 182.

<sup>102</sup> Там же.

<sup>103</sup> Там же.

ное»<sup>104</sup>, недопустимое и постыдное, но что ему до того — он думает только о счастье любимой. Однако женщина отказывается воспользоваться советом — ей не нужен другой. Она знает, что не переживет того, кого любит:

Зная, как страдает [муж] на границе,  
Бедная жена долго ль сможет протянуть?!<sup>105</sup>

Эти слова, которыми заканчивается песня, как бы предрешают трагическую развязку.

Произведение Чэнь Линя не только по социальному звучанию сильнее своего оригинала, в нем четче очерчены образы, более развит сюжет, и в целом оно мало чем отличается от баллад европейских.

Кроме Чэнь Линя песне «Напоил коня...», по-видимому, подражал еще Цай Юн (II в.). Его подражание не сохранилось, и сказать о нем что-либо трудно. Балладам его дочери Цай Янь (ок. 200 г. н. э.) повезло больше. До нас дошло три произведения, приписываемые Цай Янь, которые относятся к так называемым «мелодиям лютни» (*циньцюй*). Необычность их в том, что во всех трех песнях разрабатывается один и тот же сюжет. Основой для него послужила жизненная трагедия самой поэтессы: угнанная в полон гуннами, Цай Янь пробыла на чужбине двенадцать долгих мучительных лет, а когда счастливый случай позволил ей вернуться, она должна была оставить в чужом краю своих сыновей, зная, что не увидит их уже никогда. Борьба материнских чувств и любви к родине, привязанности к семье и стремления вернуться в милый ее сердцу Китай составляют основной конфликт произведения, однако в трех песнях он воплощен в трех различных поэтических формах. Естественно, что это рождало сомнения в подлинности некоторых вариантов. По вопросу их аутентичности существуют самые различные точки зрения: начиная от Л. Е. Черкасского, который допускает, что все их могла написать Цай Янь<sup>106</sup>, так сказать, «в порядке творческого эксперимента», и кончая Бянь Сяо-

<sup>104</sup> Б. Л. Рифтин, Сказание о Великой стене и проблема жанра в китайском фольклоре, стр. 67.

<sup>105</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 182.

<sup>106</sup> См. Л. Е. Черкасский, Поэзия Цао Чжи, стр. 132.

Сюанем, который все три считает «подделками»<sup>107</sup> Только в 1958--1961 гг. по указанному вопросу в китайской печати было опубликовано около сорока статей, и все же ученые не пришли к единому мнению.

Мы не будем касаться «Песни скорби», выполненной в стиле чуских строф, — этот жанр не входит непосредственно в круг наших интересов (заметим лишь, что большинство отрицает здесь авторство Цай Янь). Однако на другом варианте «Песни скорби»<sup>108</sup>, написанном пятисложным стихом, и на песне «Гуннская свирель»<sup>109</sup> стоит остановиться подробно.

Первая представляет собой как бы более сокращенный, а вторая — более расширенный вариант поэтического повествования о жизни Цай Янь. В отношении первой авторство Цай Янь признается почти всеми, относительно второй мнения ученых разделились<sup>110</sup>. И действительно: сюжет «Гуннской свирели» повторяет факты биографии поэтессы, но в то же время в тексте есть ряд деталей, которые не могли выйти из-под ее пера. Например, южные гунны во II в. уже перешли на оседлый образ жизни<sup>111</sup> — изображать их кочевниками мог только человек, не видевший их своими глазами. Называть их *цзе* также стали позднее, уже в IV в.<sup>112</sup>.

Нельзя отрицать в «Гуннской свирели» наличия элементов ханьской лексики. Действительно, употребление слова 爲 в значении «говорить», «называть» после ханьской эпохи уже не встречается. Такое словоупотребление было настолько чуждо позднейшим эпохам, что под-

<sup>107</sup> См. «Хуцзя шибя пай таолунь цзи», Пекин, изд-во «Чжунхуа шучзюй», 1959, стр. 227, 237.

<sup>108</sup> См. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 51, 52 («Бэй фэнь ши» — первое стихотворение).

<sup>109</sup> См. там же, стр. 53—55 («Хуцзя шибя пай»).

<sup>110</sup> Го Мо-жо, Сяо Ди-фэй, Ван Чжу-лоу, Гао Хэн, Ху Нянь-и, Чжан Дэ-цзюнь, Хуан Чэн-и, Сюан Дэ-цзи считают «Гуннскую свирель» произведением Цай Янь; Лю Да-цзе, Ван Юнь-си, Тань Ци-сян, Бянь Сяо-сюань, Чжу Бэнь, Ван Сянь-цзинь, Ху Го-жуй, Лю Пань-суй, Ли Дин-вэнь, Ван Да-цзинь и др. выступают против указанного мнения, в большинстве своем относя песню к эпохе Тан.

<sup>111</sup> Об этом см. «Хуцзя шибя пай таолунь цзи», стр. 180.

<sup>112</sup> Впервые встречается в «Истории династии Цзинь», — см. «Цзиньшу» («Эршисы ши»), стр. 5498, а также см. «Хуцзя шибя пай таолунь цзи», стр. 185; полное же сочетание *цзе цзе* 戒羯, как дается в песне, только в «Истории Танской династии», т. е. еще позднее, — см. «Синь Таншу» («Эршисы ши»), стр. 15552(138).



час, цитируя ханьские источники, более поздние авторы переправляли этот иероглиф на 謂<sup>113</sup>. А с другой стороны, слово *ланьгань* — постоянная метафора, используемая для изображения непрерывного потока слез, это распространенный образ уже танской поэзии (VII—IX вв.). Метафора могла, конечно, зародиться несколько раньше, но все же не в ханьское время<sup>114</sup>. В «Гуннской свирели» есть также строки, почти совпадающие с соответствующим двустушием народной «Песни о горах Лунтоу» («Лунтоу гэ»), созданной уже в IV—VI вв.<sup>115</sup> Судя по биографии Цай Янь, весьма сомнительно, чтобы они могли исходить от нее.

Один из участников дискуссии убедительно показал, что рифмовка «Гуннской свирели» не соответствует нормам тайского стихосложения<sup>116</sup>. А другой автор, основываясь на новейших исследованиях в области исторической фонетики, с не меньшей убедительностью продемонстрировал коренное отличие ее рифмовки от ханьской. (Кстати, он отрицает авторство Цай Янь также исходя и из данных исторической диалектологии<sup>117</sup>.)

Подобные примеры можно было бы продолжить. Их слишком много, чтобы считать все это случайностью и пытаться устранить их с помощью надуманных толкований. Нам кажется, что известная безрезультатность дискуссии объясняется упорным стремлением китайских авторов утвердить одно из двух альтернативных решений: или автором произведения является Цай Янь, или же оно — подделка. На наш взгляд, так вообще нельзя ставить вопрос. Материалы дискуссии (а в ней ни одной стороне не удалось опровергнуть доводы другой) прежде всего свидетельствуют о многослойности памятника, и здесь, как и в ряде других случаев, прийти к правильному решению можно, по-видимому, только признав наличие целого ряда авторов. Интересно, что один из участников дискуссии, Сяо Дифэй, дает нам в этом отношении очень интересный материал, хотя и не делает из него логического вывода.

<sup>113</sup> См. «Хуцзя шиба пай таолунь цзи», стр. 74, 75.

<sup>114</sup> Там же, стр. 181.

<sup>115</sup> См. там же, стр. 186.

<sup>116</sup> См. статью Хуан Чэн-и, Цун шиюньды цзяоду таньтань «Хуцзя шиба пай» ды няндай вэньти,— там же, стр. 90—103.

<sup>117</sup> См. статью Ян Дао-цзин, «Хуцзя шиба пай» ды юньюнь,— журн. «Чжунго Юйвэнь», 1959, № 12, стр. 608.

Он показывает, что «Гуннская свирель» исполнялась многими народными поэтами-певцами. Ду Шань-жэнь научился ей у Дун Тин-лани (оба — начало VII в.), а тот в свою очередь «превосходил [искусством ее исполнения] и Чжу, и Шэня». Последние были известными певцами уже дотанской эпохи. «Перешла ли песня к Чжу и Шэню непосредственно от Пай Янь,— пишет Сяо Ди-фэй,— установить трудно. Однако линия преемственности прослеживается достаточно ясно»<sup>118</sup>.

Все это говорится для того, чтобы доказать авторство Цай Янь. Но не ясно ли, что, проходя через многие руки певцов-импровизаторов, за несколько веков своего устного бытования произведение Цай Янь должно было неузнаваемо измениться, превратиться фактически в новое произведение, сохранив от прежнего лишь какую-то основу? Если подражание поэта Лю Шана (VIII в.) столь резко отличается от современного ему народного текста «Гуннской свирели»<sup>119</sup>, то какие изменения могли внести в него несколько поколений поэтов-певцов?! Не Цай Янь написала «Гуннскую свирель», а именно она, взяв за основу ее знаменитую «Песню скорби» и превратив ее фактически в новое, самостоятельное произведение. Только так можно объяснить все противоречия, вскрытые при анализе текста, объяснить противоречивые свидетельства источников, наличие нескольких произведений, написанных на одну и ту же тему, наличие двух вариантов самой «Гуннской свирели» и многое другое.

Мысль о создании «Гуннской свирели» в процессе коллективного творчества впервые высказал Чжэн Чжэнь-до<sup>120</sup>, но, не подкрепленная доказательствами, она была забыта. Ряд новых данных, вскрытых в процессе дискуссии, подтверждает, на наш взгляд, правильность этой идеи. Поскольку процесс трансформации «Песни скорби» в «Гуннскую свирель» происходил уже позднее рассматриваемого нами периода — в IV—VII вв., произведение выпадает из сферы нашего исследования. Однако сам факт обработки и изменения авторского пе-

<sup>118</sup> «Хуцзя шиба пай таолунь цзи», стр. 70.

<sup>119</sup> См. «Юэфу шицзи», т. 3, цз. 59, стр. 1493—1498 и стр. 1487—1493.

<sup>120</sup> См. Ч ж э н Ч ж э н ь - д о, Чжунго сувэньсюэ ши, Пекин, 1954 (первое изд.— 1938 г.), т. 1, стр. 67.

сенного произведения в результате его устного бытования весьма примечателен. Интересной особенностью в данном случае является то, что «Песня скорби» Цай Янь не была обработкой какого-либо народного сюжета, как большинство ханьских баллад; материалом для нее послужила жизнь поэтессы. Но сама сюжетная коллизия была тогда очень распространенной. Тысячи китайских полонянок испытывали то же, что и Цай Янь, и чувства героини песни были близки и понятны простому народу, страдавшему от постоянных набегов варваров. Древние песенные произведения переходили в репертуар народных певцов, как правило, потому, что сами были обязаны происхождением фольклору; здесь же причина крылась как бы в общности истоков, внутреннем родстве данного произведения с народным творчеством.

Содержание «Песни скорби» вполне соответствует ее названию. В своих стихах поэтесса рисует нам страшную картину народного бедствия, всеобщего опустошения, постигшего страну в смутное время китайской истории — на рубеже II и III вв. н. э. Оспаривая друг у друга наследие умиравшей Ханьской империи, военачальники и царедворцы ввергли Китай в пучину кровавой междоусобной войны. Начатое ими довершило вторжение диких орд кочевников — их некому было остановить, и гунны прошли по стране, сея вокруг себя ужас и смерть. «Тела мертвецов не дают друг другу упасть» — этот образ, некогда заимствованный Чэнь Линем из народной песни, мы снова встречаем здесь в описании кровавого набега.

Героиня песни — одна из тех женщин-полонянок, которых торжествующие победители везли в холодные северные степи, посадив на крупы своих коней. В далеком незнакомом краю их ожидала жизнь, полная страданий:

Поутру в слезах, стеная, встаю,  
Только к ночи с горестным вздохом сажусь.  
Умереть бы — да смерть нейдет,  
Жить бы мне — да мочи уж нет...<sup>121</sup> —

поется в песне. И все-таки самое страшное было еще впереди. Оно пришло к героине вместе с вестью о долгожданном избавлении. Наложница победителя, она долж-

<sup>121</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 52.

на оставить в чужом краю рожденных ею сыновей — единственную свою радость и утешение. Сцена прощания с сыновьями, пожалуй, самая сильная в балладе:

Сын ручонками меня обнял,

«Матушка всегда была такая ласковая,  
Почему же нынче так недобро поступает?  
Я еще маленький —  
Кто позаботится обо мне?»<sup>122</sup>

Трогательно-наивная речь мальчика разрывает сердце матери. Словно сочувствуя ее безысходному горю, как вкопанные встают кони, не двигаются колеса повозок... Но она не может остаться — родная страна, свобода зовут ее, поруганная и разоренная земля отцов по-прежнему дорога ее сердцу, дорога не меньше родных детей...

Конфликт между материнским чувством и чувством любви к родине, стремлением к свободе приводит к душевному надлому. Вернувшись на родину, героиня чувствует, что ей нечего теперь ждать от жизни — для нее все в прошлом. И как горестный итог ее безрадостных дум звучит концовка произведения, перефразирующая слова народной песни «Западные ворота»:

Недолог срок жизни людской,  
А скорби в ней—до скончания века!<sup>123</sup>

Баллада Цай Янь — это глубоко трагичное и в то же время глубоко народное произведение. В ней выражены мысли и чувства, близкие и понятные простому человеку, вся она звучит как осуждение войн и феодальных междоусобиц. И самое важное — в ней во всей полноте проявляется общая гуманистическая направленность ханьских баллад, то сочувствие страданиям простого, ничем, казалось бы, не приметного человека, которое характерно для этого жанра в целом.

Ханьская баллада — единственный из эпических жанров, в котором древнекитайская поэзия пришла к утверждению ценности отдельной человеческой личности и ее чувств, личности, добавим к тому же, вполне

<sup>122</sup> Там же.

<sup>123</sup> Там же.

обыкновенной. Если в исторических песнях «Шицзина» героем выступает вождь, который является как бы персонализацией силы и мощи всего племени, если ханьские эпические оды (фу) прославляют величие империи, олицетворением которой служит Сын Неба, то в балладах перед нами предстает человек не только не выделяющийся из своей среды, но и просто слабый физически или социально. Часто это женщина — например, Лань-чжи в «Стихах о жене Цзяо Чжун-цина», Нюй-сю в балладе «Цинь Нюй-сю», Ло-фу в «Тутах у дороги», служанка харчевни в «Начальнике стражи» и т. д. Как правило, такой герой гибнет или терпит поражение, баллад с благополучным концом очень немного <sup>124</sup>. Однако выбор героя не случаен, он тесно связан с общей эстетической концепцией жанра. «Баллада... делает такое важное эстетическое открытие, как возможность духовной победы в поражении и более того — в смерти» <sup>125</sup>, — пишет Д. М. Балашов. И действительно, именно своей смертью герои знаменитой народной поэмы Лань-чжи и Чжун-цин утверждают право на счастье, на торжество справедливости и добра. В других произведениях в силу типичной для балладного жанра недосказанности гибель героев обычно только возвещается — автор обрывает на этом свое повествование, но результат остается тот же. Ведь смерть голодных отца и детей в балладе «Жена больна», оставшей птицы в балладе «Лебеди», сирот в балладах «Сирота» и «Выезжаю из Северных городских ворот», разлученных влюбленных в балладе «Напоил коня из родника у Великой стены» уже предрешена, она лишь вопрос времени. Анализ показывает, что древней балладе присущ не только драматизм, но и трагизм в отображении действительности — качество, если говорить о китайской поэзии, довольно специфическое.

Как и в русской народной балладе, в древнекитайской (равно народной и литературной) «психологическое состояние героев баллады изображается в конеч-

<sup>124</sup> Точнее — четыре; в двух из них насильник, будучи посрамлен словами женщины, по-видимому, прекращает свои домогательства («Туты у дороги», «Начальник стражи»), в двух других героя избавляет от казни милость Сына Неба («Цинь Нюй-сю», «Воспеваю прошлое» Бань Гу).

<sup>125</sup> Д. М. Балашов, Русская народная баллада, — в кн.: «Народные баллады», М. — Л., 1963, стр. 13.

ном результате, оно никак или почти никак не мотивируется»<sup>126</sup>, развития здесь нет. Точно так же и само зло или несчастье не мыслится вызванным какими-либо конкретными действиями или причинами, оно приходит просто как судьба, рок. Что такого совершила героиня баллады Цай Янь, чтобы страдать за это всю жизнь?! И разве поведением героинь были вызваны домогательства богатых распутников в песнях «Туты у дороги» и «Начальник стражи»? Причина — одна лишь красота, которая даруется Небом; идти дальше этого человек древности был не в состоянии. Трагедия Цинь Нюй-сю вызвана необходимостью совершить кровную месть (сам факт никак не уточняется), но это могло стать уделом каждого — здесь снова рука судьбы. Почему голодают отец и дети в песне «Жена больна», почему попал на постройку Великой стены герой баллады Чэнь Линя или невзлюбил сироту старший брат («Сирота»), можно только гадать — в произведениях это никак не объясняется. Но «именно отсутствие причины зла придает большинству баллад характер типических обобщений»<sup>127</sup> — сюжет, лишенный причинной мотивировки, становится многозначным, пригодным для целого ряда случаев. Типичность героя и всего с ним происходящего нередко подчеркивается и тем, что он остается безмянным, указывается лишь его общественное или семейное положение (см., например, баллады Юань Юя и Чэнь Линя, многие народные песни). Названные черты (и некоторые другие, о которых мы будем говорить при анализе художественной формы юэфу) характерны для жанра в целом, они роднят древнекитайскую балладу с классической русской и вообще европейской. Однако огромная дистанция — во времени и пространстве — естественно предполагает иное видение мира. Отсюда — незначительность сюжетных соответствий; как правило, это самые общие аналогии, которые различаются в частности (сравни, например, «Песню скорби» Цай Янь и славянские баллады о татарском и турецком полоне).

Интересно, что в древнекитайской балладе отсутствуют те элементы загадочного, чудесного и иррационального, которые создают своеобразный романтиче-

<sup>126</sup> Там же, стр. 11.

<sup>127</sup> Там же.

ский фон в балладе европейской. Единственное исключение — концовка «Стихов о жене Цзяо Чжун-цина», где сплетшиеся ветвями дерева на могилах влюбленных и сидящие на них уточки-неразлучки юаньян как бы символизируют их встречу за гробом. Однако напомним, что перед нами самая поздняя из древних баллад, известная уже в форме народной поэмы; запись ее была сделана в тот период, когда в китайской литературе наблюдалось всеобщее увлечение «рассказами о необычайном». В целом же всем древним балладам присуща чрезвычайная реалистичность изображения.

Это относится и к лирическим песням. Даже несколько позднее, в период Южных и Северных династий (IV—VI вв.), с его небывалым интересом ко всему чудесному, область фантастики была привилегией прозы, песня же оставалась «правдой».

Большинство дошедших до нас народных баллад относится к позднеханьскому времени — поздних юэфу вообще сохранилось больше. Однако целый ряд черт, присущих им в эту эпоху, свидетельствует об угасании жанра. Таково, например, отсутствие вариативности<sup>128</sup> (ни одна из известных нам ханьских баллад, в отличие от лирических песен, не имеет вариантов), переход собственно балладной (т. е. песенной) формы в форму народной поэмы<sup>129</sup> («Стихи о жене Цзяо Чжун-цина», позднее — «Стихи о Му-лань»), наблюдающаяся иногда замена обычного для баллады рассказа «от автора» рассказом от первого лица, от лица героя<sup>130</sup> («Песня скорби» Цай Янь, частично — «Цинь Нюй-сю» Цзо Янь-няня, «Сирота»). Для древней баллады они не бесспорны, так как отсутствие фиксированных вариантов может иметь причиной какие-то принципы отбора, нам не известные; сочетание эпического и лирического начала в балладе, а иногда и победа последнего, возможно, объясняется не эволюцией жанра, как для русской класси-

<sup>128</sup> См. Н. Полищук, Научная конференция, посвященная специфике жанров русского фольклора, — «Советская этнография», 1961, № 5, стр. 149—150 (о докладе В. Потявина). Подробнее: В. М. Потявин, Об эстетической сущности вариативности в фольклоре, — в сб. «Специфика жанров русского фольклора (тезисы докладов). Научная конференция», Горький, 1961.

<sup>129</sup> См. Д. М. Балашов, Русская народная баллада, стр. 36.

<sup>130</sup> См. тац же, стр. 37.

ческой баллады, а синкретизмом древней поэзии<sup>131</sup> и т. д. Но таких фактов слишком много, чтобы быть просто случайностью. Интересно, например, что многие лирические песни, созданные поэтами-профессионалами, переходили в репертуар народных певцов, становились народными, но из всех баллад фольклором было воспринято лишь единственное в полной мере лирическое произведение — «Песня скорби» Цай Янь. Это заставляет предположить, что в I в. — начале III в. н. э. происходит уже затухание эпической традиции в народном песенном творчестве. В литературной же поэзии она прослеживается как в ханьское время, так и несколько позднее<sup>132</sup>, но также не играет сколько-нибудь заметной роли.

### «Древние стихи»

Балладами далеко не исчерпывались все подражания народной песне в позднеханьский период. Возникнув задолго до появления первых известных нам баллад, наибольшего распространения достигли тогда лирические подражания народным песням. Среди них особенно выделяется замечательный памятник ханьской лирики — так называемые «древние стихи» (*гуши*)<sup>133</sup>. Чаще всего под «древними стихами» подразумевают «Девятнадцать древних стихотворений», которые Сяо Тун (VI в.) включил в свой «Литературный сборник»<sup>134</sup>. Однако и в наше время известен еще целый ряд подобных произведений. Случайно дошедшие до нас в различных источниках, они сведены воедино в «Полном собрании стихов эпох Хань, Троецарствия, Цзинь, Северных и Южных династий». В средние века их сохранялось еще больше. Так, Чжун Жун говорит о «четырнадцати стихотворениях, которым подражал Лу Цзи», и

<sup>131</sup> Что касается баллады Цай Янь, то специфика формы объясняется самим ее происхождением: будучи поэтической исповедью автора, она, естественно, должна была звучать в лирическом ключе.

<sup>132</sup> Например, у Фу Сюаня (III в.) и других авторов.

<sup>133</sup> Ж.-П. Дени, перефразируя Лю Се, называет их «венцом ханьской поэзии». (J.-P. D i e n y, Les Dix-neuf poems anciens).

<sup>134</sup> «Гуши шицзю шоу», — «Вэньсюань», т. I, стр. 631—636.



еще о сорока пяти «кроме этих»<sup>135</sup>, а «История династии Суй» сообщает нам, что в середине V в. существовало целых «пять свитков древних стихов, где имена написавших их не были обозначены»<sup>136</sup>. Судя по всему, в ханьскую эпоху этот жанр был довольно распространённым и представлял заметное явление в поэзии того времени.

Многие источники говорят о песенном происхождении «древних стихов». Так, например, «Бессильно поник сиротливый бамбук» (восьмое стихотворение) в числе прочих песенных текстов юэфу входит в собрание Го Мао-цяня<sup>137</sup>. Там же мы находим и «Гоню коней к воротам Шандунмэнь...» (тринадцатое стихотворение)<sup>138</sup>. Ряд источников трактует в качестве «древних юэфу» тексты: «Пошла на гору собирать лаванду»<sup>139</sup>, «Мерцает вдалеке звезда Пастух» (десятое стихотворение)<sup>140</sup>, «На могильном холме кипарис зеленеет» (третье стихотворение)<sup>141</sup> и «Словно на солнечном склоне выросшая орхидея»<sup>142</sup>. А о стихотворении «В пятнадцать лет ушел в поход с войсками» известно, что еще в III—IV вв. оно исполнялось как песенное произведение; следовательно, можно предположить, что его пели и раньше<sup>143</sup>.

Особый интерес в этом отношении представляет стихотворение «Годы жизни — их неполных сто...» (пят-

<sup>135</sup> Чжун Жун, Шипинь чжу, стр. 11. Любопытно, что здесь имеются в виду только те произведения, которые как бы составляли единый цикл с ныне известными «девятнадцатью»; другие древние стихи в это число не входят.

<sup>136</sup> См. «Суйшу» (цит. по: Сяо Ди-фэй, Хань, Вэй, Лючао юэфу вэньсюэ ши, стр. 160).

<sup>137</sup> «Юэфу шицзи», т. 4, цз. 74, стр. 1729 («Жаньжань гушэн чжу...»).

<sup>138</sup> Там же, т. 3, цз. 61, стр. 1526 («Цюй чэ Шандунмэнь...»).

<sup>139</sup> «Тайпин юйлань», т. 3, цз. 521, стр. 2369 («Шан шань цай миу»).

<sup>140</sup> Имеется в виду собрание «Юйчжу баодянь». См. Юй Гуань-ин, Юэфу шисюань, стр. 58 («Тяотяо Цяньню син...»).

<sup>141</sup> Имеется в виду собрание «Бэйтан шучао». См. Юй Гуань-ин, Юэфу шисюань, стр. 57 («Цинцин линшан бо...»).

<sup>142</sup> «Лань жо шэн чжаоян...» (см. комментарий Ли Шаня к стихотворению Лу Цзи, — «Вэньсюань», т. 1, стр. 677. Текст древнего оригинала не сохранился).

<sup>143</sup> Вообще предполагают, что данное стихотворение («Шиу цунцзюнь чжэн») — это народная песня, возможно претерпевшая определенную литературную обработку. Подробно см. Юй Гуань-ин, Юэфу шисюань, стр. 76.

надцатое) <sup>144</sup>. Правда, составители никогда не указывали его в числе народных юэфу. Однако текстологически оно настолько близко народной песне «Западные ворота», что по сути дела представляет собой ее вариант. Первое четверостишие, в котором выражается основная идея произведения, целиком заимствовано из народной песни, изменен лишь один иероглиф (здесь: «Годы жизни — их неполных сто...»; в песне: «Жизнь человеческая — неполных сто [лет]»). Следующие две строки — краткое переложение того, о чем пелось в начале народной песни: в основном они повторяют строки шестую-седьмую и восьмую-девятую оригинала. Предпоследнее двустишие развивает мысль, выраженную в строках десятой—тринадцатой песни «Западные ворота», как бы подает ее под иным углом зрения (в песне поется: «Приготовим доброго вина, зажарим жирного быка... этим можно развеять печаль»; в стихотворении же эта мысль логически продолжается и вместо описания отдельных конкретных действий дается обобщенный вывод: «Глупец тот, кого огорчает потраченное, — смешон он будет потомкам!»). Только концовка стихотворения — заключительной строки о небожителе царевиче Цяо — нет в оригинале, она навеяна автору другой народной песней («Царевич Цяо») <sup>145</sup>.

Наличие обоих текстов позволяет нам в данном случае установить основные принципы, которыми руководствовался неизвестный автор «древнего стихотворения» в процессе обработки народной песни. Во-первых, при обработке устранялись конкретные детали и описания (например, зачин песни — герой выходит из Западных ворот столицы — и т. п.), уступая место более отвлеченным рассуждениям (это подтверждает мысль Л. З. Эйдлина о большей отвлеченности «древних стихов» по сравнению с народными юэфу) <sup>146</sup>. Народный

<sup>144</sup> См. «Вэньсюань», т. 1, стр. 635 («Шэньнянь бу мань бай...»).

<sup>145</sup> См. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 67 («Ванцзы Цяо»), Царевич Цяо — согласно легенде, наследник чжоуского царя Лин-вана, правившего Китаем в VI в. до н. э. Встретив наставника-даоса, он удалился на гору Суншань — одну из пяти священных вершин Китая, — где совершенствовал свой дух в течение двадцати лет; впоследствии, обретя бессмертие, вознесся на небо на белом аисте. Его житие включено в «Жизнеописания бессмертных» («Лесянь чжуань») Лю Сяна.

<sup>146</sup> Л. З. Эйдлин, Тао Юань-мин и его стихотворения, М., 1967, стр. 367.

текст как бы заострялся и оттачивался. А во-вторых, текст песни, где строки были самой различной длины (3—3—5—4—3—3—5 слогов и т. д.), подгонялся под пятисложный размер «древних стихотворений». Характерно, что без изменений была заимствована именно та часть песни, которая целиком написана пятисложным стихом.

Пятнадцатое стихотворение — единственное, народный оригинал которого нам известен. Однако очень важно отметить, что первый комментатор «Литературного сборника» Ли Шань как бы не замечает этого обстоятельства. Силась найти аналогии первым двум строкам в трактате «Сунь Цин-цзы», он совершенно забывает о народных песнях. Быть может, именно в подобной позиции древних комментаторов причина того, что оригиналы ряда других «древних стихов» нам неизвестны.

Пятнадцатое стихотворение ценно еще и в ином отношении. Оно не только вариант народной песни «Западные ворота», оно как бы ее промежуточный вариант. В данном случае мы располагаем тремя текстами: записью песни в эпоху Хань (до II в. н. э.), записью песни в эпоху Цзинь (III—IV вв. н. э.) и самим стихотворением. И вот обнаруживается, что более поздний вариант «Западных ворот»<sup>147</sup> вобрал в себя все основные добавления, сделанные неизвестным автором «древнего стихотворения». Правда, тут тоже имело место своеобразное «редактирование». Мелодический строй песни в основном оставался неизменным, поэтому строки о царевиче Цяо из пятисложных превращаются в семисложные; они при этом повторяются дважды, превращаясь в своеобразный припев. Но в концовку народной песни выносятся не образ небожителя, как в стихотворении, а образ скупого богача, трясущегося над своим золотом и потому лишенного всех радостей жизни. «Алчный богач (а не просто «глупец», как в стихотворении.— И. Л.) огорчается потраченным, но смешон он будет потомкам»<sup>148</sup> — так заканчивается народная песня; подобный поворот для фольклора очень характерен.

Здесь перед нами та же цепочка, с которой мы встречались в предыдущих главах: народная песня — про-

<sup>147</sup> См. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 71 (цзиньский вариант).

<sup>148</sup> Там же.

фессиональная обработка — новый народный вариант. Разница в том, что теперь мы имеем все три текста — неоценимый материал для сопоставлений. Учитывая факт влияния пятнадцатого стихотворения на поздний вариант песни, вероятнее всего предположить, что и оно в то время бытовало как песенное произведение.

Песенный характер «древних стихов» подтверждается целым рядом признаков. В качестве примера можно еще указать на зачин одного стихотворения — прямое обращение певца к слушателям, которым он возвещает начало своего рассказа:

Пусть наступит молчанье кругом!  
Вы хотите песню послушать —  
Расскажу вам о медной жаровне,  
Что огромна, как Южные горы <sup>149</sup>...

Прием этот типичен для народной песенной поэзии. О песенном характере «древних стихов» свидетельствует также анализ их мелодического строя; как считает Юй Гуань-ин, проделавший такой анализ, «подавляющее их большинство первоначально представляли собой тексты песен юэфу» <sup>150</sup>. У нас нет возможности останавливаться подробно на всех деталях, однако думается, что Н. И. Конрад был вправе назвать «древние стихи» «древними песнями», как он это сделал в своем «Кратком очерке китайской литературы» <sup>151</sup>. Безусловно, исключения возможны, но в целом перед нами именно литературные юэфу. Значительное же влияние «чуских строф» и «Шицзина» говорит о том, что эти обработки делались образованными людьми, хорошо знакомыми с литературными памятниками.

Если говорить о характере «древних стихов», то в своей массе это небольшие по размеру лирические произведения. Исключение составляют только два стихотворения эпического склада: «Пошла на гору собирать лаванду» (из числа «Четырех древних стихотворений»)

<sup>149</sup> Там же, стр. 58.

<sup>150</sup> Юй Гуань-ин, Юэфу шисюань, стр. 10. Еще раньше об этом писал Лян Ци-чао в своей книге «Китайская изящная словесность и ее история» (см. Лян Ци-чао, Чжунго чжи мэйнэнь цзи ци лиши).

<sup>151</sup> См. Н. И. Конрад, Краткий очерк китайской литературы, — в кн.: «Китайская литература. Хрестоматия», М., 1959, т. I, стр. 17.

и «В пятнадцать лет ушел в поход с войсками...» (входит в состав «Трех древних стихотворений») <sup>152</sup>. Современные ученые (например, Юй Гуань-ин, Б. Вахтин) рассматривают их уже в рамках фольклорного творчества, так как, судя по всему, народная основа подверглась в них лишь незначительной обработке. Они заметно отличаются от остальных «древних-стихов» и скорее относятся к тем песням типа народных баллад, о которых мы уже говорили выше.

По тематике «древние стихи» — во всяком случае, те, которыми мы располагаем,— более ограничены, чем народные юэфу. Особенно это относится к знаменитым «Девятнадцать стихотворениям»<sup>153</sup>. Сяо Тун (а скорее всего — еще его неведомый предшественник) отобрал их из числа многих, и принцип отбора сказался прежде всего в общности их тематики. В них наиболее полное выражение нашли две линии юэфу — тема разлуки и тема быстротечности жизни, непрочности человеческого существования.

Мотив расставания — с любимым человеком, с друзьями, с родными местами и как вершина всего этого — с жизнью — красной нитью проходит через все стихи. Мысли о неизбежности разлуки рождают то тихую грусть, то горькое отчаяние.

...С милым я разлучена,  
Десять тысяч ли разделяют нас;  
Каждый — на другом краю небосвода <sup>154</sup>...

Этими словами начинается первое стихотворение из девятнадцати. Семнадцатое стихотворение очень напоминает народную песню «Напоил коня из родника у Великой стены». Как и там, сначала идет лирическое вступление: картины природы, описание зловещего северного ветра и бесконечно тянущейся ночи создают тревожное настроение, рождают чувство печали. Образы взяты из других песен, но они широко распространены

<sup>152</sup> См. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 58 и 59 («Гуши сань шу»). Стихи здесь объединены в небольшие серии в соответствии с их происхождением из того или иного источника.

<sup>153</sup> Как единый цикл они выступали уже во времена Лу Ци (III в.), во всяком случае это относится к первым четырнадцати; Сяо Тун добавил еще пять.

<sup>154</sup> «Вэньсюань», т. 1, стр. 631.

ны в народных юэфу. Далее следует основная часть — видеоизмененный отрывок из песни «Напоил коня из родника у Великой стены»:

Вот прибыл гость издалека,  
Передает мне дощечку с письменами.  
Вначале пишет [милый], что будет всегда  
любить.  
А в конце говорит—расстаемся мы надолго<sup>155</sup>...

Народная песня на этом обрывается — неизвестный автор «древнего стихотворения» добавляет строки, рисующие чувства женщины. Она полна любви — жарко прижимает она письмо к груди, прячет его, бережно храня, — но любовь эта без надежды:

В верном сердце лелею я любовь,  
Только господин мой не узнает об этом!<sup>156</sup>

Так заканчивается стихотворение. В других на первый план выступает не образ страдающей в разлуке женщины, а образ самого путника-скитальца, тоскующего по родным местам.

Заунывно шумит ветер в белых тополях,  
Его тоскливый вой ранит душу.  
Мыслями я в своем родном селении —  
Вдруг так захотелось мне вернуться [туда]!<sup>157</sup>

В четырнадцатом стихотворении (мы привели только его заключительное четверостишие) нетрудно найти явное сходство с некоторыми народными юэфу. Зачин — герой выходит из городских ворот — встречается в песнях «Восточные ворота», «Западные ворота», в «Песне о горе Ляньфу»<sup>158</sup>. Изображение древнего кладбища,

<sup>155</sup> Там же, стр. 635, 636. Здесь и дальше см. также комм. Ма Мао-юаня в его книге «Гуши шицзю шу таньсо» (изд-во «Цзоцзя», Пекин, 1957).

<sup>156</sup> «Вэньсюань», т. I, стр. 636.

<sup>157</sup> Там же, стр. 635 («Цюйчжэ жи и шу...»).

<sup>158</sup> «Песня о горе Ляньфу» («Ляньфу инь») иногда приписывается знаменитому полководцу эпохи Троецарствия Чжугэ Ляну, противнику Цао Цао (см., например, «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. I, стр. 236). Более вероятно, однако, что перед нами народное произведение. В «Песне о горе Ляньфу» воспевались доблестные мужи древности; она служила траурным песнопением, подобно «Росе на листьях» и «Хаоли».

обсаженного соснами и кипарисами, мы находим в песне «К востоку от кургана Пинлин». (Правда, сам образ употреблен иначе: в народной песне вид мирной могилы как бы подчеркивает те беззакония, что творятся вокруг; в стихотворении беззаконный произвол тревожит уже и мертвых — древние могилы распаханы; сосны и кипарисы порублены.) В приведенном отрывке ощущается также влияние «Горестной песни» («Бэй гэ») и «Старинной песни», в которых поется о чувствах скитальца, живущего вдали от родных мест (из последней даже дословно заимствована вторая строка). Вообще, надо сказать, что большинство «древних стихотворений» не является подражаниями какой-то одной народной песне (во всяком случае из числа тех, которые сохранились). Как правило, авторы свободно оперируют фольклорными образами, не ограничивая себя в их выборе. (В этом отношении «древние стихи» предшествуют новым лирическим юэфу, возникшим в период Цзяньань, о которых речь впереди.) Однако фольклорное происхождение отдельных их элементов установить нетрудно. Так, если взять первое стихотворение из «Девятнадцати...», то образы гуннской лошади и птиц из Юэ были широко распространены в древнекитайском фольклоре, образ «набежавших [откуда-то] туч, затмивших ясное солнце», взят из несохранившейся «Древней песни о тополе и иве»<sup>159</sup> (быть может, ей стихотворение обязано и многим другим), а концовка заимствована из песни «Напоил коня...».

Как мы уже говорили раньше, тема разлуки, странствий вдали от родины была традиционной для народной поэзии юэфу. Поэтому не совсем правы те китайские ученые, которые, подобно Ма Мао-юаню, видят в этой теме «Девятнадцати древних стихотворений» лишь отражение жизни ученого сословия, чьи представители вынуждены были уезжать далеко от родных мест, чтобы сдавать экзамены на должность<sup>160</sup>. Эта тема пришла сюда из народных песен, с которыми древние стихи были тесно связаны — правда, она нашла в них благодатную почву и получила дальнейшее развитие, но истоком ее служил фольклор.

<sup>159</sup> «Гу ян лю син». Цитируется в комментарии Ли Шаня к «Вэньсюань», т. 1, стр. 631.

<sup>160</sup> См. Ма Ма о - ю а н ь , Гуши шицзю шоу таньшо, стр. 22, 23.

Особенно выделяется в «древних стихах» тема быстротечности жизни, бренности всего земного.

Расцвету и увяданью — всему свой срок,  
...Жизнь человеческая — не металл и не камень,  
Самые древние старцы — долго ль живут они?!<sup>161</sup> —

говорится в стихотворении одиннадцатом. Пятнадцатое начинается словами, взятыми из народной песни «Западные ворота»:

Годы жизни — их неполных сто,  
Но часто вмещают они скорь тысячелетнюю...

Автор его ищет выход из заколдованного круга бытия и находит этот выход в наслаждении жизнью:

Радости отпущен нам недолгий срок,  
Зачем же откладывать ее на будущий год?!<sup>162</sup>

Однако такое решение не всегда устраивает авторов «древних стихов», они стараются найти оправдание существованию человека вне узкого мира его собственного «я». Как и в народных песнях, трактующих эту же тему, возникает своеобразный спор произведений:

Как и все в природе, стремительно изменяется  
(т. е. старится и умирает) человек,  
[Но] добрая слава его — [нетленное] сокровище<sup>163</sup>, —

отвечает автор одиннадцатого стихотворения автору пятнадцатого.

Действительно, ощущение быстротекущего времени как бы пронизывает все «Девятнадцать стихотворений», но вряд ли следует соглашаться с японским синологом Ёсикава Кодзиро, когда он говорит, что жизнь человеческая предстает в них лишь коротким «путешествием навстречу смерти»<sup>164</sup>. Кстати сказать, в других «древних стихотворениях», оставшихся за пределами специально подобранного цикла «Девятнадцати», тема быст-

<sup>161</sup> «Вэньсюань», т. 1, стр. 634.

<sup>162</sup> Там же, стр. 635.

<sup>163</sup> См. там же, стр. 634.

<sup>164</sup> См. Ёсикава Кодзиро, Суйи-но хий—коси дзюкю сю-но сюдай, — журн. «Тюоку бунгаку хо», Киото, т. XIV.



ротечности жизни как бы исчезает и остаются только тема любви (дружбы) и тема разлуки.

Любопытно, что этому поэтическому жанру, по-видимому, не совсем чужды были и вопросы имущественного и общественного неравенства, социальные мотивы; во всяком случае, два таких стихотворения сохранились:

Если друга нашел ты —  
    не стыдись того, что он нищ;  
Бедного будешь стыдиться —  
    дружбе тогда не бывать, —

говорится в одном из них. В другом безымянный автор как бы вскрывает истоки несправедливого богатства. «В иероглифе «прибыль» сбоку пишется «нож»<sup>165</sup>, — напоминает он слушателю.

Совершенно очевидно, что все эти произведения (даже в пределах одного цикла) были созданы в разное время и разными авторами. Но кем и когда? Этот вопрос давно уже порождает жаркие споры среди китайских филологов.

Надо сказать, что с этим видом древней поэзии мы знакомимся уже по памятникам V—VI вв. н. э. И даже в них легко заметить некую двойственность в отношении к «древним стихам». С одной стороны, ясно ощущается наличие определенной традиции, издавна связывавшей «древние стихи» с рядом литературных имен, с другой — мы наблюдаем критическое отношение к этой традиции, стремление пересмотреть вопрос об авторстве на основе конкретного анализа произведения, сомнения в достоверности сообщений более ранних памятников.

«Некоторые называют их творцом Мэй Шу<sup>166</sup>, — пишет Лю Се (V—VI вв.) в своем знаменитом трактате «Резной дракон литературной мысли», — но [среди них] песня «Сиротливый бамбук» принадлежит Фу И<sup>167</sup>. Если же исходить из их сравнений и [других] красот

<sup>165</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 60 («Гуши эр шоу»).

<sup>166</sup> То есть Мэй Шэна, знаменитого поэта эпохи Ранней Хань (ум. в 141 г. до н. э.).

<sup>167</sup> «Сиротливый бамбук» («Гу чжу») — имеется в виду стихотворение «Бессильно поник сиротливый бамбук» (см. стр. 125). Его автор, Фу И, жил в I в.

слова, то они — порождение обеих эпох Хань»<sup>168</sup> (т. е. периода II в. до н. э. — II в. н. э.). Ученик Лю Се — Сяо Тун помещает девятнадцать лучших «древних стихов» в своей антологии без обозначения автора, а его современник Сюй Лин включает девять из них в «Новые напевы Нефритовой башни» как стихи Мэй Шэна. Ли Шань в комментарии к антологии Сяо Туна прямо говорит об одном из последних — «стихотворение юэфу написано Мэй Шэном»<sup>163</sup>, но в отношении двух других ставит его авторство под сомнение<sup>170</sup>. Этот ряд высказываний можно было бы продолжить. Однако важно отметить одно: предыдущие памятники, по-видимому, просто называли Мэй Шэна автором «древних стихов», не указывая, все ли и какие именно из них принадлежат его перу. И второе: все критики исходили из несоответствия ряда текстов «древних стихов» (в том виде, в каком они дошли до них) той исторической эпохе, когда жили Мэй Шэн, Су У, Ли Лин и другие их предполагаемые авторы.

По сути дела этими же соображениями руководствовались и все последующие исследователи «древних стихов». Все их возражения вкратце можно свести к трем пунктам:

- а) в раннеханьскую эпоху не могли появиться пяти-сложные и тем более столь совершенные стихи;
- б) если бы паче чаяния они и появились, историки и критики не прошли бы мимо такого факта;
- в) ряд реалий, упомянутых в некоторых стихах, говорит уже о позднеханьской эпохе.

Исходя из всего сказанного, например, авторы «Истории китайской литературы», изданной Институтом литературы АН КНР, считают наиболее вероятным, что «древние стихи» были написаны уже в царствование Хуань-ди и Лин-ди, т. е. между 147 и 190 гг.<sup>171</sup> Аналогичную позицию занимает и Ма Мао-юань — автор одного из последних исследований о «древних стихах»<sup>172</sup>.

<sup>168</sup> Лю Се, Вэньсиньдяолун чжу (комм. Фань Вэнь-ляня), изд-во «Жэньминь вэньсюэ», Пекин, 1958, т. I, стр. 66.

<sup>169</sup> «Вэньсюань», т. I, стр. 677.

<sup>170</sup> См. там же, стр. 631.

<sup>171</sup> «Чжунго вэньсюэ ши», Пекин, 1962, стр. 177.

<sup>172</sup> Ма Мао-юань, Гуши шицзю шоу таньсо, стр. 18.

Аргументы эти не бесспорны, но дело сейчас не в них. Главное то, что во всех этих построениях есть одно очень слабое место. Все критики исходят из молчаливо принятой предпосылки, что тексты «древних стихов» дошли до нас в том самом виде, в каком первоначально были созданы, что они не изменялись. А если предположить обратное?

«Древние стихи» были песенными произведениями, и, значит, они исполнялись перед аудиторией. Возможно, вначале даже не существовало их писаного текста и они как песни переходили из уст в уста; различные добавления и изменения были при этом неизбежны. История сохранила косвенное подтверждение этого факта: в «Своде...» Го Мао-цзя есть запись военной песни, которая исполнялась на мотив «Песни о гнедом скакуне» («Цзы лю ма гэ») и датировалась им V в. Если отбросить в ней первые строки, добавленные, видимо, позднее, то перед нами предстанет одно из «Трех древних стихотворений» (второе) <sup>173</sup>. Раз подобные обработки могли осуществляться после того, как тексты стихов были записаны, то, по-видимому, они могли иметь место и раньше. Поскольку сами «древние стихи» в той или иной степени представляют собой обработку народных песен, процесс обработки мог продолжаться и в дальнейшем. Анонимность стихов — лишний аргумент в пользу такой догадки.

Признание коллективного характера творчества позволило бы устранить все противоречия между сообщениями древних памятников и характером стихотворений, которыми мы располагаем сейчас. На наш взгляд, в сообщениях древних авторов должна быть какая-то доля истины. Скорее всего она состоит в том, что некоторые «древние стихи» начали создаваться действительно уже во времена Мэй Шэна — в эпоху Ранняя Хань. Они не обязательно были пятисложными, но пятисложная строка могла в них доминировать, как например в авторских песнях того периода: Ли Янь-няня «На севе красавица живет» <sup>174</sup> (5—5—5—5—8—5), Ци фу-жэнь, наложницы Лю Бана, «Сын мой ван, а мать

<sup>173</sup> «Гуши сань шоу» (см. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Нань-бэйчао ши», т. 1, стр. 59).

<sup>174</sup> См. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 31 («Бэйфан ю цзяжэнь...»).

рабыня»<sup>175</sup> (3—3—5—5—5—5). Это вполне допустимо: ведь создавались они на основе народных песен, а те уже в эпоху Ранняя Хань начали тяготеть к пятисложной строке. Впоследствии, в процессе устного бытования и обработки другими поэтами, две-три строки, выпадавшие из этого общего размера, неизбежно должны были приводиться в соответствие с ним. Как это делалось, можно проследить, сравнивая песню «Западные ворота» и ее обработку — стихотворение «Годы жизни — их неполных сто» (здесь речь идет о приведении к пятисложному размеру строк самой различной длины — от трехсложной и четырехсложной до пяти- и семисложной; в нашем же случае все происходило бы гораздо проще). Эти стихотворения постепенно совершенствовались и оттачивались, пока наконец не обрели ту законченную форму, в которой дошли до нас. Если принять такое предположение, то станет понятным употребление раннеханьского календаря в одном из стихотворений, все споры вокруг которого были вызваны именно невозможностью признать существование пятисложного стиха в ту эпоху<sup>176</sup>. Понятным станет и присутствие раннеханьской лексики в другом стихотворении, о котором пишет профессор Ёсикава Кодзиро<sup>177</sup>. И современным китайским ученым не придется возражать Лю Се, который прямо датирует одно из «древних стихотворений», называя Фу И его автором<sup>178</sup> («в то время... не могло быть такого совершенного произведения...», — читаем мы в академической «Истории китайской литературы») <sup>179</sup>.

Мы, разумеется, не собираемся утверждать, что «древние стихи» были созданы именно Мэй Шэном, Су У или Ли Лином. Вполне возможно, что указанные имена были соединены с ними уже позднее. Вопрос, собственно, не в этом. Главная наша мысль заключает -

<sup>175</sup> Там же, стр. 48 («Цзы вэй ван...»).

<sup>176</sup> Изложение различных точек зрения на этот вопрос см. в «Материалах по истории ранне- и позднеханьской литературы» («Лянхань вэньсюэ ши цанькао цзыляо», изд-во «Гаодэн цзяоюй чубаньшэ», Пекин, 1959, стр. 612—636).

<sup>177</sup> См. Kojiro Yoshikawa, On the Nineteen Old Poems of the Han (доклад на XXVI Международном конгрессе востоковедов).

<sup>178</sup> Имеется в виду стихотворение «Сиротливый бамбук» (восьмое), автором которого Лю Се называет Фу И. См. Лю Се, Вэньсиньдяолун чжу, т. 1, стр. 66.

<sup>179</sup> «Чжунго вэньсюэ ши», 1962, т. 1, стр. 177.

ся в том, что разрешить все противоречия, связанные с происхождением «древних стихов», можно, лишь признав факт коллективности творчества, иначе говоря, расширив общепринятое положение о том, что созданы они были «не одним поэтом и не в одно время». Что в обработке народной песни иногда последовательно принимало участие несколько авторов, мы уже имели случаи убедиться. Изучение более поздних литературных юэфу также показывает, что такая обработка могла пройти сложный путь, претерпевая новые изменения от руки поэтов-профессионалов и певцов-исполнителей.

### Поздние лирические юэфу

В конце II — начале III в. лирические юэфу достигают особенного расцвета. Этот период в истории китайской поэзии носит название «цзяньаньского» — по годам правления Цзяньань (196—220 гг.) последнего ханьского императора Сянь-ди, однако его обычно распространяют и на первые годы правления Вэйской династии. Цзяньаньский период характеризуется подъемом поэтического искусства, он издавна считается золотым веком китайской поэзии. Развивалась она в это время преимущественно в царстве Вэй; по свидетельству автора «Категорий стихов» Чжун Жуна, вокруг семьи Цао там группировалось около ста поэтов<sup>180</sup>. К сожалению, из всего этого множества творческих индивидуальностей до нашего времени дошли произведения лишь нескольких наиболее талантливых, да и то подчас это какие-нибудь два-три стихотворения, чудом сохранившиеся в старинных антологиях (некоторые из них мы уже рассмотрели в разделе «Баллады»). Исключение составляет творчество поэтов Цао — оно сохранилось почти полностью. Крупнейшие литературные таланты своего времени, отец и братья Цао, объединяя вокруг себя лучшие силы современной им поэзии, в известной степени направляли ее и задавали ей тон. Они «руководили одаренными людьми не только в силу своего положения; их талант дал им моральное право объединить вокруг себя поэтические силы того времени»<sup>181</sup>, — писал

<sup>180</sup> См. Л. Е. Черкасскай, Поэзия Цао Чжи, стр. 14.

<sup>181</sup> Чжэн Чжэнь-до, Чатубэнь чжунго вэньсюэ ши, изд-во «Жэньминь вэньсюэ», Пекин, 1959, т. 1, стр. 131.

крупнейший исследователь китайской литературы Чжэн Чжэнь-до. Думается поэтому, что творчество их в достаточной степени показательно; анализ произведений Цао Цао, Цао Пи, Цао Чжи, а также ряда близких им поэтов позволяет сделать некоторые выводы о характере подражаний народным песням конца эпохи Хань — начала Вэй.

Общей чертой творчества этих трех авторов, так непохожих друг на друга и по-своему значительных, был живой интерес к ханьскому песенному фольклору, признание его высоких художественных достоинств, стремление использовать его приемы в собственных стихах. Существует много исторических свидетельств, говорящих о том, что и отец, и братья Цао любили и ценили народные песни, которые в то время исполнялись во всех богатых домах и при дворе. Например, о Цао Цао рассказывали, что он мог сидеть в окружении певцов и певиц до глубокой ночи (отрывок из несохранившегося полностью «Жизнеописания Цао Маня») <sup>182</sup>, что однажды ему так понравилась народная песня, которую исполнили без музыкального сопровождения, что он приказал немедленно ее инструментовать («История династии Сун») <sup>183</sup>, и т. д. Но, пожалуй, больше всего убеждают сами их стихи: все поэтическое наследие Цао Цао — это песни юэфу, а в творчестве его сыновей юэфу составляют приблизительно половину всех поэтических произведений <sup>184</sup>. Юэфу поэтов Цао создавались на основе народных произведений и сохраняли, как правило, название оригинала <sup>185</sup>. Среди них мы находим подражания таким популярным песням, как «Роса на листьях», «Ту-

<sup>182</sup> «Цао Мань чжуань», — см. Лу Кань-жу, Фэн Юань-цзюнь, Чжунго ши ши, т. 2, стр. 289 (Мань — детское имя Цао Цао).

<sup>183</sup> См. сб. «Вэньсюэ ичань. Сюаньцзи», изд-во «Чжунхуа шу-цзюй», Пекин, 1960, вып. 3, стр. 228.

<sup>184</sup> У Цао Цао сохранилось 21 стихотворение, у Цао Пи — 44, наследие Цао Чжи сохранилось почти полностью — 99 стихотворений и 15 од (не считая гимнов, некрологов и т. д.).

<sup>185</sup> Иногда, впрочем, название заменялось другим, и это может вести в заблуждение — так, например, юэфу, написанная Цао Чжи в подражание народной «Протяжной песне», носит название «Креветка и угорь» («Ся шань пянь»). Другая его юэфу, «Песня о доме Ханей» («Вэй Хань син»), названа по первой строке произведения Цао Цао, от которого он непосредственно отталкивался; тот же подражал народной песне «Роса на листьях».

ты у дороги», «Напоил коня из родника у Великой стены» и многие другие. В ряде случаев фольклорный образец остается неизвестным, но есть основания предполагать, что он существовал — например, «Песня о лютом морозе» («Ку хань син»), «Песня о Цю Ху» и т. д. Сопоставление имеющихся в нашем распоряжении народных оригиналов и юэфу поэтов Цао показывает, однако, что их подражания представляют собой качественно новую ступень по сравнению с прежними литературными юэфу. В главе, посвященной народным юэфу, мы уже говорили о «Хаоли» — древнем траурном песнопении, где поется о душах, уходящих в загробный мир. Оно исполнялось, когда хоронили людей среднего и низкого звания, впоследствии же вошло в репертуар певцов, утратило свой ритуальный характер и стало рассматриваться просто как произведение искусства. На примере песни юэфу, написанной на этот мотив Цао Цао, можно видеть, какими принципами руководствовался в своем подражании первый из поэтов этой группы. Его «Хаоли» в целом сохраняет общность темы и бесспорно общность настроения с народной песней, но сама тема гибели, тема смерти получает совсем иное развитие. Если в народной песне говорится о потустороннем мире, то у него — о мире земном; фактически ни один образ или деталь не переходят в его стихи из народного оригинала. Цао Цао воспевает «благородных рыцарей» (в числе которых был и он сам), выступивших против узурпатора Дун Чжо, их борьбу; однако в то же время большое место в произведении занимают картины бедствий «смутного времени», которые придают его повествованию минорное звучание.

Десятки тысяч семей истреблены,  
Голые кости белеют в полях,  
На тысячи ли окрест не слышно крика петуха...  
Из каждой сотни в живых остался лишь один,  
При мысли об этом разрывается сердце!<sup>186</sup> —

так заканчивает он свою «Хаоли». В стихотворении нетрудно найти целый ряд конкретных фактов из современной поэту действительности (восстание в Гуаньдуне, создание «Лиги» под предводительством Юань Шао,

<sup>186</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 120.

возникновение разногласий в стане союзников), что же касается народного оригинала, то с ним его роднят лишь самые общие черты. В основном это именно мотивы скорби, тема гибели человека, которому неумолимым роком суждено покинуть солнечный земной мир. Здесь, как и в других случаях, тема народной песни лишь дает толчок творческой фантазии поэта, а та уже питается собственными жизненными наблюдениями и впечатлениями автора. Народное произведение служит своего рода отправной точкой для самых неожиданных размышлений. Так, например, в песне, написанной на мотив «Туты у дороги», тот же Цао Цао остается равнодушным к образу гордой девушки, с достоинством отвергающей домогательства проезжего вельможи. Для каждого произведения раскрывается по-своему, для Цао Цао на первое место выступает тема вельможи-путника, который, как он считает, стремится к прекрасному. И вот на мотив народной любовной песни царственный поэт создает песню о путешествии к небожителям, песню о поисках бессмертия<sup>187</sup>. Тему путника развивает впоследствии и Цао Пи, но у него от народного оригинала по сути дела остается только дорога (как и там, тропинка, что проходит по меже между полями). В своей юэфу он рассказывает о военном походе, об усталых бойцах, которые вдали от родных краев спят в высокой траве, мокнут под дождем и бредут неведомыми тропами под рев тигров и рычание барсов<sup>188</sup>.

В творчестве поэтов Цао мы находим и стихи более близкие народному прототипу — например, в юэфу Цао Чжи «Красавица»<sup>189</sup> измененное название не мешает сразу же узнать образ героини популярной народной песни, мимо которого прошли авторы двух предыдущих подражаний. Правда, народная баллада превратилась у Цао Чжи уже в лирическое стихотворение, правда, и сам образ претерпел изменения: с одной стороны, он обрисован живее и ярче, а с другой — утратил некоторые свои черты, но само его происхождение не вызывает никаких сомнений. Однако в общем таких произведений очень мало. Возможно, изучение проблемы авторства

<sup>187</sup> Там же, стр. 122.

<sup>188</sup> Там же, стр. 129.

<sup>189</sup> Там же, стр. 145 («Мэйной пянь»; о ней см. также Л. Е.

Черкасский, Творчество Цао Чжи, стр. 111—113).



несколько увеличит их число. В этой связи обращают на себя внимание некоторые другие песни Цао Чжи.

По сравнению со своими современниками Цао Чжи весьма повезло: собрание его сочинений было составлено спустя каких-нибудь шесть-семь лет после его смерти. По высочайшему повелению были «собраны и записаны все без изъятия вышедшие из-под кисти Чжи оды, гимны, стихи, разные записки и рассуждения, всего числом более ста»<sup>190</sup>. Дело это было поручено людям квалифицированным; конечно, ошибки возможны всегда, и в сочинения Цао Чжи случайно могло попасть какое-то произведение, ему не принадлежащее. Но чтобы в его сочинения по ошибке включили широко известную народную песню «О, как прекрасно!» («Шаньцзай син» — на ее мотив писали и Цао Цао, и Цао Пи, и, наконец, сам император Мин-ди, по указу которого составлялись сочинения), представляется маловероятным. А между тем уже вскоре начались расхождения в вопросе о происхождении некоторых юэфу. Автор «Истории династии Сун», знаменитый поэт Шэнь Юэ, безусловно знал сочинения своего великого предшественника, тем не менее это не помешало ему поместить там песню «О, как прекрасно!» в качестве произведения народного творчества<sup>191</sup>. Живший еще раньше Ван Сэн-цзянь в своих «Записках о мастерстве» также трактует песню Цао Чжи «О моей обиде» как народную<sup>192</sup>, и, наконец, танские авторы, Ли Шань и Лю Су, оба приводят в своих работах первые строки его песни «Муж благородный» («Цзюньцзы син»), уверяя, что это народное произведение<sup>193</sup>. Вряд ли можно объяснить подобное расхождение мнений ошибкой или простым незнанием предмета. Более вероятно следующее: одни авторы включали эти песни в собрание сочинений Цао Чжи потому, что последние были обработаны поэтом, другие же заостряли свое внимание на народной основе произведения и, если обработка была незначительной, про-

<sup>190</sup> См. Лу Кань-жу, Фэн Юань-цзюнь, Чжунго ши ши, т. 2, изд-во «Цзоцзя», Пекин, 1956, стр. 304.

<sup>191</sup> В «Истории...» в песне отсутствуют последние строки.

<sup>192</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 146.

<sup>193</sup> У первого см. его комментарий к «Литературному изборнику» («Вэньсюань»), т. 1, стр. 606); у второго — выдержки из частично утраченной книги «Толкования сюжетов юэфу» («Юэфу цзети», — см. в кн.: «Юэфу шицзи», т. 2, цз. 32, стр. 945).

должали считать их народными песнями. По-видимому, обработки народных песен (если понимать под этим термином незначительное авторское изменение оригинала) все еще продолжали фигурировать в творчестве поэтов Цао и их современников, хотя бесспорно занимали в нем сравнительно небольшое место.

Главным для них становится то направление, о котором мы уже говорили выше; это стремление, используя старую тему, создавать совершенно новые, оригинальные произведения, выразить в них свои собственные мысли и чувства. Мы видим фактический отказ от подражания, понимаемого в узком смысле слова, утверждение творческой самостоятельности автора, который следует образцу лишь в самых общих чертах. Фольклорные рамки становились уже тесными для новой поэзии; отход от народного оригинала был вызван стремлением к наиболее полному самовыражению; в новых условиях он означал отход от традиционного и приближение к современности. Если говорить отвлеченно, то это явление свидетельствовало о несомненном прогрессе в развитии литературных юэфу, об усилении в них авторского, творческого начала, о стремлении поэтов к большей самостоятельности. Однако в каждом конкретном случае результат всецело зависел от позиции писателя, от того, были ли его произведения проникнуты духом народного творчества или же отход от конкретного оригинала означал и отход от народности вообще. К сожалению, у многих поэтов данной группы индивидуализация литературных юэфу, как правило, означала и изменение их первоначально народного характера, постепенное сближение их по содержанию с той литературой, которая выражала взгляды привилегированных групп общества. Очень хорошо это видно на примере некоторых юэфу, созданных Цао Пи, поэтом-императором, однако достаточно заметно и в творчестве таких его современников, как Мяо Си и Вэй Яо.

Творчество последних близко по характеру к поэзии группы Цао, хотя, например, Вэй Яо и жил в другом царстве, принадлежал к враждебной роду Цао политической группировке.

Особенность песен Мяо Си и Вэй Яо в том, что они были написаны по заказу. Их юэфу тоже создавались на мелодии популярных народных песен, но преследо-

вали определенную цель — прославить того или иного правителя, служить своеобразным средством идеологического воздействия на массы, воспитывая в них преданность династии,— и, естественно, были весьма далеки по духу от народного творчества <sup>194</sup>. В «Продолжении истории Поздней династии Хань» довольно подробно рассказывается о том, как Мяо Си и Вэй Яо обрабатывали древние солдатские песни.

«Когда Цао Пи узурпировал престол, он изменил двенадцать из этих песен, повелев Мяо Си составить [новые] тексты и воспеть в них добродетели династии, пришедшей на смену Хань. Песню «Красная цапля» («Чжулу») переделали в «Первичное успокоение» («Чучжи пин»), в которой говорилось о [династии] Вэй; «Скорбь о муже» («Сыбэй вэн») <sup>195</sup> переделали в «Битву у Синъяна» («Чжань Синъян») <sup>196</sup>, в которой повествовалось о Цао Цао. Переделали «Средь полыни расставим сеть» («Ай жу чжан») в «Пленение Люй Бу» («Хо Люй Бу»), где говорится о том, что, направившись на восток, Цао Цао окружил Линьхуай <sup>197</sup> и захватил там Люй Бу. Переделали «Император выступил в Хуйчжун <sup>198</sup> («Шан чжи Хуй») в «Победу при Гуаньду» («Кэ Гуаньду»), которая рассказывает, как Цао Цао, сражавшийся с Юань Шао, разбил его при Гуаньду. Переделали «Расставание» («Юнли») в «Родные края» («Цзюбан»), где повествуется о том, как Цао Цао, побе-

<sup>194</sup> Исключение представляет «Поминальная песня» («Вань гэ»), созданная Мяо Си, — действительно прекрасное произведение, которое показывает, что автор его обладал истинным талантом.

<sup>195</sup> Тексты ханьских военных песен (*наогэ* — песни под гонг или *гучуйцзюй* — песни в сопровождении ударных и духовых инструментов) весьма спорны. Сяо Ди-фэй, например, считает, что многие из них поддаются расшифровке лишь частично или совсем не поддаются (см. «Хань, Вэй, Лючао юэфу, вэньсюэ ши», стр. 62), поэтому возможны различные переводы их названий. Мы в своих переводах исходим из исследования известного китайского поэта и литературоведа, профессора Вэнь И-до (Вэнь И-до, Шисюань юй цзяо-цзянь, изд-во «Гуцзи чубаньшэ», Пекин, 1956).

<sup>196</sup> О битве у Синъяна см. «Саньгочжи» («Эршисы ши»), стр. 4119.

<sup>197</sup> Линьхуай — город на территории современной китайской провинции Аньхой.

<sup>198</sup> Хуйчжун — местность на территории современной китайской провинции Ганьсу; там находился один из знаменитых дворцов Цинь Ши-хуана, впоследствии сожженный гуннами. Являлась постоянной ареной столкновений китайских и гуннских войск.

дивший Юань Шао при Гуаньду, вернулся обратно в Цяо<sup>199</sup> и предал земле погибших воинов...»<sup>200</sup> и т. д.

Несколько ниже приблизительно то же самое говорится и о творчестве Вэй Яо:

«Когда род Суней овладел царством У, они повелели Вэй Яо создать двенадцать песен, прославляющих их добродетели, говорящих о божественном соизволении [их воцарению. Вэй Яо] переделал «Красную цаплю» в «Исчезновение духа огня» («Янь цзин цюэ») <sup>201</sup>, где говорится о падении дома Ханей и о том, как Сунь Цзянь, мужественный духом, устремился на помощь, думая лишь, как спасти его. С этого-то и начались деяния [будущего] государя. Переделал «Скорбь о муже» в «Последние дни Ханей» («Хань чжи цзи»), где повествуется о том, как скорбел [Сунь] Цзянь об упадке Ханей, как ранил его сердце мятеж Дун Чжо, как собрал он войско и ударил [по нему], прославив себя меж четырех морей. Переделал «Средь полыни расставим сеть» в «Построилось войско» («Шу у ши»), где говорится, что [Сунь] Цюань продолжил дело родителя своими военными походами...»<sup>202</sup> и т. д.

Даже из этого краткого сообщения династийной истории становится ясно, что переделки Мяо Си и Вэй Яо, в основу которых легли современные им исторические события, вряд ли могли иметь много общего с народным прототипом. Ознакомление с самими текстами подтверждает это предположение. Но с другой стороны, оно показывает также, что эти произведения, как правило, остаются близкими по тематике и настроению, что в них можно обнаружить какие-то сходные элементы. Например, уже из сравнения названий народной песни «Средь полыни расставим сеть» и ее переделки — «Пленение Люй Бу» (Мяо Си) нетрудно заметить определенное сходство темы, хотя, правда, в первой говорится о ловле фазанов, а во второй — о поимке одного из самых крупных политических противников Цао Цао.

<sup>199</sup> Цяо — область (в современной провинции Аньхой), которой управлял Цао Цао.

<sup>200</sup> «Сюй Хоуханьшу», изд-во «Шаньгу иньшугуань», Шанхай, 1958, т. 3, стр. 1585.

<sup>201</sup> Точнее, «Исчезновение субстанции огня»; из пяти элементов династии Хань соответствовал и символизировал ее огонь.

<sup>202</sup> «Сюй Хоуханьшу», т. 3, стр. 1586.

Точно так же близки по теме и настроению песни «Скорбь о муже» и «Последние дни Ханей» (Вэй Яо), хотя опять-таки в первой «говорится о муже, схваченном злодеями, о разграбленном жилище, о жене и детях, которым пришлось бежать»<sup>203</sup>, а во второй — о гибели целой императорской династии и распространившейся по всей стране смуте. Трактовка темы везде самая свободная, и это — черта, которая роднит юэфу Вэй Яо и Мяо Си с творчеством поэтов Цао.

Песен конца ханьской эпохи (период Цзяньбань) в общей сложности дошло до нас довольно много. Они весьма разнообразны по своему содержанию. Однако и здесь можно наметить некоторые темы, которые явно доминируют в общей массе очень разных по своей тематике произведений. Эти темы пришли из фольклора.

Особенную популярность в поэзии периода Цзяньбань приобретает военная тема, что нетрудно объяснить. В последние годы царствования Ханьской династии, когда власть ее оставалась чисто номинальной, военные вожди, представители «сильных домов», ввергли страну в пучину многочисленных междоусобных войн. Пользуясь ослаблением империи, ее кочевые и воинственные соседи начали совершать набеги на пограничные области (вспомним, как попала в полон к гуннам поэтесса Цай Янь). По дорогам брели тысячи голодных, лишенных крова людей. Десятки тысяч крестьян сгоняли в армии «трех военных гегемонов», создавших тогда на территории Китая фактически независимые государства. Война вошла в каждую семью, в каждый дом, и от этой темы не мог уйти ни один художник слова. Но если у таких придворных поэтов, как Мяо Си и Вэй Яо, она вылилась в основном в прославление подвигов их повелителей и сочувствие вызывало тяжкое бремя власти («Трудно дело государя! Обозрев древность и современность, можно только вздохнуть [с сочувствием]!»<sup>204</sup>), то симпатии и сочувствие других чаще всего были на стороне страдающего народа.

Горько людям, живущим на границе,—

В год один трижды ходят в поход! —

поется, например, в «Походной песне» Цзо Янь-няня:

<sup>203</sup> В э нь И - д о , Шисюань юй цзяоцзянь, стр. 10).

<sup>204</sup> Песня «Дин у гун» Мяо Си, см. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 191.

Трое мужчин отправились в Дуньхуан,  
Двое других походом пошли к Лунси <sup>205</sup>,  
Пятеро их далёко сражаться ушли —  
[Дома] пять жен носят в лоне своем детей <sup>206</sup>...

Тяжкое бремя военных походов, горе и страдания, которые несет с собой война, — все это ложится на плечи простых людей. «Полководец, что ты без солдат?!» — гневно бросит потом Ли Бо в одном из своих произведений, написанном по мотивам ханьской юэфу <sup>207</sup>. У цзяньаньского поэта Ван Цаня нет еще этой решительности. Но он с неподдельной теплотой и сочувствием говорит о простых людях: солдатах, крестьянах, честно и мужественно выполняющих свой долг, страдающих и умирающих за родину:

...Колышась, плывут в воздухе знамена —  
Идущие не оборачиваются назад.  
Выйдя за ворота — распростишься с семьей.  
Сколько меньших наших <sup>208</sup> томится в плену,  
[Дома же] плачу и стенаниям нет конца...

Вид опустевших городов наполняет сердце поэта горечью; на сотни ли не встретишь ни единого человека: кругом лишь лед да снег, секущий кожу до самых мышц, лишь злобный ветер, что без умолку распекает свою зловещую песню... Такова война; суровой и безрадостной предстает она пред нами в юэфу Ван Цаня «Семь печалей» (стихотворение третье) <sup>209</sup>.

<sup>205</sup> Дуньхуан и Лунси — пограничные города на северо-западе, охранявшие «Великий Шелковый путь» и служившие форпостами китайской империи в Центральной Азии, своеобразные военные поселения. Постоянно подвергались нападениям кочевников.

<sup>206</sup> «Цюань Хань. Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 202 («Цунцзюнь син»). Сохранились лишь два коротких отрывка из этой песни. Первый мы приводим целиком.

<sup>207</sup> Ли Бо, Чжань чэн нань,— в кн. «Юэфу шицзи», т. 1, цз. 16, стр. 603.

<sup>208</sup> В оригинале *цзыди* [букв. «сыновья и младшие братья» — так обычно называли молодых мужчин, членов патронимического объединения *цзунцзу* (см. Л. С. Переломов, Сельская община в период Хань,— «Народы Азии и Африки», 1965, №1)]. По-видимому, укрепляя свои форпосты на западе, ханьское правительство переселяло туда целые общины и родственные группы.

<sup>209</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 182 («Ци ай ши»).

С темой военной внутренне связана и тема краткости жизни, бренности и быстротечности всего земного. В эпоху войн и бесконечных междоусобиц человеческая жизнь становилась игрушкой в руках слепого случая. «Долог ли срок жизни людской?!» — с горечью и тревогой вопрошал в своей юэфу Цао Цао — и не он один. Тема эта тоже берет начало в народных песнях, однако в литературных юэфу периода Цзяньань она получила несравненно большее распространение. В том, что литераторы все чаще начали обращаться к ней, в какой-то степени сказались и их классовая позиция. В эпоху Поздних Ханей на смену старых общественных отношений, в которых большую роль играло рабовладение, повсеместно приходили новые, феодальные. По сути дела в Китае имело место то, что несколько позднее произошло в Римской империи, — привычный мир рушился, и представителям обеспеченных классов это казалось крушением мира вообще. Но не следует сводить все только к этой единственной причине. Одна из «вечных» тем искусства — размышления о быстротечности жизни и смысле человеческого бытия — всегда звучала и, наверно, долго еще будет звучать в поэзии. В произведениях такого рода не только скорбь по ушедшей весне, горькое ожидание неизбежного конца; перед лицом смерти древний поэт переоценивал все земные ценности, он замечал «мгновенность земных почестей, суетность стремления к славе»<sup>210</sup>. Он видел и еще одно: даже краткий срок, отпущенный ему судьбой, человек не волен провести в радости и благополучии; жизнь «не оборудована» для счастья. Говоря о народе в своей лирической юэфу «Ропот», Юань Юй писал:

Кажется, встречает он [на жизненном пути]

одно зло да горе,

Скитаясь, знает лишь с тяготами и лишениями<sup>211</sup>...

Чаще всего в цзяньаньской лирике — так же как в народных песнях и в «древних стихах» — тема быстротечности жизни развивается в двух направлениях. С одной стороны, мы слышим призыв к бездумному наслаждению жизнью, прославление радостей хмельного ве-

<sup>210</sup> В. Сорокин, Л. Эйлин, Китайская литература. Краткий очерк, М., 1962, стр. 29.

<sup>211</sup> «Юэфу шици», т. 2, цз. 41, стр. 1145 («Юань ши»).

селья (например, первое стихотворение из цикла «Отрывистые мелодии» Цао Цао<sup>212</sup>). А с другой — раздаются голоса поэтов, зовущих человека оставить по себе добрую память, своим трудом и талантом служить людям, принести им пользу (например, «Роса на листьях» Цао Чжи<sup>213</sup>).

Интересно, что если в «древних стихотворениях» тема краткости жизни решается в чисто реалистическом плане, то в цзяньаньской лирике она зачастую переплетается с темой фантастической, волшебной. Упоминания о чудесном острове — горе Пэнлай<sup>214</sup>, волшебном плоде линчжи, старцах-волшебниках, едущих на белых оленях, небожителе царевиче Цяо и т. п. фигурируют здесь постоянно. Часто встречаются описания путешествий к небожителям, поисков эликсира бессмертия. Но волшебная тема не означала разрыва с реальностью — напротив, в ней подчас находил свое выражение протест против существующих форм действительности, о чем мы еще будем говорить в дальнейшем.

В предыдущих разделах мы не раз обращались к вопросу бытования песен; цзяньаньские юэфу дают нам в этом отношении богатейший материал. Наличие двух вариантов песни — одна из интереснейших особенностей цзяньаньской поэзии. Раньше мы наблюдали это только в народных юэфу. В древних источниках мы порой находили запись их «первоначального (т. е. ханьского) текста» (*бэньцы*) и запись песни, «как ее исполняли при династии Цзинь» (*цзинь юэ со цзоу*). Теперь мы видим то же самое в песенных произведениях поэтов Цао. Так, например, существуют два варианта песни Цао Чжи «Мелодия кунхоу» («Кунхоу инь») <sup>215</sup>. В своей пес-

<sup>212</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 117, 118 («Дуань гэ син»).

<sup>213</sup> Там же, стр. 144. Русский перевод см. в кн.: Цао Чжи, Семь печалей, М., 1962, стр. 118—119 («О бренности»),

<sup>214</sup> Гора Пэнлай — согласно даосской мифологии, обитель бессмертных; находится где-то в просторах Восточного моря (Тихого океана), на северо-востоке от Китая.

<sup>215</sup> Хуан Цзе, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, стр. 64—66. Кунхоу — многострунный (23—25 струн) щипковый инструмент сравнительно больших размеров. По одним сведениям, изобретен в Китае при династии Хань, по другим — завезен еще раньше из Западного края (Центральная, Средняя Азия). Как сообщает Цуй Бао, древняя (народная) песня «Мелодия кунхоу», на мотив которой писал Цао Чжи, пришла из Кореи (см. «Юэфу шици». т. 2, цз. 26, стр. 821).



не Цао Чжи дает картину пира, веселого и непринужденного празднества. В ней воспевается дружба и благородство, говорится о скоротечности жизни, о которой, однако, не стоит сожалеть, ибо «кто из предков не умирал?!». Это содержание остается почти без изменений и в более позднем, цзиньском варианте. Разночтения здесь еще носят чисто внешний характер: так, переставлены строки в предпоследнем четверостишии, а некоторые слова (например, в последней и семнадцатой строках) заменены другими, что является лишь стилистической правкой.

Сходна по теме с «Мелодией кунхоу» и одна из песен цикла «Отрывистые мелодии» Цао Цао<sup>216</sup>; в ней также поется о бренности человеческого существования («жизнь человеческая... что утренняя роса...»), звучат анакреонтические мотивы («как же развеять печаль? Только [вином] Ду Кана!») и лишь под конец вступает излюбленная автором тема «мудрого государя». В цзиньском варианте этой песни мы тоже наблюдаем случаи замены отдельных слов (строка седьмая), перестановки строк (строка тринадцатая и далее), однако — что гораздо важнее — стихотворение подверглось значительному сокращению. Ради большей четкости звучания, композиционной стройности здесь принесены в жертву некоторые малозначительные детали, второстепенные образы, которые были у Цао Цао, и произведение от этого только выиграло. А вот в цзиньском варианте его же «Песни о лютом морозе»<sup>217</sup> наряду с отдельными незначительными изменениями текста (строка двадцать шестая, двадцать восьмая, тридцатая), наоборот, добавлен или, вернее, повторен ряд строк. Эти повторы, играя здесь роль припева, подчеркивают, усиливают отдельные места, они как бы постоянно нагнетают ощущение грозной силы природы, тех тягот, которые приходится испытывать войску в безлюдных, покрытых

<sup>216</sup> См. Хуан Цзе, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, стр. 87, 88. Ду Кан — покровитель виноделия; согласно древнему мифу, он первый начал готовить вино (из проса). Одни источники считают его современником первопредка китайцев Хуан-ди, другие отождествляют с царем легендарной династии Ся — Шао Каном (см. «Шибэнь бачжун», изд-во «Шаньу иньшугуань», Шанхай, 1957, ч. 3, стр. 6 и ч. 8, стр. 25). Есть упоминания о людях с таким именем и в более поздние эпохи (Чжоу, Хань).

<sup>217</sup> Там же, стр. 105, 106.

снегом горах. Наконец, в цзиньский вариант одной из самых известных песен Цао Пи — «Яньский напев»<sup>218</sup> — кроме отдельных незначительных изменений добавлены строки, которых не было в первоначальном авторском тексте и которые призваны еще больше подчеркнуть горе женщины, тоскующей по мужу.

Пожалуй, наиболее показательна юэфу «Семь печалей», написанная Цао Чжи («Семь печалей» — название напева; на эту же мелодию написаны три стихотворения Ван Цаня). Текст, принадлежащий перу самого поэта<sup>219</sup>, довольно лаконичен. В нем рассказывалось, как однажды лунной ночью поэт услышал чьи-то вздохи; оказалось, что это женщина, грустившая в разлуке с любимым, без которого ей ничто уже не мило. Она почти потеряла надежду, что когда-нибудь их пути снова сойдутся — о, если бы ей обернуться юго-западным ветром и прилететь в объятия к милому!

Певцы-импровизаторы, подхватив это произведение Цао Чжи, как бы развернули перед слушателем то, что было в нем заложено, но не высказано<sup>220</sup>. Два первых четверостишия, которые только вводят слушателя в мир переживаний героини, остались почти без изменений, если не считать небольшой лексической правки. Однако постепенно творческая фантазия певца-исполнителя начинает вторгаться в произведение; она дорисовывает отдельные детали, отсутствовавшие в первоначальном авторском тексте, видоизменяет другие. После слов о жене, живущей в одиночестве, появляются новые строки, рассказывающие о ее наивных, но трогательных тревогах за мужа («все думаю — господин там не в меру пьят; печалью — господин мой не досыта ест...»). Потом — снова недолгое возвращение к тексту Цао Чжи, но сравнение милого с легкой пылинкой, что летит свободно в поднебесье, и жены — с илом, который влечет река, кажется певцам уже недостаточно впечатляющим. «Милый — [стройный] кипарис на вершине горы, а жена его — словно ил в речной глубине», — поют они. И опять вставка — образ северного ветра, тоскливо воющего в ушах, наводящего тоску, как бы усиливающий ощущение безысходности горя женщины. Заканчивает-

<sup>218</sup> Там же, стр. 95, 96 («Янь гэ син»).

<sup>219</sup> См. «Юэфу шицзи», т. 2, цз. 41, стр. 1144.

<sup>220</sup> Ср. там же, стр. 1143.

ся народный вариант обращением певца к слушателю, типичным для фольклорной поэзии:

Пора мне кончать эту песню —  
Тосклива она и длинна...  
Нынче вместе мы предаемся веселью —  
Так не будем же забывать друг друга, когда  
расстанемся.

Надо сказать, что первоначальные варианты некоторых песен Цао Цао (например, «Туты у дороги», одна из «Отрывистых мелодий») и Цао Пи (те же «Туты у дороги») вообще неизвестны; дошедшие до нас тексты записаны с распева уже после смерти авторов. Логично будет предположить, что и они подверглись определенным изменениям, разница лишь в том, что мы не можем проследить их по оригиналу.

Все эти данные говорят об одном немаловажном обстоятельстве: созданные на основе поэтического фольклора песни цзяньаньских поэтов затем снова возвращались в среду народных певцов, где обработка и шлифовка их продолжались. Изменения в тексте возникли уже после кончины самих поэтов, в процессе многолетнего устного бытования песен; они явились следствием самостоятельного творчества певцов-исполнителей, результатом их импровизации.

Об этом явлении нам уже приходилось говорить почти во всех предыдущих разделах — шла ли речь о гимнах Цюй Юаня, о раннеханьских гимнах, о балладах или о «древних стихах». Однако до сих пор нам удавалось обнаруживать лишь единичные факты, что привносило в исследование элемент случайности. Теперь же дело обстоит иначе. В юэфу поэтов Цао мы имеем дело с многократно повторяющимся явлением. Это весьма многозначительно, особенно если учесть, что длительное существование вариантов в древней литературе — большая редкость. Древним компиляторам, составителям и редакторам были чужды идеалы современной текстологии, они, как правило, брали лишь один какой-то вариант, который затем переходил из книги в книгу, постепенно становясь каноническим. Думается поэтому, что сохранением вариантов песен вэйских авторов мы обязаны лишь стечению ряда благоприятных обстоятельств. Главное из них — возобновление при новой ди-

настии, Цзинь, деятельности Музыкальной Палаты, которая сочла необходимым сделать новые записи всех старых песен. Эти варианты сохранились затем благодаря появлению специальных исследований о песнях (первое — как раз при жизни Цао Цао), да и то составители столь бережно отнеслись лишь к песням поэтов Цао — членов императорской фамилии. Не будь всего этого, интересующие нас тексты канули бы в вечность, подобно многим другим, безвозвратно утерянным. Отсюда следует с большим вниманием отнестись и к тем единичным фактам перехода индивидуальных обработок в репертуар народных певцов, с которыми мы сталкивались ранее. При всей своей редкости они могут свидетельствовать о распространенности данного явления в древней китайской поэзии.

Стихи поэтов-литераторов могли переходить в репертуар народных певцов лишь до тех пор, пока они оставались песенными — за редкими исключениями, певцы были неграмотны и могли запоминать их только с распева. И действительно, нам не известно ни одного народного варианта авторских юэфу, созданных во второй половине III в. Причина здесь кроется в том, что в эпоху Цзинь (265—420 гг.) литературные юэфу уже перестали быть песнями, окончательно превратившись в явление письменной литературы.

Однако начало отделению стихотворного текста от мелодии было положено еще раньше — именно в начале III в. «У Цзы-цзяня (Цао Чжи) и Ши-хэна (Лу Цзи) были на редкость прекрасные песни, но их не исполняли императорские певцы и не вторили им струна и свирель»<sup>221</sup>, — пишет Лю Се в своем «Резном драконе литературной мысли». Таким образом, первым, кто начал создавать «новые юэфу» (*синь юэфу*), не связанные с музыкальным исполнением, он считал Цао Чжи; следующим назван Лу Цзи (261—303 гг.). Но и в творчестве Цао Чжи новое явление только еще начало пробивать себе дорогу. Из его собственного предисловия к циклу «Песни с танцем под барабан»<sup>222</sup> мы узнаем, что весь этот цикл предназначался для пения (гэ), о песен-

<sup>221</sup> Лю Се, Вэньсиньдяолун чжу, т. 1, стр. 103.

<sup>222</sup> «Пи у гэ у шоу» (см. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэй-чао ши», т. 1, стр. 153).

йом характере других юэфу мы можем судить по сообщениям других источников <sup>223</sup>.

Л. Е. Черкасский связывает факт окончательного отделения произведений юэфу от музыки с другой фразой у Лю Се — о трех правителях Вэй, т. е. начинает его с Цао Цао <sup>224</sup>. Расхождение, таким образом, невелико, однако, на наш взгляд, все же требует пояснения. Как нам представляется, строка *цзай гэ цы дяо* означает не «отделение слов от мелодии», а скорее урезание того и другого, произвольное изменение как стихотворного размера, так и музыкального ритма оригинала. Иными словами, речь идет о явлении, которое действительно повсеместно наблюдается в юэфу поэтов Цао: смешанную строку народной песни они в своих подражаниях приводят к единому пятисложному, семисложному (а Цао Цао — также к четырехсложному) размеру; соответственно меняется и мелодия. Характерно, что, называя уже конкретно песни этих авторов, Лю Се указывает как раз на образцы нового пятисложного («Песня о лютом морозе» Цао Цао) и семисложного стиха (знаменитый «Яньский напев» Цао Пи) <sup>225</sup>. Судя по всему, своей фразой Лю Се отмечает именно это новое явление — творческое использование народного оригинала. Внимательное изучение юэфу Цао Цао и Цао Пи убеждает нас в том, что «разделение стиха и мелодии» в юэфу, о котором говорит Л. Е. Черкасский, произошло лишь в конце первой половины III в. (отдельные исключения, конечно, возможны). Цао Чжи был, по-видимому, первым, кто начал создавать «книжные песни» в древ-

<sup>223</sup> Очень многие юэфу Цао Чжи были зачислены Го Мао-цянем в разряд так называемых «Разных мелодий» (*цза цюй*), куда входили как произведения, народный оригинал которых не был известен, так и стихи, не предназначенные для пения. Это дало повод некоторым исследователям считать все подобные юэфу Цао Чжи обычными стихами. Конечно, это неверно. Напомним хотя бы, что о трех наиболее известных из них: «Белый скакун» («Бай ма пянь»), «Славная столица» («Мин ду пянь») и «Красавица» — древнейшие «Записки о песнях» (V в.) говорят как о произведениях, исполнявшихся под музыку китайских гуслей, (*ци сэ син*), а первое сам Го Мао-цянь называет «мелодией» (*цюй*) (см. «Юэфу шицзи», т. 3, стр. 1554, 1558). Таких примеров очень много.

<sup>224</sup> Л. Е. Черкасский, *Поэзия Цао Чжи*, стр. 134; китайский текст см: Лю Се, *Вэньсиньдяолун чжу*, т. 1, стр. 102.

<sup>225</sup> См. Лю Се, *Вэньсиньдяолун чжу*, т. 1, стр. 102. Песни здесь названы по первой строке.

нем Китае. Последний из «трех Цао», он положил начало превращению юэфу в один из видов обычной литературной поэзии. В истории авторских юэфу тем самым открывается новый этап, который лежит уже за пределами нашего исследования.

### **Некоторые отличия литературных юэфу от народных песен**

В предыдущих разделах, разбирая виды и жанры авторских юэфу, мы делали основной упор на их близость к народному творчеству. Анализ конкретных произведений действительно подтверждает тот факт, что авторские юэфу, как правило, являются либо обработками древних народных песен, либо подражаниями последним, что они во многом сохраняют те или иные черты, присущие оригиналу. Однако литературное творчество отлично от устного народного; становление литературы, имевшей индивидуального автора, ознаменовало собой новый этап в развитии искусства слова, и авторские подражания не могли соответственно не привнести нового элемента в поэзию юэфу. Поскольку этот вопрос никем из ученых-синологов специально не разбирался, есть смысл остановиться на нем подробнее. Можно наметить несколько основных различий между народными и литературными юэфу. Прежде всего — это различие в жанровом составе.

Лирические и эпические песни имеются и здесь и там. Однако в литературной поэзии лирика явно преобладает. Особенно это становится заметно к концу ханьской эпохи (период Цзяньань), от которого к нам дошло очень большое число произведений. В отличие от фольклора количество эпических песен здесь весьма незначительно. Характерно, что даже подражания эпическим произведениям рождаются в это время в форме лирических песен. Таковы, например, подражания Цао Цао народным песням «Туты у дороги» и «Песня о Цю Ху», произведения Цао Чжи «К востоку от кургана Пинлин» и «Красавица», Цао Пи «Туты у дороги» и др. Правда, подражая народным лирическим песням «Роса на листьях» и «Хаоли», тот же Цао Цао создает, наоборот, произведения лиро-эпического склада, но это — исключение.

Кроме лирических и эпических песен в ханьской народной поэзии большое место занимала еще и афористическая песня. Но среди авторских произведений этот жанр отсутствует. Древние поэты игнорировали его — на протяжении многих веков едва наберется два-три исключения из правила, да и те порождены весьма специфическими причинами.

Одно из этих исключений мы встречаем в трактате «Ле-цзы», который по традиции датируется IV—III вв. до н. э. Дата эта спорная: многие современные исследователи сомневаются в аутентичности памятника и относят его уже к III—VI вв. и. э.<sup>226</sup>; другие продолжают придерживаться традиционной точки зрения <sup>227</sup>. Мы не берем на себя смелость решать здесь этот вопрос, но должны сказать, что анализ приведенной в трактате песенки говорит не в пользу его аутентичности. В трактате сказано, что песенку (тунъяо) услышал мифический совершенномудрый правитель Яо, когда отправился путешествовать по стране, чтобы узнать мысли народа о своем правлении:

Зерном одарил ты народ наш,  
Такого, чего не достиг бы ты, — нет ничего!  
Не полагаясь на знания свои и на опыт,  
Ты подчинился владыкою данным заветам <sup>228</sup>,—

пелось в ней.

Таким образом, если верить «Ле-цзы», песня эта — народная и возникла в полумифические времена III тысячелетия до нашей эры. Она, следовательно, даже древнее самого раннего из известных нам поэтических памятников Китая — «Шицзина». Такой точки зрения и придерживались обычно китайские филологи, называя

<sup>226</sup> См., например, «Лецзы цзиши», стр. 220—242 (выше дана также сводка высказываний китайских филологов о времени создания «Ле-цзы»); А. С. Graham, *The Book of Lieh-tzu*, London, 1960, стр. XI; М. В. Крюков, Древнекитайские диалекты и проблема датировки, письменных памятников (о лингвистических методах в источниковедении), — журн. «Народы Азии и Африки», 1967, № 6.

<sup>227</sup> См., например, Л. Д. Позднеева, Первый полный перевод «Книги Лецзы», — «Вестник древней истории», 1961, № 4, стр. 127 и др.

<sup>228</sup> «Лецзы цзиши», стр. 89 (перевод А. Штукина).

ее наряду со знаменитой «Песенкой игрока в биту» «пра-родительницей китайской поэзии»<sup>229</sup>. Указанная концепция до сих пор сохраняется, например, в толковом словаре «Цыхай». Мы уже имели случай наблюдать, насколько несостоятельным оказалось это стремление «следовать древним авторитетам» в отношении «Песенки игрока в биту». Немногим лучше обстоит дело и здесь.

Если сравнить текст тунъяо «Ле-цзы» с текстами гораздо более раннего «Шицзина» («Ле-цзы» — не ранее IV в. до н. э., произведения «Шицзина» — XI—VII вв. до н. э.), то оказывается, что первое двустихие без каких-либо изменений заимствовано из чжоуских гимнов («Гимн Государю-Зерно» — «Шицзин» IV, I, 10), а второе — из Великих од («Вышнего неба державен верховный владыка» — «Шицзин», III, I, 7)<sup>230</sup>. Поскольку оба отрывка удивительно подходят по смыслу, а заимствованы они из самой древней части «Шицзина», то создается полная иллюзия «древнего» произведения. Подобная «детская песенка» была прекрасным аргументом в философском споре — мы помним, какое огромное, подчас мистическое значение придавали в древности тунъяо, — и автор «Ле-цзы», кто бы он ни был, проявил себя незаурядным мистификатором. Даже если принять традиционную датировку памятника и считать песенку из «Ле-цзы» первым опытом творчества литератора в области яо, то и тогда это всего-навсего подделка, простая компоновка псевдонародного произведения из народных деталей. Афористическая песня привлекает автора здесь не как художественное произведение, которому можно подражать, а просто как средство для достижения определенного утилитарного эффекта, как орудие идейной и политической борьбы. Очень может быть, что подобный взгляд на афористические песенки явился одной из причин, почему поэты долгое время не обращали внимания на этот вид творчества.

Другой случай обращения поэта к жанру яо мы наблюдаем в конце II в. «История Поздней династии Хань» сообщает, что вождь крупнейшего крестьянского восстания, разрушившего рабовладельческую импе-

<sup>229</sup> «Цыхай», стр. 490 (статья «Канцюй яо»).

<sup>230</sup> См. «Ши цичжуань», стр. 227, 185. Это дает нам возможность привести песенку в переводе А. Штукина, хотя он никогда и не перевел «Ле-цзы».



рию Ханей, Чжан Цзюэ был автором одной из яо, вскоре получившей широкое распространение. Вот эта песенка-четверостишие:

Синему небу пришел конец,  
Желтое небо будет над нами.  
В год под знаком «цзя-цзы»<sup>231</sup>  
В Поднебесной свершится счастливое событие <sup>232</sup>.

Песенка Чжан Цзюэ, которую его последователи распространяли в народе накануне восстания, призвана была посеять среди крестьян ожидания грядущих перемен, натолкнуть в будущем на мысль о неизбежности победы «Желтых повязок» (желтый цвет — цвет новой династии, которую хотели провозгласить повстанцы). При этом Чжан Цзюэ прекрасно учитывал распространенное народное поверье (песенки яо суть таинственные предзнаменования, предвестницы неотвратимого рока) и умело воспользовался им в своих целях <sup>233</sup>.

Два указанных примера — песенка из «Ле-цзы» и песенка, сложенная Чжан Цзюэ, — пожалуй, единственные известные (в исследуемую эпоху) яо, которые можно отнести к творчеству определенного автора, а не к фольклору в целом. Однако в обоих случаях их авторы не являются поэтами-литераторами и используют свои творения в чисто практических целях, меньше всего рассматривая их как произведения искусства. В творчестве же поэтов того времени жанр яо не находит себе места, и это весьма примечательно. Только Чэнь Линь в своей балладе на популярный народный мотив «Напоил коня из родника у Великой стены» использовал народную афористическую песню в качестве составного компонента произведения; мы уже об этом говорили. Но исключение лишь подтверждает правило.

Причин отрицательного отношения ханьских поэтов к жанру яо несколько. Прежде всего, это сравнительная бедность формы, а порой и недостаточная обобщенность

<sup>231</sup> Первый год китайского шестидесятилетнего цикла; здесь — 184 г. н. э.

<sup>232</sup> См. «Хоуханьшу» («Эршисы ши»), стр. 3534 (1024).

<sup>233</sup> Впоследствии к аналогичной уловке прибегали и некоторые политические деятели эпохи Шести династий. Об этом рассказывает в своей книге Тянь Ин («Чжунго гудай гэю саньлунь», стр. 78).

образа: ведь песни яо создавались, как правило, по следам конкретных событий и ради них. Но не последнюю роль сыграло то, что специфической чертой афористической поэзии была ее четкая социальная направленность. Не случайно, что, обратившись к жанру яо, и Ле-цзы и Чжан Цзюэ связали свои произведения с социальной тематикой: одному яо послужила для возвеличивания счастливого общества прошлого, другой предрекал в ней победу справедливого строя в будущем. Использование народной яо усилило социальное звучание и произведения Чэнь Линя. Социальный протест, осуждение общественной несправедливости, имущественного неравенства и т. п. были в самой природе жанра афористической песенки, что препятствовало его широкому распространению в индивидуальной поэзии того времени. С одной стороны, понять великую правду идей, заложенных в афористическом фольклоре, сделать эти идеи своими поэтам мешала их классовая ограниченность, с другой же — поэт в древнем Китае не был свободен в выражении своих мыслей. Власти не могли убить народную песню, но всегда могли сослать или даже казнить поэта-бунтовщика. Каждый, кто вознамерился бы зайти в своем подражании народным песням слишком далеко, кто захотел бы воплотить в своем творчестве их свободолюбивые идеи, должен был ожидать самых страшных последствий. Недаром же близкие Бо Цзюй-и, автора вольнолюбивых «Новых юэфу» и «Циньских напевов» («Цинь чжун инь»), опасались за его жизнь <sup>234</sup>, а друг поэта Юань Чжэнь говорил о собственных стихах: «Навлечь на себя кару — вот чего я боюсь и потому не осмеливаюсь обнародовать их»<sup>235</sup>.

И все же одна только боязнь кары — еще недостаточное объяснение, ведь как раз в творчестве танских поэтов, о которых здесь шла речь, народные яо используются довольно часто. Так, например, в одну из своих юэфу («Смейтесь!») Ли Бо целиком включает знаменитую песенку «Кто прям, как тетива,— подыхает в канаве, кто сгибается крючком — становится князем» <sup>236</sup>.

<sup>234</sup> Л. З. Эйдлин, Бо Цзюй-и,—в кн.: Бо Цзюй-и, Стихи, М., 1958, стр. 10.

<sup>235</sup> Там же.

<sup>236</sup> См. «Юэфу шици», т. 4, цз. 90, стр. 8 («Сяо гэ син»),

В другой — «Кунхоу яо»<sup>237</sup>, — в которой он говорит, что простому человеку не стоит полагаться на дружбу знатного, Ли Бо цитирует народную песенку о хуайнаньском правителе <sup>238</sup>. В годину тяжкого национального бедствия (761 г. — внутренняя смута и нашествие кочевых племен) Ду Фу также обращается к жанру яо и по мотивам ханьской «Песни о пшенице» создает новое произведение, где, однако, по-прежнему звучит лейтмотив оригинала — тема разоренной войной родины, тема страдающего народа <sup>239</sup>. «Нунфу яо» («Песню крестьянина») мы находим среди стихотворного наследия другого крупного танского поэта, Пи Жи-сю. В ней говорится об обидах и горестях китайского крестьянина, который «открыл мне свои чувства». «Поистине прекрасны слова крестьянина, — заключает Пи Жи-сю свое взволнованное произведение. — Но как можно рассчитывать, что дойдут они до государя!» <sup>240</sup> Ему же принадлежит интереснейшее стихотворение, написанное в стиле народных песен-загадок (*чань*):

Хочешь знать прозвание святого-совершенномудрого?  
 Это поле, восьмерка, двадцатка, единица;  
 Имя знать ты хочешь святого-совершенномудрого?  
 Это три извилины над плодом<sup>241</sup>

Если вдуматься в это, на первый взгляд бессмысленное сочетание слов, то нетрудно догадаться, что перед нами зашифрованные иероглифы имени Хуан Чао — предводителя гигантского восстания крестьян, потрясшего танскую империю на рубеже IX—X вв. Бунтов-

<sup>237</sup> Это название — «Песенка для кунхоу» — звучит парадоксом, поскольку яо всегда исполнялись без музыкального сопровождения. Возможно, так она была названа за свое сходство с афористическими песнями по содержанию, а скорее — афористическая песня, привлекавшая своим широким обобщением, была впоследствии дополнена, инструментована, но сохранила прежнее название. Народную «Кунхоу яо», тему которой развивает Ли Бо, см. в кн.: «Юэфу Шичзи», т. 4, цз. 87, стр. 1990.

<sup>238</sup> Эту песенку («Хуайнань миньгэ») см. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 87, 88. О ней также см.: Лу Синь, Собрание сочинений, М., 1955, т. 2, стр. 328.

<sup>239</sup> «Цюань Тан ши», Шанхай, 1960, т. 1, цз. 29, стр. 425.

<sup>240</sup> Там же, т. 9, цз. 608, стр. 7019, 7020.

<sup>241</sup> См. «Чжунго гудай миньцзянь гэяо сюань», стр. 67.

щика, «злодея» автор именует здесь «святым-совершенноумудрым» (*ШЭН ЖЭНЬ*) — титул, который применялся только по отношению к Конфуцию да мифическим древним государям, — поистине невиданная дерзость! Как видим, боязнь навлечь на себя кару не помешала Пи Жи-сю совершенно определенно высказать свое сочувствие восставшим.

Таким образом, как форма народной афористической песенки, так и идеи, заложенные в ней, находят свое место в танской поэзии, но совершенно игнорируются ханьской.

Разное отношение танских и ханьских поэтов к жанру народной афористической песенки — это только следствие, показатель другого, более важного различия. Причина лежит в том, что литературные подражания в эпоху Хань вообще еще гораздо меньше, чем в танскую эпоху, говорят о социальной несправедливости, о страданиях угнетенных и обездоленных, о всесии и произволе власть имущих. Если тема социального протеста характеризует творчество лучших танских поэтов, особенно их подражания народной песне, то в литературных юэфу ханьской эпохи она звучит приглушенно, подчас эта сторона песенного фольклора как бы остается вне поля зрения поэтов-литераторов. Нельзя считать случайностью, что наиболее яркие по своей социальной направленности, «бунтарские» песни, такие, как «Восточные ворота» или «К востоку от кургана Пинлин», не находят отклика в литературной поэзии.

Характерная особенность обеих песен — активность протеста. И в той и в другой перед униженным и обездоленным открывается лишь один выход — добиться справедливости мечом. Естественно, что такое содержание не могло встретить сочувствия у представителей правящего класса. И в более поздней записи «Восточных ворот» (III—IV вв.)<sup>242</sup> уже заметно стремление сгладить антифеодальную направленность песни: устами жены здесь выражается неодобрение поступку героя, идущего против установленного порядка — безусловно, результат определенного давления на творчество певца. Только с возникновением нового, «смягченного» варианта появляется и первое подражание песне — одноимен-

<sup>242</sup> См. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 72.

ное стихотворение некоего Чжан Цзюня (IV в.)<sup>243</sup>. Но и оно, и аналогичное произведение замечательного поэта эпохи Шести династий Бао Чжао (V в.), тема которого — разлука с друзьями<sup>244</sup>, все-таки значительно уступают первоначальному народному варианту, собственно говоря, оба они развивают лишь отдельные детали песни, не решаясь взять всю тему в целом.

Из ханьских поэтов использовал в своем творчестве песню «К востоку от кургана Пинлин» один лишь Цао Чжи. Однако и у него тема народного произведения получает весьма своеобразную интерпретацию. В народной песне героя обобрали алчные чиновники, и он, доведенный до отчаяния, продает последнего бычка, чтобы купить себе меч: только на него может положиться обездоленный в этом мире несправедливости<sup>245</sup>. Но в песне, написанной на этот же мотив Цао Чжи, другое — она повествует о путешествии к небожителям: там герой летит на крылатом драконе, он хочет вкушать волшебный гриб линчжи, чтобы, обретя бессмертие, стать вровень с небожителями<sup>246</sup>...

Для правильного понимания соотношения этих двух произведений необходимо обратиться к исследованию Л. Е. Черкасского о Цао Чжи. Изучая его «Стихи о путешествиях к небожителям», автор приходит к очень верной, по наш взгляд, мысли; по его мнению, эти стихи явились отражением своеобразного протеста великого поэта против окружавшей его действительности. «Как и Цюй Юань, Цао Чжи осуществлял свои идеалы в мире фантазии, — пишет Л. Е. Черкасский. — Но стремление уйти за пределы «девяти областей», за грань обыденного продиктовано ему отнюдь не мечтой об эликсире бессмертия, а любовью к родной земле. В этом отрешении от всего земного сказался протест Цао Чжи против зла и несправедливости, царивших в реальном мире»<sup>247</sup>.

Таким образом, расхождение не так уж велико «Бунтарские» мотивы народной песни нашли свое воплощение и в песне Цао Чжи. Однако форма выраже-

<sup>243</sup> «Юэфу шицзи», т. 2, цз. 37, стр. 7 (1059).

<sup>244</sup> Там же.

<sup>245</sup> Б. Вахтин, О песне «К востоку от кургана Пинлин», стр. 7; Хуан Цзе, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, стр. 10.

<sup>246</sup> См. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньэйчао ши», т. 1, стр. 147.

<sup>247</sup> Л. Е. Черкасский, Поэзия Цао Чжи, М., 1963, стр. 122.

ния уже иная. В народной песне конфликт решается в реалистическом плане, в ней звучит активный протест, призыв ответить насилием на насилие. У Цао Чжи протест пассивен, он стремится уйти из этого мира зла, где не видит возможности что-либо исправить. Подобная трансформация вполне закономерна, иначе и быть не могло. Но очень характерно, что даже на такой пассивный протест решился лишь Цао Чжи — кроме него, мы не знаем ни одного поэта того времени, кто бы обратился к этой песне, хотя она была широко известна.

Примерно так же обстоит дело в ханьской индивидуальной поэзии и с темой социальной утопии. У ханьских поэтов мы не находим ничего хотя бы отдаленно напоминающего «Песенку игрока в битую» или «Большую мышь». Только Ван Цань в одной из своих «Походных песен» вспоминает о «земле радости, которую славят поэты»<sup>248</sup>. Но поводом к подобной ассоциации явилось посещение удела Цяо, родины его повелителя, князя Вэй<sup>249</sup>. Та картина всеобщего достатка и довольства, которую рисует поэт, по-видимому, призвана доказать гуманность правителя, его заботу о пароде. Даже если предположить, что восхищение поэта искренне, нам придется констатировать здесь отход от идеи «справедливого царства», т. е. справедливого социального строя древних народных песен, и обращение к идее «справедливого правителя», который якобы один способен принести счастье народу. Идея «справедливого царства» пробивает себе путь в литературную поэзию значительно позднее, в «Персиковом источнике» великого Тао Цянтя (около 421 г.)<sup>250</sup>, где нашла свое воплощение прекрасная мечта китайского крестьянина об обществе без угнетателей и угнетенных.

<sup>248</sup> См. Хуан Цзе, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, стр. 102.

<sup>249</sup> В другом случае Ван Цань применяет это выражение к Китаю в целом, по там оно выступает в качестве гиперболы-противопоставления, призванного подчеркнуть, насколько тяжела жизнь населения пограничных областей. Ее описание он заканчивает восклицанием: «Повсюду в Поднебесной — земли радости, зачем же [ты] остаешься здесь [так] долго?!» (см. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», стр. 182). Иными словами, «обетованной землей радости» остальной Китай предстает у Ван Цаня лишь в сравнении с жизнью военных поселений.

<sup>250</sup> Подробно о нем см. Л. З. Эйдлин, Тао Юань-мин и его стихотворения, М., 1967, стр. 430—459.

Если же мы обратимся к песне Цао Цао «За вином»<sup>251</sup>, то здесь утопия приобретает уже иное обличье. В стране «Великого благоденствия», которую он воспевает, благополучие народа целиком зависит от милости его правителей. И хотя эта милость «распространяется вплоть до растений и насекомых»<sup>252</sup>, тем не менее дела это не меняет. Цао Цао не жалеет красок для описания своего «идеального государства»:

Чиновники не кричат у дверей <sup>253</sup>...  
Народ не имеет причины для тяжб.  
За три года делают запас на девять лет,  
Амбары ломятся от зерна...  
Дети воспитываются в подражании  
отцам и старшим братьям.  
Узилища пусты —  
И зима не косит людей <sup>254</sup>.

Но все это лишь потому, что «правитель совершенно-мудр и просветлен», а «гуны, хоу, бо, цзы и нани (титлы знати. — *И. Л.*) — все любят свой народ»<sup>255</sup>. Цао Цао вовсе не против существующего на земле порядка, он лишь за разумное использование власти. «Нарушившие установления и законы наказываются в соответствии с тяжестью вины»<sup>256</sup> — вот его идеал. Он не говорит, где искать такое «идеальное государство», но нетрудно угадать, что песня призвана восславить его собственное правление. Таким образом, теория «справедливого правления» получает у Цао Цао свою законченную форму. Уместно вспомнить, что на практике его «утопизм» обернулся политикой военных поселений и беспощадным подавлением народных восстаний.

Обычно, анализируя литературные юэфу, китайские исследователи весь упор делают на факт влияния, которое испытывала со стороны фольклора древняя китайская поэзия. Влияние это бесспорно. Но наряду с ним

<sup>251</sup> См. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 122.

<sup>252</sup> Там же («Дуй цзю»).

<sup>253</sup> То есть не докучают благоденствующим общинникам требованиями уплаты просроченных налогов и выполнения всякого рода повинностей.

<sup>254</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 122.

<sup>255</sup> Там же.

<sup>256</sup> Там же.

имело место и другое, весьма интересное явление: постепенно в народную форму песен юэфу начинает просачиваться иное, чуждое народу содержание. Песня как бы втягивается в орбиту идеологической и политической борьбы, и правящие классы — в одних случаях сознательно, в других неосознанно — используют привычные и любимые народом песенные жанры для выражения собственных взглядов. Область идеологии никогда не оставалась нейтральной. И не случайно, что Цао Пи, а за ним и Сунь Хао поручали своим придворным поэтам создавать солдатские песни, сходные со старыми народными по форме, но отличные по содержанию. Эти произведения призваны были доказать законность каждой династии, восславить ее правление и в конечном итоге привлечь симпатии подданных на ее сторону. Такую же цель имела и разобранный нами песня Цао Цао («За вином») — она пыталась исподволь внушить слушателю, что народ в его царстве уже имеет все доступные блага и ему нечего желать большего.

В какой-то степени это имело место и раньше. Создание при Лю Бане и У-ди гимнов, славящих династию, исполнение песен, сложенных императорами, многолюдными хорами в городах <sup>257</sup> — все это были явные попытки воздействовать именно на массы. Но стремление к использованию в своих целях любимейших народом произведений, тенденциозная переработка наиболее популярных песен особенно ярко проявились в конце рассматриваемого периода. Взять хотя бы переработку песни «Напоил коня из родника у Великой стены», сделанную Цао Пи. Мы хорошо помним, как его предшественник, Чэнь Линь, в своем подражании этой песне, используя народный материал, еще больше заострил и усилил его социальное звучание. Но тщетно было бы искать подобное в произведении Цао Пп. Первому императору Вэй были чужды те мысли о бедствиях народных, которые выражены в народном оригинале, и он фактически взял у него только мелодию. В его сти-

<sup>257</sup> По свидетельству Сыма Цяня, когда первый ханьский император, возвращаясь с победой, проезжал через родной город Пэй, он устроил гигантский пир для жителей города. Во время пира новый император спел перед собравшимися «Песню об урагане» («Да фэн гэ»), в которой прославлял свою победу и приглашал «доблестных мужей» идти к нему на службу. Ему вторил хор из ста двадцати юношей.



хотворении дано описание блистательного императорского войска, выступающего в карательный поход против непокорной области, в нем слышится безудержная похвальба заносчивого завоевателя:

Боевые корабли перегородили Великую реку —  
Покараю раба, посеявшего смуту в Цзинчжоу!  
Храбрые полководцы все ощетинились стрелами,  
Воины, выступая в поход, бьют в бронзовые барабаны,  
Сотни тысяч выстроились с секирами [в руках],  
Сотни катаapult, сработанных в Ючжоу и Ичжоу,  
[стоят наготове].

Их удар подобен удару молнии —  
Мечут зараз по четыре-пять камней <sup>258</sup>.

Во всем произведении нет ни слова ни о Великой стене, ни о страданиях простого люда, нет даже ни одной схожей детали. Правда, комментатор подсказывает, что «Великая река заменяет Великую стену, боевые корабли — коней; здесь говорится об опасностях, которые ждут воинов, а скорбь домашних подразумевается»<sup>259</sup>, и таким образом обнаруживается якобы прямое сходство произведений. Однако даже если принять это толкование, можно говорить лишь о какой-то степени формального сходства; между тем идея произведения Цао Пи прямо противоположна идее народной песни, и вместо порицания войн мы видим их прославление.

Еще более интересна песня, написанная Цао Пи на мотив народной юэфу «Шанлютянь». В ней говорится о том, что в мире как бы существуют два полюса: тот, кто богат и знатен, проводит свою жизнь в роскоши и ест вдоволь, а бедняку достаются лишь жалкие объедки.

Как по-разному живут на свете [люди]!  
Шанлютянь.  
Богатый ест очищенный рис и просо,  
Шанлютянь.  
Бедняк питается бардой и отрубями,  
Шанлютянь <sup>260</sup>.

<sup>258</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 135, 136. Звук металлических барабанов (*цзиньгу*) был сигналом к атаке.

<sup>259</sup> Чжу Цзюй-тан, Песни юэфу в правильном понимании (Юэфу чжэнь), — цит. по кн.: Хуан Цзе, Хань, Вэй юэфу фэн-цзянь, стр. 147.

<sup>260</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 129 («Шанлютянь син»).

Однако констатация поэтом этого факта отнюдь не говорит о его демократических устремлениях. Существование социального и имущественного неравенства в обществе, основанном на эксплуатации, настолько очевидно, что идеологи правящих классов обычно и не отрицают его. Их классовая сущность выявляется не признанием или отрицанием неравенства, а тем, какой вывод делают они из него. Вывод же Цао Пи совершенно ясен: «Счастливая доля даруется Небом»<sup>261</sup>, ни поправить, ни изменить что-либо смертный человек здесь не в силах, не люди обделили бедняка — так судил всесильный рок, значит, не на кого обратиться ему свой гнев. «На кого гневаться тебе за то, что нынче приходится тебе [тяжко] вздыхать?»<sup>262</sup>, — обращается автор ко всем униженным, ко всем мятущимся и бунтующим, стараясь внушить им тщетность всяких попыток изменить мир<sup>263</sup>.

Идея произведения в общем достаточно ясна. Однако в литературе можно встретить весьма субъективное его толкование. Так, в «Хрестоматии по истории древнего Востока»<sup>264</sup> читатель неожиданно встречает перевод этого текста под заголовком «Из ханьских народных песен». В учебном пособии «Литература древнего Востока»<sup>265</sup> мы не только находим песню Цао Пи, озаглавленную «На вольные земли уйдем» (?!)<sup>266</sup>, но и более того — она названа здесь «единственным песенным памятником народных движений» той эпохи, в котором якобы звучит «прямой призыв переходить от вздохов над своей судьбой к борьбе с богачами и знатью»<sup>267</sup>.

Мы не знаем, на чем основано это утверждение Л. Д. Позднеевой. Свою гипотезу она везде дает как признанный факт, не прибегая к доказательствам или

<sup>261</sup> Там же.

<sup>262</sup> Там же.

<sup>263</sup> Анализ текста см. в «Юэфу ши яньцзю луньвэнь цзи», стр. 226 и др.; и в кн. Юй Гуань-ин, Сань Цао шисюань, 1956, стр. 68, 69.

<sup>264</sup> «Хрестоматия по истории древнего Востока». Под ред. акад. В. В. Струве и Д. Г. Редера, М., 1963, стр. 502.

<sup>265</sup> В. Б. Никитина, Е. В. Паевская, Л. Д. Позднеева. Д. Г. Редер, Литература древнего Востока, стр. 420.

<sup>266</sup> Следует сказать, что в «Хрестоматии» этот перевод дан уже с вопросительным знаком.

<sup>267</sup> В. Б. Никитина, Е. В. Паевская, Л. Д. Позднеева, Д. Г. Редер, Литература древнего Востока, стр. 420.

ссылкам. Даже в «Хрестоматии» никаких пояснений К тексту нет. Это, конечно, очень затрудняет полемику, но мы все же позволим себе высказать несколько замечаний.

Поскольку источники единодушны, называя автором произведения императора Вэнь-ди (т. е. Цао Пи) <sup>268</sup>, по видимому, основанием для отказа от традиционной точки зрения послужил анализ самого текста. Действительно, данный в университетском учебнике перевод окрашен в весьма радикальные тона (разрядка в цитате наша):

З а ч е м на свете люди не р а в н ы ?  
Ест вдоволь рис и просо богатей,  
А бедный ест бурду из отрубей.  
Чем плох бедняк? Иль раб господ глупей?  
Судьба и счастье небом нам даны,  
Так с кем же, г о р е м ы к а , завтра ждешь войны?<sup>269</sup>

Сверка с оригиналом, однако, показывает, что увлеченность собственной гипотезой толкнула переводчицу на некоторые поэтические вольности и все эти вольности имеют строго определенную субъективную направленность. Так, уже первая строка («Как неодинаково живется на свете [людям]!») заменяется более категоричным и определенным «Зачем на свете люди не равны?» — появление риторического вопроса <sup>270</sup> и слов о «неравенстве»<sup>271</sup> придает строке иную эмоциональную окраску. Аналогичный эффект создает вольная интерпретация четвертой строки («Чем плох бедняк? Иль раб господ глупей?») <sup>272</sup>, особенно введение отсутствующего

<sup>268</sup> См., например, «Юэфу шицзи», т. 2, цз. 38, стр. 1076; все известные нам составители согласны с его точкой зрения.

<sup>269</sup> В. Б. Никитина, Е. В. Паевская, Л. Д. Позднеева, Д. Г. Редер, Литература древнего Востока, стр. 420.

<sup>270</sup> Слово *ихэ*, встречающееся главным образом в поэзии юэфу II в. до н. э.— III в. н. э., в отличие от близкого ему *хэ* никогда не придает предложению вопросительный характер, а только восклицательный. Подробнее о нем см. И. Лисевич, Служебное слово «*ихэ*» — элемент разговорной лексики в древнекитайских литературных памятниках, — «Конференция аспирантов и молодых научных сотрудников Института народов Азии АН СССР. Тезисы докладов», М., 1968.

<sup>271</sup> В китайском тексте просто *бу тун*.

<sup>272</sup> В китайском тексте *пинь цзянь ихэ шан*.

в ней термина «раб»; перевод слова *юань* («обижаться, сетовать, роптать») как «ждешь войны» и т. д. Что же касается перевода названия песни («Шанлютянь син») <sup>273</sup> как «На вольные земли уйдем», то это лишь догадка, не подкрепленная лексическим анализом. Между тем имеется недвусмысленное свидетельство Цуй Бао, что «Шанлютянь — это название местности» <sup>274</sup>; по-видимому, мелодия получила название от места своего создания или бытования — явление, обычное в китайском песенном фольклоре. Кстати сказать, даже если бы перевод Л. Д. Позднеевой и удалось научно обосновать, это имело бы значение для понимания одноименной народной песни (текст ее частично сохранился, и мы о нем говорили—см. стр. 113), но не для подражательного произведения Цао Пи.

Таким образом, из всего текста остаются две знаменательные строки, где говорится о роскоши и довольстве знатных и богатых и о нищете обездоленных бедняков. Именно эти строки Чжан Чан-гун расценил в 50-х годах как «выражение ненависти к правящему классу», предположив, что произведение приписывается Цао Пи ошибочно <sup>275</sup>. По-видимому, и Л. Д. Позднеевой кажется, что они не могли принадлежать человеку, захватившему императорский престол, обладавшему высшей властью в стране. Но напомним, что следует за этими словами — «счастливая доля даруется Небом», т. е. так судил всевышний рок. Критикуя Чжан Чангуна, Юй Гуань-ин очень хорошо показывает неправомерность далеко идущих выводов, основанных на вырванных из контекста строках <sup>276</sup>. Добавим от себя, что эти строки не так уж и необычны. В трактате того же Цао Пи (авторство его здесь бесспорно) содержится почти идентичная фраза: «Бедные и презираемые страшатся голода и холода, богатые и знатные предаются праздности и веселью» (!) <sup>277</sup>. Цао Пи не боялся гово-

<sup>273</sup> Иероглиф *син* означает здесь «напев»; он добавляется к названиям очень многих ханьских юэфу, например «Лунси» («Лунси син»), «Повстречались мы...» («Сянфэн син»), «Западные ворота» («Симэнь син»), «Сломаю ивы и тополя ветви» («Чжэ ян лю син»), «Жена больна» («Фу бин син»), «Сирота» («Гуар син») и т. д.

<sup>274</sup> См. «Юэфу шицзи», т. 9, цз. 38, стр. 1076.

<sup>275</sup> См. «Юэфу ши яньцзю луньвэнь цзи», стр. 213.

<sup>276</sup> Подробно см. там же, стр. 226.

<sup>277</sup> «Рассуждения о классиках» («Дян лунь. Лунь вэнь», — «Вэньсюань», т. 2, стр. 1128).

речь о неравенстве именно потому, что видел в нем проявление извечного «закона природы», и старался внушить эту мысль слушателю и читателю. Такая позиция не только не противоречит его классовым взглядам, но наоборот — является закономерным и наиболее последовательным выражением последних.

Как же было создано это произведение? Го Мао-цзянь называет в качестве его оригинала народную «Шанлютянь» — «Плачет в деревне мальчик»<sup>278</sup>. По не сколько наивной характеристике Цуй Бао нам приблизительно известно и ее содержание («Некто, у кого умерли родители, не заботился о своих братьях-сиротах; соседи сложили о них горестную песню, в которой укоряли старшего брата») <sup>279</sup>. По-видимому, она принадлежала к балладному жанру; сейчас от нее сохранилось лишь два отрывка <sup>280</sup>; но в них мы находим и плачущего мальчика, и горькие сетования кого-то (скорее всего, самого младшего брата) на злосчастную судьбу, слова о бедности младшего брата...

Известно, сколь трагичны были взаимоотношения братьев в семье Цао. По воле случая занявший престол Цао Пи оказался тем старшим братом, который должен был опекать остальных, заботиться о благе младших. Однако на деле он испытывал к ним лишь подозрительность и страх. Укоряя венценосного брата в своих знаменитых «Стихах, сложенных за семь шагов» («Ци бу ши») <sup>281</sup>, Цао Чжи закономерно обратился именно к образу народной «Шанлютянь» — образу растений, выросших на одном корне <sup>282</sup>, от него цепь ассоциаций шла

<sup>278</sup> См. «Юэфу шицзи», т. 2, цз. 38, стр. 1076 («Ли чжун ю ди эр...»).

<sup>279</sup> См. Х у а н Цзе, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, стр. 36.

<sup>280</sup> Один сохранился в комментарии Го Мао-цзяня к «Шанлютянь» вэйского императора Вэнь-ди (Цао Пи), — см. «Юэфу шицзи», т. 2, цз. 38, стр. 1076; другой — в комментарии Ли Шаня к юэфу Лу Цзи, — см. «Вэньсюань», т. 1, стр. 607.

<sup>281</sup> Цао Пи очень ревниво оберегал свою литературную славу. Раздраженный успехами своего более талантливого брата, Цао Чжи, он, согласно преданию, однажды приказал ему сложить стихи за семь шагов, которые нужно было пройти, чтобы приблизиться к трону. В случае неудачи Цао Чжи грозила суровая кара. Великий поэт ответил императору стихами, которые заставили того почувствовать стыд («Стихи, сложенные за семь шагов», см. в «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 170).

<sup>282</sup> Ср. «Стихи, сложенные за семь шагов» и отрывок из народной «Шанлютянь», цитируемый в «Вэньсюань» (т. 1, стр. 607).

ко всей песне. Возможно, это обстоятельство и натолкнуло Цао Пи на мысль самому написать стихи на мотив «Шанлютянь»; по мнению Чжу Чжи-юя, он создал ее, «видя, как сокрушаются младшие братья о своей жалкой участи»<sup>283</sup>. Однако, как бы там ни было, объективное звучание произведения шире субъективных причин, его породивших: младший брат здесь — это страдающий брат, это бедняк и обездоленный вообще, он приобретает характер типического обобщения, так же как и другой — старший. Эта обобщенность образов приводит к тому, что выраженное в произведении личное становится общезначимым. Взяв в качестве отправной точки тему народной юэфу и ее мелодию<sup>284</sup>, Цао Пи развивает тему в прямо противоположном направлении по сравнению с оригиналом. Последний осуждал «старшего брата», Цао Пи же, наоборот, оправдывает его, оправдывает власть имущего и богатого, и это оправдание именно в силу большей обобщенности, свойственной в целом авторским юэфу, как бы распространяется на весь существующий порядок вещей, который вполне устраивал автора произведения.

Песни Вэй Яо и Мяо Си, песни Цао Пи говорят о том, что для ханьских литературных юэфу характерна не только известная приглушенность социального протеста по сравнению с народными песнями, но и стремление представителей аристократической поэзии выразить в них свои взгляды, свое мировоззрение.

Чем объясняется приглушенность социальных мотивов в поэзии юэфу эпохи Хань и возрождение их в танской поэзии? Думается, что кроме причин конкретно-исторического порядка большую роль играет и то, что перед нами — разные этапы в развитии самой литературы. Эпоха Хань — это все еще период становления авторской, письменной литературы. Процесс постепенного выделения индивидуального творчества из общей массы фольклора в известной степени был и процессом отрицания тех ценностей, которые древним фольклором были созданы. В первую очередь это проявилось там,

<sup>283</sup> Цит по кн.: Хуан Цзе, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, стр. 149.

<sup>284</sup> Что Цао Пи следовал мелодике оригинала, видно по весьма редкому шестисложному размеру стиха — он идентичен стиху фрагмента народной «Шанлютянь» из «Вэньсюань», — а также по введению рефрена, обычно не встречающегося в авторских юэфу.

где коллективистские тенденции древнего фольклора выразились особенно ярко, — в области социальной тематики. Народный певец мыслил себя прежде всего членом определенного коллектива, в своих песнях он выражал думы и чаяния масс, поэтому и протест его против существующей действительности выражался в первую очередь в плане социальном. Поэты-литераторы эпохи Хань тоже зачастую не были удовлетворены окружающей их действительностью, но эта неудовлетворенность проявлялась у них чаще всего уже в плане индивидуальном, их протест был бунтом личности против подавляющей, угнетавшей ее реальности. Именно таковы все стихи о путешествиях к небожителям, которые получили столь большую популярность в период Цзяньань. С одной стороны, это своеобразное перевоплощение темы социальной утопии и социального протеста (например, у Цао Чжи), с другой — стремление освободить личность от сковывающих ее условий и обстоятельств, вырваться из круга земного бытия, как бы стать над всем остальным миром (например, у Цао Цао).

Поэт-литератор не только представляет собой определенный класс (чаще всего — правящий), он все больше выделял себя даже из него, все больше осознавал себя как личность. Процесс этот, с одной стороны, получил выражение в формальном моменте — в становлении и укреплении авторского права; с другой — во все возрастающей индивидуализации творчества. Стихотворец уже не мог ограничить себя привычными художественными приемами, типическими образами фольклора, которые служили для выражения мыслей и чаяний всего народа, даже определенной социальной группы, но были недостаточными для выражения его творческой индивидуальности. Ощущая себя прежде всего как личность, т. е. как нечто единичное, стоящее как бы вне остальной общности людей и даже над нею, поэт естественно все больше начинает устремлять свое внимание на мысли и чувства отдельного человека. Но жизнь одного человека, взятая в отрыве от жизни всего народа и на фоне ее, — не более чем яркая искорка, которая тотчас должна погаснуть, всего лишь пылинка, влекомая буйным ветром событий. Поэт, обративший свой взгляд в эту сторону, не мог не заметить, что на заре человеческой цивилизации этот, только что осознавший себя ин-

дивидуум мало что значил. Здесь — еще одна причина того, почему тема бренности человеческого существования, мотивы тоски и скорби, столь малозаметные в народной песне той эпохи, в подражаниях поэтов-литераторов получили такое большое развитие.

В целом ханьская поэзия сильнее всего там, где индивидуализация творчества еще не разрушает фольклорного влияния, где народное и литературное начала дополняют и обогащают друг друга. Именно в этом секрете того литературного расцвета, который мы наблюдаем в период Цзяньань: поднявшись над традиционной народной литературой, индивидуальная поэзия сохраняла еще с ней тесную связь, и живительные соки народного творчества сообщали ей жизненность и силу.

Заканчивая разговор о различиях между народными и литературными юэфу, мы хотели бы еще раз подчеркнуть, что это различия на фоне общности, что литературные юэфу своим происхождением обязаны народной песне и на всем протяжении рассматриваемого периода сохраняли с ней прочную связь. «Как бы на наших глазах входит народное творчество в тесное соединение с литературой, с поэзией официальной, питая последнюю, оздоравливая и развивая ее и само воспринимаемая достижения литературной поэзии»<sup>285</sup>, — пишут авторы «Краткого очерка китайской литературы», и с их оценкой трудно не согласиться. В предыдущих разделах мы на конкретных примерах постарались показать народные истоки авторских песен, проследить народную линию литературных юэфу: их сочувствие простому человеку, дух протеста против царящих в мире несправедливости и насилия. Однако, чтобы правильнее представить себе характер древней китайской поэзии, совершенно необходимо было выявить и то, что отличало песню авторскую от песни народной.

## Периодизация и характер поэзии юэфу

Выполненный нами анализ различных жанров авторских юэфу на различных этапах их развития убеждает в несостоятельности периодизации юэфу, предложенной Сяо Ди-фэем. «С начала воцарения династии Хань и до

<sup>285</sup> В. Сорокин, Л. Эй д л и н, Китайская литература. Краткий очерк, стр. 28.



царствования императора У-ди (иначе говоря, первая половина II в. до н. э.) — это период аристократических песен юэфу, — пишет Сяо Ди-фэй. - - Со времени У-ди и до середины эпохи Восточная Хань (т. е. вторая половина II в. до н. э.— I в. н. э.) — это период народных юэфу. А с середины Восточной Хань и до годов Цзяньань (т. е. II в. н. э.) — это период юэфу, созданных литераторами»<sup>286</sup>. Такое деление не только является чисто механическим, но и самое главное — неверным. Вряд ли есть необходимость доказывать, что народные песни юэфу существовали на протяжении всех трех периодов; многочисленные исторические свидетельства и разобранные нами литературные подражания показывают также, что они пользовались большой популярностью в течение всей эпохи Хань. Не меньшие сомнения вызывает его классификация и периодизация подражаний народным песням (так называемый период «песен аристократии» и период юэфу, созданных литераторами). Совершенно очевидно, что при изучении поэзии юэфу следует учитывать факт параллельного развития нескольких песенных жанров. Не сводя идею развития к примитивной преемственности, как делает Сяо Ди-фэй, попытаемся все же наметить основные этапы эволюции ханьских юэфу.

Обработки современных песен и подражания им появились одновременно со становлением самой авторской поэзии. Собственно говоря, и раньше певец мог варьировать и изменять народную песню, но до выделения индивидуальной поэзии из общей массы фольклора имена таких обработчиков оставались неизвестными, теперь же они становились достоянием потомства — в этом вся разница. Первые известные нам подражания и обработки создавались на основе народных культовых и обрядовых песнопений, тесно связанных с народной мифологией. В этом нет ничего удивительного: «Мифы были не только образным выражением религиозной мысли, но и готовыми формулами поэтического творчества, плодившими новые образы и обобщения»<sup>287</sup>, — пишет А. Н. Веселовский. Вполне естественно, что древние поэты прежде всего обратились именно к сокровищ-

<sup>286</sup> Сяо Ди - ф э й , Хань, Вэй, Лючао юэфу вэньсюэ ши, стр. 40.

<sup>287</sup> А. Н. Веселовский, Историческая поэтика, Л., 1940, стр. 277.

нице мифологии, тем более что ее образы были освящены верованиями той эпохи. Позднее Музыкальная Палата была учреждена для создания в первую очередь именно таких произведений; и они оставались доминирующими в начальный период ее деятельности. Таким образом, IV—II вв. до н. э. — это в основном период обработки народных обрядовых и культовых песнопений.

Наряду с ними уже в первые годы существования Музыкальной Палаты начинают появляться подражания лирическим песням, где действуют самые обыкновенные, земные герои. Очень немногочисленные вначале, эти подражания постепенно приобретают все большую популярность, получая широкое распространение в поэзии. Так называемые «древние стихи» в подавляющем большинстве также относятся к этому жанру. Однако среди них есть уже и произведения типа народной баллады.

Жанр народной баллады появляется в литературных юэфу, по-видимому, только в I в.; затем мы наблюдаем его на протяжении всей рассматриваемой эпохи. Ранние лирические юэфу и эпические баллады, как правило, тесно связаны с народным творчеством; при этом баллада зачастую является своеобразной контаминацией народных оригиналов. Близкие к живой народной песне, литературные юэфу (очень часто они по сути дела являются простой обработкой первых) доминируют в китайской поэзии I в. до н. э. — II в. н. э. Картина меняется только в конце II в. (период Цзяньань). Тогда широкое распространение получает явление, которое частично наблюдалось и раньше. Это — стремление к более полному выражению личности автора, к творческой свободе, к созданию произведений, в наибольшей степени отражающих индивидуальность автора и приметы эпохи. Фольклорный оригинал здесь служит лишь своеобразной отправной точкой для лирических раздумий. Как правило, оба произведения роднит лишь единство темы (подчас толкуемой весьма свободно) и общность настроения. Это — завершающий этап развития ханьских литературных юэфу, в процессе которого литературные произведения «в народном стиле» все дальше отходят от своих фольклорных прототипов, обретая в то же время новые художественные достоинства, ко-

торые дает им рост индивидуального художественного мастерства. Однако в целом эпоха Хань является тем периодом, когда литературные юэфу еще сохраняют связь с современной им народной песней. В этом, кстати сказать, их отличие от литературных юэфу эпохи Тан. Действительно, если ханьские юэфу создавались в период, когда завершалось отделение литературы от фольклора, когда большая часть поэзии еще сохраняла тесную связь с современной ей народной песней, то подражания танских поэтов знаменовали собой обращение к фольклору на новом этапе развития литературного творчества и обращались они вначале к песням старинным. Ясно, что нельзя ставить знак равенства между этими двумя явлениями, по существу своему столь несхожими.

Материал, разобранный в предыдущих разделах, позволяет сделать некоторые выводы и относительно особенностей развития древней китайской поэзии в целом. Как известно, вначале поэзия была искусством синкретическим: она объединялась с музыкой, а подчас и с театрализованным действием. Наиболее древний памятник китайской поэзии — «Шицзин» — это памятник поэзии песенной.

С зарождением авторского, индивидуального творчества происходит становление нового вида поэзии — так называемых фу<sup>288</sup>. Это были произведения описательного характера, возвышенного, подчас даже выпяченного стиля, и, если нам будет позволено употребить этот термин для древности, — писавшиеся свободным стихом. Слово фу чаще всего переводят как «ода». Перевод этот не совсем точен, но мы в данном случае следуем традиции. Из всех качеств древних фу для нас сейчас важно только одно — они с самого начала создавались как произведения письменной литературы. По общему признанию, ханьским фу генетически предшествует поэма Цюй Юаня «Скорбь изгнанника». А если идти еще дальше, истоки поэзии фу можно обнаружить в рифмованной философской прозе (рифмованных диалогах) VI—IV вв. до н. э.<sup>289</sup> Из этого нетрудно

<sup>288</sup> Подробно вопрос об одах (фу) разбирается в статье: И. С. Лисевич, Ханьские «фу» и творчество Сыма Сян-жу, — сб. «Литература древнего Китая», М., 1969.

<sup>289</sup> См. «Антология китайской поэзии», М., Гослитиздат, 1957, т. I, стр. 4 и сл.

заклучить, что с самого начала подобные произведения были предназначены скорее для декламации, чем для пения. Действительно, еще Бань Гу в I в. сообщает: «То, что не поется, а декламируется (*бу гэ эр сун*), называется одой» (фу)<sup>290</sup>. Одическая поэзия была поэзией придворной, «ханьские фу были призваны воспевать и прославлять главным образом деяния императора»<sup>291</sup>, — пишет Н. Т. Федоренко. Такое творчество влекло за собой многие милости, было в глазах современников достойным всяческого уважения. Вполне естественно, что стремление к закреплению своего авторства проявилось у поэтов прежде всего именно в этом жанре: в одах часто сообщаются какие-то сведения о написавшем их.

Но в это же самое время развивалась и другая линия поэзии, которая по-прежнему была тесно связана с народным песенным творчеством. Широкий фронт литературной поэзии как бы смыкался тут с фольклором, здесь происходил постоянный взаимный обмен ценностями, и точную разграничительную линию между ними провести подчас очень трудно. Действительно, иногда просто затрудняешься сказать, что является решающим для данного произведения: его фольклорная основа или индивидуальный элемент, привнесенный поэтом-обработчиком. Такие произведения лежат как бы на водоразделе, соединяя оба течения поэзии: фольклорное и литературное, причем в рассматриваемую нами эпоху связь эта была чрезвычайно тесной.

Важным свойством этой части поэзии, в противоположность одам, является ее песенный характер. Поэты писали свои стихи на популярные народные мелодии, реже — создавали для них новую, оригинальную музыку. Иначе говоря, эта часть поэзии была одновременно и письменной и устной (часто же второе преобладало), а это имело в условиях древнего Китая огромное значение.

<sup>290</sup> См. «Ханьшу», т. 6, цз. 30, стр. 1755. Правда, Л. Д. Позднеева считает, что этот жанр имеет «песенную основу» (В. Б. Никитина, Е. В. Паевская, Л. Д. Позднеева, Д. Г. Редер, Литература древнего Востока, стр. 389), однако она ничем не подкрепляет свое мнение. Нам более убедительным представляется свидетельство Бань Гу, тем более что последний сам является автором ряда од.

<sup>291</sup> Н. Т. Федоренко, Китайская поэзия, — в кн.: «Антология китайской поэзии», т. I, стр. 26.

Надо сказать, что рамки древней песенной поэзии не ограничивались только литературными юэфу, которые мы исследуем. Чрезвычайно распространенные в ханьскую эпоху произведения, написанные в стиле «чуских строф», тоже входят в нее. Многие такие стихи в древних источниках прямо названы песнями (гэ), например «Пять вздохов» Лян Хуна <sup>292</sup>, знаменитая песня «Выдали меня родные замуж...» <sup>293</sup>, «Песня под цинь», сложенная Хо Гуаном <sup>294</sup>; или же наигрышами (цао), например песня, приписываемая хуайнаньскому вану Лю Аню <sup>295</sup>, песня Чжао Фэй-янь <sup>296</sup> и т. п. О многих из них известно, что их пели перед слушателями, часто в сопровождении струнных инструментов. Так, например, если верить «Истории династии Хань», Сыма Сян-жу пел «чуские строфы» своей любимой под аккомпанемент циня (они дошли до нас в собрании Го Мао-цзяня), песню императора Лю Бана в стиле «чуских строф» исполнял хор численностью в сто двадцать человек, сын императора У-ди пел свои «чуские строфы» во время пира — «сидевшие слева и сидевшие справа пили вино, рыдая, и так продолжалось до крика петухов» <sup>297</sup>.

Наконец, песенными в то время были также многие четырехсложные стихи; в качестве примера укажем хотя бы на «Песню о пахоте» Лю Чжана <sup>298</sup>, две песни, по преданию, сложенные «Четырьмя седыми» <sup>299</sup>, народную песню о канале Байцзюй <sup>300</sup> и т. п.

Устный характер преобладающей части поэзии обусловил еще одну ее особенность: в создании того или

<sup>292</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 33 («У и гэ»).

<sup>293</sup> Там же, стр. 49 («Уцзя цзя во...»).

<sup>294</sup> Там же, стр. 26 («Цинь гэ»).

<sup>295</sup> Там же, стр. 6 [словом *цао* обозначалась не всякая мелодия, а непременно печальная; она исполнялась на китайской цитре (цине); см. Янь Юй, Цанлан шихуа цзяоши, стр. 67].

<sup>296</sup> Там же, стр. 49.

<sup>297</sup> Указанные произведения вместе с соответствующими выдержками из «Истории династии Хань» см. в собрании «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 26, 1, 7.

<sup>298</sup> См. там же, стр. 6 («Гэнтянь гэ»).

<sup>299</sup> См. там же, стр. 21—22. «Четверо седых» — четыре отшельника, удалившихся от мира на гору Шаншань (см. Л. З. Эйдлин, Тао Юань-мин и его стихотворения, стр. 458).

<sup>300</sup> См. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 88.

иною произведения подчас принимал участие не один, а несколько авторов. Так, например, «Гимн горному духу» Цюй Юаня появился как обработка народного культурного песнопения царства Чу — результата коллективного творчества многих певцов. А в более позднюю, ханьскую эпоху на его основе неизвестными певцами-импровизаторами создается новый вариант — песня «Ныне есть человек».

Так называемые «древние стихи» первоначально выросли на почве песенного фольклора, да и сами бытовали в древности как песни. Но затем они «подверглись обработке со стороны многих людей и только в конце эпохи Хань приобрели свою окончательную редакцию»<sup>301</sup>. Благодаря устной форме своего бытования они также оказали влияние и на некоторые народные песни последующего периода. Известно, что литературные юэфу Цао Цао, Цао Пи, Цао Чжи и других цзяньаньских поэтов создавались на основе народных юэфу. Но затем эти обработки возвращались снова в репертуар певцов и в свою очередь претерпевали изменения, о чем свидетельствуют их записи конца III — начала IV в. Нет смысла продолжать эти примеры, поскольку мы уже говорили обо всем этом подробно. Добавим лишь, что современные китайские филологи совершенно их игнорируют<sup>302</sup>. Для них единственно важным оказывается установить «истинный», т. е. авторский, текст, и они проходят мимо народных его редакций, тем самым лишая себя возможности изучить интереснейшее явление древней поэзии. А между тем это явление имело место не только в Китае. Достаточно указать хотя бы на поэмы Гомера: великий певец слагал их, пользуясь материалом народного творчества, и они вновь вернулись к народу, распеваемые рапсодами и аэдами. Однако последние не были просто исполнителями: в процессе устного быто-

<sup>301</sup> Чжэн Чжэнь-до, Чжунго сувэньсюэ ши, т. I, стр. 55.

<sup>302</sup> Так, например, составители собрания сочинений Цао Цао на том основании, что варианты его песен, исполнявшиеся в различные эпохи, мало отличаются друг от друга, «взяв текст „Песни о лютном морозе“, исполнявшийся в эпоху Цзинь (т. е. более поздний.— И. Л.), сократили его и подчистили, чтобы привести к единому размеру, а имевшиеся разночтения — за исключением повторов — перенесли в редакторские примечания» («Цао Цао цзи», изд-во «Чжунхуа шуцзюй», Пекин, 1962, стр. 2). Вряд ли такую методику издания текстов можно считать научной.

вания поэмы претерпели такие изменения, что уже при Писистрате (VI в. до н. э.) в Афинах была предпринята специальная работа для приведения последних в соответствие с гомеровским вариантом<sup>303</sup>.

Упомянутые нами примеры из области древнекитайской песенной поэзии показывают, что творчество отдельного поэта (чья роль, несомненно, весьма значительна) подчас выступает в ней как звено общего процесса коллективного творчества. Авторская поэзия, таким образом, не только испытывает влияние со стороны фольклора, но и сама в какой-то мере еще сохраняет его черты (коллективность творчества, устный характер, иногда — анонимность произведения).

### **К вопросу о характере древнекитайской литературы**

Было бы, однако, ошибкой думать, что все сказанное нами справедливо только по отношению к поэзии. Внимательное изучение произведений древней китайской прозы показывает, что коллективное творчество играло немалую роль и здесь. По-видимому, перед нами общая закономерность, характерная для древней литературы в целом. В тех или иных случаях форма и степень ее проявления будут различны, но, как правило, ее не следует сбрасывать со счета.

Многие прозаические памятники с самого начала возникали как своеобразные своды, компиляции; в них объединялось и соответствующим образом обрабатывалось творчество многих авторов. Например, одна из знаменитых книг до-циньского времени — «Речи царств» построена на материале устных выступлений и высказываний различных политических деятелей эпохи Чжаньго (IV—III вв. до н. э.), жителей разных царств. Этот факт, в частности, подтверждается наличием в тексте произведения элементов нескольких диалектов древнего языка<sup>304</sup>.

Так же был создан и другой, более поздний памятник — «Проникновение в смысл [канонов во дворце]

<sup>303</sup> См. С. П. Маркиш, Гомер и его поэмы, М., 1962, стр. 21.

<sup>304</sup> См. А. М. Карапетянц, Лингвистический анализ древнекитайского памятника «Речи царств», — «Народы Азии и Африки», 1968, № 6.

Белого Тигра» («Боху тунъи» — I в.). В его основу были положены те философские споры, которые вели между собой ученые-конфуцианцы по поводу толкования классических книг в присутствии императора Чжан-ди. По сути дела, Бань Гу только свел воедино и отредактировал записи их речей <sup>305</sup>.

Происхождение знаменитого сочинения «Суждения и беседы» («Луньюй») несколько иное, но коллективное начало и здесь сыграло не меньшую роль. В данном случае в основу книги были положены высказывания одного человека — Конфуция (VI в. до н. э.), а записывали и обрабатывали их многие <sup>306</sup>. Разумеется, не все семьдесят два ученика принимали участие в литературном оформлении наследия философа, но, видимо, какое-то число его последователей внесло в дело свою лепту. По словам историка, «когда Конфуций умер, его последователи сообща собрали [записанное и записанное] <sup>307</sup>. При составлении же каждый высказывал свое мнение (*луньчжуань*), почему и называется книга — «Луньюй» <sup>308</sup> (букв. «Обсужденные речи»). Но, видимо, она не сразу приняла свой окончательный вид. Как свидетельствует, например, Ван Чун (I в.), «Луньюй», как таковой, известен только со времен Кун Аньго, т. е. со II в. до н. э. <sup>309</sup>.

Многие древние книги представляли собой обработку фольклорных произведений. Прежде всего это, по видимому, относится к художественной (сюжетной) прозе — так называемым *сяошо* («повествования о незначительном», «малые поучения»). Жанр *сяошо* был очень популярен и распространен в древнюю эпоху. «Жизнеописание Му-вана, Сына Неба» было даже положено приближенными вэйского царя Сян-вана (IV в. до н. э.) в его могилу — видимо, для того, чтобы царь мог наслаждаться им и в загробной жизни. В императорской библиотеке ханьского дома этих «повествова-

<sup>305</sup> Об этом см. Хоу Вай-лу и др., Чжунго сысян тунши, Пекин, 1962, т. 2, стр. 223.

<sup>306</sup> См. «Ханьшу», т. 6, цз. 30, стр. 1717.

<sup>307</sup> Иероглиф *цзи*, который употреблен в предыдущей фразе, а здесь подразумевается, значит и «записывать» и «запоминать». Думается, что в данном случае имеет место как первое, так и второе.

<sup>308</sup> «Ханьшу», т. 6, цз. 30, стр. 1717.

<sup>309</sup> См. Чжан Синь-чэн, Вэйшу тункао, изд-во «Шанью иньшугуань», Шанхай, 1957, т. 1, стр. 518.



ний» насчитывалось сотни томов — только из-под пера одного Юй Чу, как мы уже говорили, вышло более девятисот свитков этого жанра<sup>310</sup>. По свидетельству летописца, каждый автор такого сяшо, следуя примеру легендарных байгуаней<sup>311</sup>, записывал то, что «рассказывали на улицах и в переулках», что «слышал на дорогах и проселках»<sup>312</sup>. Иначе говоря, он был лишь одним из многих, кто своим творчеством способствовал созданию произведения; его роль, по-видимому, сводилась лишь к обработке и систематизации материала. Таким образом, в основе художественной литературы, например в основе «Жизнеописания Му-вана, Сына Неба», лежало устное коллективное творчество народа, его мифы, легенды и сказания. Таково же происхождение и некоторых других памятников, не относившихся вначале к разряду сяшо, например «Книги Гор и Морей» и др.

Иногда процесс складывания какого-то произведения длился очень долго. Сделанное одним автором наслаивалось на то, что уже было написано до него, органически впитывало в себя творение предшественников и в свою очередь служило материалом для последующих, пока, наконец, не выросло в стройное целостное произведение. Считается, например, что «История династии Хань» «стала законченной книгой, только пройдя через руки четырех человек (Бань Бяо, Бань Гу, Бань Чжао и Ма Сюя), которые потратили на нее тридцать или сорок лет»<sup>313</sup>. В действительности же этих людей было еще больше. Первый — Бань Бяо — успел закончить только несколько жизнеописаний (*чжуань*); основная часть работы выпала на долю его сына — Бань Гу. Но, например, над «Основными анналами» («Шицзу бэньцзи») тот работал не один — ему помогали Чэнь Цзун, Инь Минь и Мэн И<sup>314</sup>. А если верить

<sup>310</sup> См. «Ханьшу», т. 6, цз. 30, стр. 1745. Юй Чу жил во II в. до н. э.

<sup>311</sup> Байгуань — низшее чиновническое звание. По преданию, древние цари учредили эту должность, чтобы следить за настроениями своих подданных, ибо задачей байгуаней было записывать все услышанное: разговоры, рассказы, песни и т. д.

<sup>312</sup> См. «Ханьшу», т. 6, цз. 30, стр. 1745.

<sup>313</sup> См. предисловие «От издательства» к «Истории династии Хань» («Ханьшу», т. I, стр. 2).

<sup>314</sup> См. «Хоуханьшу» («Эршисы ши»), стр. 3097, 3098.

«Послесловию к «Разным записям о Западной столице» («Сицзин цзацзи хоусюй», V в.), то большую часть написанного Бань Гу вообще заимствовал у Лю Синя (53 г. до н. э. — 23 г. н. э.), отредактировав и сократив незаконченную рукопись его «Истории»<sup>315</sup>. Так ли было на самом деле, трудно сказать. Но, например, в разделе «Искусства и изящная словесность» сам Бань Гу пишет следующее: «[Лю] Синь, собрав воедино легионы книг, составил «Семь каталогов» («Цилюэ»)… ныне же [мы] отсекали [лишнее и сохранили] главное в них, чтобы создать эту главу»<sup>316</sup>.

Во всех разобранных выше случаях элемент коллективности имел место до или в процессе становления памятника, его окончательного оформления как единого целого. Однако очень важно отметить, что процесс коллективного творчества обычно продолжался и после этого момента. Причина крылась в особом отношении древних к понятию авторства, в отсутствии у них того, что мы называем «авторским правом».

В древности — особенно в ранний период — человек гораздо в большей степени ощущал себя членом какого-то коллектива, чем творческой индивидуальностью. Древнее устное творчество было коллективным достоянием, и такой же оставалась на первых порах выделившаяся из него письменная литература. Литератор обычно даже не стремился закрепить свое авторство, тем более что литература еще не стала профессией и не приносила каких-либо ощутимых благ. Поэтому каждый последующий автор считал себя вправе не только включать в свои книги понравившиеся ему места из творений своих предшественников, но и компилировать из них новые труды, видоизменять их и дополнять.

Возьмем в качестве примера древнее сочинение «Записки о музыке» («Юэцзи»). В «Истории династии Хань» о них сообщается следующее: «Во времена императора У-ди хэцзяньский правитель Сянь возлюбил Конфуциево учение. Вместе с Мао Шэном и другими он выбрал из книги «Государственные должности при династии Чжоу» («Чжоугуань») <sup>317</sup> и сочинений филосо-

<sup>315</sup> См. Чжан Синь-чэн, Вэйшу тункао, т. 1, стр. 580.

<sup>316</sup> «Ханьшу», т. 6, стр. 1701.

<sup>317</sup> Другое (древнее) название книги «Чжоули».

фов то, что там говорилось о музыке, и составил «Записки о музыке»<sup>318</sup>. Заметим, что некоторые другие источники вообще отождествляют «Записки о музыке» с трактатом древнего философа Гунсунь Ни-цзы<sup>319</sup>; по-видимому, они в основном создавались на базе этого трактата и «Чжоугуань».

В дальнейшем «Записки о музыке» попали в руки некоего Ван Юя из Чаншани (I в. до н. э.); он легко «толковал их смысл и преподнес [императору] экземпляр «Записок» в двадцати четырех свитках»<sup>320</sup>. Когда Лю Сян редактировал сочинения, находившиеся в императорской библиотеке, он из двадцати четырех свитков составил уже двадцать три, «отличные от [книги Ван] Юя; их принципы некоторым образом различались»<sup>321</sup>. Наконец, после того как неизвестный автор сократил творение Лю Сяна более чем наполовину (из двадцати трех свитков осталось только одиннадцать)<sup>322</sup>, «Записки о музыке» в качестве отдельной главы были включены в «Книгу установлений» («Лицзи»).

Из знаменитой книги «Установления царства Чжоу» («Чжоули»), которую мы уже упоминали под другим названием («Чжоугуань»), тоже не только заимствовали, но и добавляли в нее. Известно, например, что во II—I вв. до н. э. в нее был добавлен один новый раздел вместо утерянного<sup>323</sup>. По вопросу об авторе этих добавлений источники расходятся — скорее всего, авторов было несколько, — но сам факт не вызывает сомнений. Кстати сказать, и первоначальный текст «Чжоули», по-видимому, тоже явился результатом коллективного творчества. «Книгу «Чжоули» следует рассматривать как сборник... составленный конфуцианцами периода Чжаньго, — пишет, например, Фань Вэнь-лань. — Затем в него было добавлено изложение политических идеалов конфуцианства. После того как авторы расположили все в определенной последовательности, получи-

<sup>318</sup> См. «Ханьшу», т. 6, цз. 30, стр. 1712.

<sup>319</sup> В частности, трактат «Такты и ритмы» («Цзоуда») Шэнь Юэ (V в.). См. Го Мо-жо, Бронзовый век, М., 1959, стр. 227.

<sup>320</sup> «Ханьшу», т. 6, цз. 30, стр. 1712.

<sup>321</sup> Там же.

<sup>322</sup> См. Го Мо-жо, Бронзовый век, стр. 228.

<sup>323</sup> См. С. Кучера, К вопросу о датировке и достоверности «Чжоули», — «Вестник древней истории», 1961, № 3, стр. 113.

лась книга по вопросам государственного управления»<sup>324</sup>.

Процесс изменений и переработок не мог не затронуть и произведений художественной прозы. Так, например, извлеченный из захоронения вэйского царя Сян-вана список «Жизнеописания Му-вана, Сына Неба» состоял из пяти глав-свитков<sup>325</sup>, однако вскоре же кем-то (вероятно, Го Пу — III в. н. э.) к ним была добавлена шестая глава, повествующая о смерти Шэн-цзи<sup>326</sup>. А против «Повествований Юй-цзы в девятнадцати главах» («Юй-цзы шо шицзю пянь»), которые упомянуты в «Истории династии Хань»<sup>327</sup>, сам древний историограф прямо помечает: «последующие поколения добавляли к ним»<sup>328</sup>.

О том, что работа над литературным произведением не прекращалась даже после его становления как единого целого, говорит существование вариантов. Заслуга создания таких памятников, как «Речи царств», «Суждения и беседы», «Проникновение в смысл канонов...» и др., принадлежит многим людям. Но число их увеличится, если учесть, что однажды обработанный и отредактированный текст продолжал изменяться. Новые авторы создавали новые варианты. Так, в древности существовало три варианта «Речей царств»: первоначальный, в двадцать одной главе, приписываемый Цзю-цзю Мину (IV в. до н. э.)<sup>329</sup> «Новые Речи царств» (пятнадцать четыре главы), обработанные Лю Сяном (I в. до н. э.)<sup>330</sup>, и еще одни «Речи...», автором которых называют уже Юй Фаня (III в.)<sup>331</sup>. «Беседы и суждения»

<sup>324</sup> Фань Вэнь-лань, Древняя история Китая, М., 958, стр. 183.

<sup>325</sup> См. «Цзиньшу» («Эршисы ши»), стр. 5197(365).

<sup>326</sup> См. Чжан Синь-чэн, Вэйшу тункао, стр. 624.

<sup>327</sup> «Ханьшу», т. 6, цз. 30, стр. 1744 (само произведение до нас не дошло).

<sup>328</sup> Там же.

<sup>329</sup> Там же, стр. 1714.

<sup>330</sup> «Синь Гоюй», см. «Ханьшу», т. 6, цз. 30, стр. 1714.

<sup>331</sup> «Чуньцзю вайчжуань гоюй». Упоминаются уже позднее, в «Старой истории династии Тан». К этому времени первоначальный вариант Цзю Цю-мина превратился в двадцатиглавный. Там же говорится еще о каком-то двадцатидвухглавном варианте с комментариями Ван Су (III в.). См. «Цзю Таншу» («Эршисы ши»), стр. 14430 (530).

в ханьскую эпоху были известны в двух вариантах<sup>332</sup> — из царства Лу и из царства Ци<sup>333</sup>; кроме того, существовал так называемый «древний текст», якобы добытый из стены дома Конфуция<sup>334</sup>. Даже созданное сравнительно поздно «Проникновение в смысл канонов...» не избегло общей участи: насколько можно судить по его оглавлениям, приводимым в ранних династийных историях, состав его также менялся<sup>335</sup>.

Многослойность древних памятников, порожденная участием в их создании многих людей, противоречивость сообщений источников об авторах древних книг вызвали ожесточенные споры по поводу их авторства, времени создания и аутентичности. Подчас указанные обстоятельства приводили китайских филологов и некоторых европейских китаеведов к полному отрицанию достоверности ценнейших памятников древней китайской литературы, к зачислению их в разряд фальсификаций. Появился и широко применялся даже специальный термин — *вэйшу*, т. е. «ложные», или «поддельные книги». Так, например, «Установления царства Чжоу» были объявлены фальсификацией, написанной якобы уже в эпоху Хань по заказу узурпатора Ван Мана (I в. н. э.)<sup>336</sup>, «Книгу Гор и Морей», о которой упоминает еще Сыма Цянь (II в. до н. э.), рассматривали как позднейшую подделку под древнее произведение, в действительности утерянное<sup>337</sup>, и т. д. Нам нет необходимости подробно разбирать все эти случаи — основной фактический материал по данному вопросу собран в двухтомнике Чжан Синь-чэна «Всеобщее исследование «ложных» книг»<sup>338</sup>,

<sup>332</sup> Существовали и другие произведения, состоявшие из высказываний Конфуция (например, «Сказанное в царстве Ци», «Три утренние [беседы] Конфуция [с Ай-гуном]» и т. д.), но это были варианты, возникшие на стадии записи, литературного оформления его изречений; нас же сейчас интересуют только варианты конкретного письменного памятника — «Луньюй».

<sup>333</sup> Луский вариант стал впоследствии каноническим; состоял из двадцати глав текста и девятнадцати глав комментария; по сравнению с ним вариант из Ци содержал две лишние главы: «Вопросы к царю» и «Познание дао» (см. «Ханьшу», т. 6, цз. 30, стр. 1716).

<sup>334</sup> Состоял из двадцати одной главы (см. «Ханьшу», т. 6, цз. 30, стр. 1716).

<sup>335</sup> См. Хоу Вай-лу и др., Чжунго сысян тунши, стр. 223.

<sup>336</sup> См. С. Кучера, К вопросу о датировке и достоверности «Чжоули», стр. 116, 117.

<sup>337</sup> См. Чжан Синь-чэн, Вэйшу тункао, т. I, стр. 702.

<sup>338</sup> См. там же, т. 1—2.

и желающие могут обратиться к нему. Однако мы должны констатировать, что, ведя длительные дискуссии по поводу происхождения того или иного памятника, китайские филологи подчас не учитывали специфического характера древней литературы и это не могло не сказаться на результатах исследований.

Древняя китайская (да и не только китайская) литература обладает рядом особенностей, которые отличают ее от литературного творчества более поздних эпох. Характеризуя древний период в развитии литературы Востока, В. Б. Никитина, Е. В. Паевская и Л. Д. Позднеева, например, выделяют два следующих признака: 1) синкретизм литературы и 2) ее устное происхождение, длительное устное бытование<sup>339</sup>. Первое положение общеизвестно и не вызывает возражений, второе же требует определенных корректив. Мы не можем присоединиться к концепции Л. Д. Позднеевой о том, что подавляющее большинство памятников древнекитайской литературы, возникнув как произведения ораторского искусства, первоначально существовали лишь в устной форме<sup>340</sup>, что письменной литературе предшествовал особый «этап ораторского искусства». Думается, что в формировании этих памятников — а оно было, как правило, процессом длительным — письменная и устная традиции с самого начала сопутствовали друг другу, причем письменная, по-видимому, играла большую роль. К оценке роли устного элемента надо подходить очень осторожно и конкретно для каждого отдельного случая.

Вместе с тем материал, разобранный в данной главе, дает, как нам кажется, основания говорить и еще об одной особенности древней китайской литературы — наличии в ней значительных элементов коллективного творчества, которые продолжают играть важную роль на протяжении всего древнего периода. По-видимому, эта черта является столь же общей, как и синкретизм древней литературы.

Если говорить о всех трех особенностях в целом, то

<sup>339</sup> См. В. Б. Никитина, Е. В. Паевская, Л. Д. Позднеева, О некоторых общих проблемах литератур Востока (статья вторая), — «Научные доклады высшей школы. Филологические науки», 1962, № 2, стр. 110, 111.

<sup>340</sup> Например, в своей работе «Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая» (М., 1967) она снова пишет о книге, «роль которой в обществе продолжала играть устная передача» (стр. 15).

очевидно, что в разные периоды и в разных областях древней литературы они могут присутствовать в большей или в меньшей степени. Так, например, нельзя говорить об устном бытовании одической поэзии. Однако ей свойствен синкретизм, понимаемый в широком смысле: ведь по сути дела здесь нет разделения прозы и поэзии, перед нами явление, стоящее «как бы па линии соединения стихов и прозы»<sup>341</sup>. В ней сказываются и пережитки коллективного творчества, которые проявляются в чрезвычайной подражательности произведений, в постоянном повторении тем, композиции, образов, что является не столько недостатком, сколько неотъемлемой чертой данного жанра в древнюю эпоху, обусловленной генетически. А песням юэфу, как мы уже имели случай убедиться, свойственны все три признака: первобытный синкретизм (текст юэфу оставался тесно связанным с музыкой), устная и письменная форма бытования одновременно и, наконец, элементы коллективности творчества. Древняя проза не была предназначена для исполнения, подобно юэфу. В устной форме бытовали в основном фрагменты будущих книг (например, «Лунъюя») до их оформления в единое целое. Однако всем прозаическим сочинениям свойствен первобытный синкретизм (в смысле неопределенности типа литературы, нерасчлененности жанров), а коллективное начало продолжает играть роль в процессе становления произведения вплоть до момента канонизации текста.

Три специфические черты — синкретизм литературы, наличие элементов устного и элементов коллективного творчества — в совокупности определяют тип древней литературы, отделяя ее тем самым от литературы более поздних эпох. Но эти же черты сближают ее с предыдущим этапом словесного творчества — с фольклором. Таким образом, древняя литература в целом предстает перед нами как переходный этап от общенародного, синкретического устного творчества к творчеству индивидуальному, дифференцированному, письменному. Это сказывается на всех произведениях той эпохи, и поэзии юэфу выступает здесь не как исключение, а как порождение своего времени, хотя в ней эти переходные черты сказались, пожалуй, в наибольшей степени.

<sup>341</sup> В. Сорокин, Л. Эйдлин, Китайская литература. Краткий очерк, стр. 46.

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА ПЕСЕН ЮЭФУ

Анализ художественной формы ханьских народных юэфу подтверждает сведения о них, почерпнутые из сообщений древних источников. Перед нами действительно произведения, которые распевали «на улице и в поле»<sup>1</sup>, подлинные «песни простонародья» той далекой эпохи. Наличие вариантов, различающихся по месту и времени бытования, переход отдельных образов и целых отрывков из одной песни в другую, типично фольклорные художественно-изобразительные средства и т. д. — все это говорит об их народном происхождении. Однако ханьские юэфу — не просто песенный фольклор, но и определенный этап в развитии китайского песенного фольклора. По счастливому стечению обстоятельств народное творчество смежных периодов (более ранние песни «Шицзина» и более поздние — эпохи «Шести династий») также сохранилось и доступно для изучения. Поэтому, исследуя юэфу, было бы интересно в какой-то мере проследить и эволюцию художественной формы древней песни в целом. Важно также установить, что нового в поэтическую форму внесло творчество поэтов-литераторов, чьи «подражания» несомненно представляют собой качественно иное явление по сравнению с их народными прототипами. У нас не всегда достаточно материала, чтобы получить исчерпывающий ответ на эти вопросы, но тем не менее сравнительный анализ позволяет выявить некоторые интересные особенности развития формы народных юэфу и ее трансформацию в юэфу литературных.

<sup>1</sup> См. «Историю династии Цзинь» («Цзиньшу»); цит. по кн.: «Юэфу шицзи», т. 2, цз. 26, стр. 818.



## Композиционно-художественные приемы

Если мы обратимся к самым древним китайским песням — песням «Шицзина», то увидим, что уже им свойственны строго определенные нормы композиционного построения, определенные художественные приемы. «Один из излюбленных приемов авторов «Шицзина»... — пишет, например, по этому поводу Н. Т. Федоренко, — состоит в обильном использовании повторов, едва ли не самых характерных художественных средств, встречающихся в песнях «Шицзина»<sup>2</sup>. Такая оценка особенно справедлива по отношению к народной песенной лирике, объединенной в первом разделе памятника — в «Нравах царств». Здесь, собственно говоря, речь идет уже о принятой композиционной схеме, которая заключается в предельном синтаксическом и лексическом подобии строф, доходящем до почти полного их повторения. По сути дела, на протяжении всего текста песни меняются лишь несколько слов-иероглифов, хотя искусство безымянных народных авторов позволяет им при этом избежать утомительного однообразия и добиться высокой художественной выразительности. В качестве примера такой композиции можно привести хотя бы «Песнь о невесте» («Шицзин», I, I,6):

Персик прекрасен и нежен весной —  
Ярко сверкают, сверкают цветы.  
Девушка, в дом ты вступаешь женой —  
Дом убираешь и горницу ты.

Персик прекрасен и нежен весной —  
Будут плоды в изобилие на нем.  
Девушка, в дом ты вступаешь женой,  
Горницу ты убираешь и дом.

Персик прекрасен и нежен весной,  
Пышен убор его листьев густых.  
Девушка, в дом ты вступаешь женой —  
Учишь порядку домашних своих.

*(Перевод А. Штукина)*

<sup>2</sup> Н. Т. Федоренко, «Шицзин» и его место в китайской литературе, стр. 127.

В китайском тексте сходство строф еще более полное: меняется везде только вторая строка, последняя строка последней строфы — концовка — также несколько отличается от двух предыдущих<sup>3</sup>. Этот композиционный прием нам известен только в народной лирике ближайших соседей китайцев — монголов; там подобное повторение строф встречается в песнях до сих пор<sup>4</sup>.

При подобном построении стиха мы часто наблюдаем и так называемое ступенчатое сужение образа, когда строфа за строфой постепенно ведет нас от менее значительного в образе героя к более значительному. Например, в стихотворении «Охотник» («Шицзин», I, I, 7), где частично изменяются вторые и последние строки каждой строфы, мы сначала узнаем про охотника, что «нашему князю он прочная крепость и щит», затем, что «нашему князю он добрый товарищ и друг», и, наконец, что «сердцем велик он и доблести с князем одной».

Общая схема синтаксического параллелизма строф варьируется в «Шицзине» очень широко — изменяются то одни, то другие строки, слова меняются местами, последняя строфа (концовка) часто совсем выпадает из нее и т. д.

В песнях юэфу мы застаем уже только отзвуки этой традиции, изредка дающей о себе знать в том или ином произведении. Простейший пример — это песня «К югу от реки»:

К югу от реки можно собирать лотосы.  
Листьев лотоса [там] видимо-невидимо!  
Рыбы резвятся к востоку от лотосов,  
Рыбы резвятся к западу от лотосов,  
Рыбы резвятся к югу от лотосов,  
Рыбы резвятся к северу от лотосов...<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Ср. «Ши цзичжуань», стр. 5, и «Шицзин», стр. 15.

<sup>4</sup> Таковы некоторые песни, записанные А. Позднеевым в Монголии в 1878 г. На протяжении ряда строф в каждой строке меняется только первое слово (см. А. Позднеев, Образцы народной литературы монгольских племен. Выпуск 1. Народные песни монголов, СПб., 1880, стр. 109. 293 и др.). Записи, сделанные монгольскими фольклористами в 1956 г., дают аналогичную картину (см. «Монгольские народные песни», сост. С. Лхамсурэн, М., 1961, стр. 92—93, 108—109, 124 и др.).

<sup>5</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 63 («Цзяннань») Заметим, что данный прием призван здесь выразить

Однако подобная схема композиционного построения стиха — явление в юэфу чрезвычайно редкое. Песни юэфу, как правило, тяготеют к лиро-эпической флоре повествования — в них четче начинает вырисовываться сюжет, повествование становится более динамичным, авторы стараются экономнее использовать языковой материал. Стих, построенный почти на полном повторении строф, уже ушел в прошлое. Как бы напоминанием о нем служат частные виды повторов — анафора, эпано-строф и некоторые параллельные синтаксические конструкции.

Эпаностроф — лексическое сцепление строк, когда следующая строка начинается так же, как кончилась предыдущая, — встречается в народных юэфу очень часто. Например, в песне «У меня есть милый» — *У фу сян сы, Сян сы юй цзюнь цзюэ* («Не буду больше милого любить, любовь нашу порву») <sup>6</sup>. В песне «Высока гора Ушань» — *Ушань гао, Гао и да* («Гора Ушань высока, высока да велика») <sup>7</sup>. В песне «К югу от города» — *Сы цзы лан чэнь, Лан чэнь чэн кэ сы* («Подумайте о своих добрых подданных — о добрых подданных истинно стоит подумать») <sup>8</sup> и т. д. Есть произведения, текст которых весьма обильно насыщен лексическими сцеплениями. Например, в довольно короткой «К востоку от кургана Пинлин» эпаностроф встречается трижды <sup>9</sup>, а в песне «Повстречались мы...» этот прием как бы связывает в цепочку три строки:

«Спросите: Из какого господин рода? Род господина узнать не трудно, узнать не трудно — забыть не легко...» <sup>10</sup>.

Интересно, что изучение китайской народной песни на протяжении длительного промежутка времени (до VI в. включительно) показывает, что эпаностроф употребляется в ней все в меньших размерах. Так, напри-

множенность, повсеместность действия. Ступенчатого сужения, как в «Шицзине», тут нет. Вообще, по своей организации песня «К югу от реки» выглядит очень архаично — она напоминает такие древние памятники, как надписи на гадательных костях (см. Lai Ming, A History of Chinese Literature, стр. 16, 116).

<sup>6</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 18.

<sup>7</sup> Там же, стр. 17 («Ушань гао»),

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же, стр. 65.

<sup>10</sup> Там же, стр. 69.

мер, в «Шицзине» лексическое сцепление существует не между строками, а между двустихиями; таким образом, в середине каждой строфы присутствуют две одинаковые строчки: одна из них заканчивает мысль предыдущей фразы, а другая начинает последующую. В народных ханьских юэфу — это уже сцепление отдельных строк, когда повторяется лишь одно какое-то слово, иногда с новым определением. И наконец, в южных юэфу (эпоха «Шести династий») прием эпанострофа почти совершенно исчезает, хотя и позднее можно указать на отдельные случаи его употребления.

Литературные юэфу в этом отношении опережают народные. Художественная форма письменной литературы, по-видимому, развивается быстрее. Уже в ханьское время в своих подражаниях народным юэфу поэты-литераторы почти полностью отказываются от повторов как от средства художественного выражения. Они стремятся к тому, чтобы каждое слово произведения несло максимальную смысловую и художественную нагрузку. Поэт-литератор предпочитал лучше ввести в произведение новое, свежее слово, чем повторять уже употреблявшиеся. Наоборот, когда литературные юэфу попадали в руки народных певцов-обработчиков, в них появлялись повторы — иногда целых строк. Очень часто начало каждой строфы повторялось дважды (например, в «Цзин ле», «Песне о Цю Ху» и «Песне о лютом морозе» Цао Цао, записанных с распева уже после его смерти). Прием эпанострофа присутствует у поэтов ханьской эпохи только в заимствованных из народного творчества привычных концовках произведения: *У юй цзин цы цюй, Цы цюй чоу жэнь чан* («Я кончаю эту песню, эта песня тоской наполняет сердце» — Сун Цзы-хоу, юэфу на мотив «Дун Цзяо-жао») <sup>11</sup> или: *У юй цзин цы цюй, Цы цюй бэй це чан* («Я кончаю эту песню, эта песня печальна и длинна» — Цао Чжи, «Песня о моей обиде») <sup>12</sup>. Пожалуй, единственное исключение — баллада Цзо Янь-няня «Цинь Нюй-сю», где с помощью эпанострофа связаны подряд три строки <sup>13</sup>.

Сейчас уже трудно сказать что-либо определенное о таком элементе композиции, как припев (рефрен). Он

<sup>11</sup> Там же, стр. 46 (Дун Цзяо-жао — имя собственное).

<sup>12</sup> Там же, стр. 147.

<sup>13</sup> Там же, стр. 201.

сохранился только в двух ханьских песнях: народной «Бежал Дун [Чжо]»<sup>14</sup> и авторской «Шанлютянь»<sup>15</sup> — обе они названы именно по своему рефрену. В связи с так называемыми «Большими песнями» (*дацюй*; см. стр. 45, 46, 77) мы уже упоминали о цюй и луань — песенных фрагментах, которые, по свидетельству Го Мао-цзяня, исполняли в конце основного текста<sup>16</sup>. Из его слов неясно, чем они отличались друг от друга; возможно, один исполнялся в конце всего произведения и служил его концовкой, а другой — в конце строфы и являлся, таким образом, рефреном. «Точно так же в начале песен местности У и Западных мелодий (это уже южные юэфу.— *И. Л.*) имеется хэ, а в конце — сун», — говорит Го Мао-цзянь в предисловии к текстам сяньхэгэ<sup>17</sup>. Сохранившиеся отрывки из утраченной книги «Записки о старинных и нынешних юэфу» раскрывают нам на примере песен эпохи «Шести династий» конкретное содержание этих терминов. «Песню «Слышишь ли, любимый?» («Хуань вэнь гэ») пели в начале годов правления цзиньского Му-ди под девизом «Подъем и умиротворение». Закончив песню, восклицали: «Слышишь ли, любимый?» — это был припев (сун), который впоследствии и дал название песне»<sup>18</sup>. О другом варианте той же песни («Хуань вэнь бяньгэ») «Записки о старинных и нынешних юэфу» сообщают: «Молодые люди, распевая на улицах [на дорогах], начинали песню словами: «Слушай меня, Ацзы!», а в конце восклицали: «Ацзы, слышишь ли?»<sup>19</sup>. Приблизительно то же написано в «Истории династии Сун» о песне «Ацзы гэ»<sup>20</sup>. По установившейся в древности практике основной текст и припев записывались иероглифами разной величины. В процессе многократной переписки это различие постепенно сглаживалось, припев сливался с основным текстом<sup>21</sup>, а иногда и просто отбрасывался.

<sup>14</sup> Там же, стр. 93, 94 (по другой версии, название песни следует читать как имя собственное — «Дун Тяо»).

<sup>15</sup> Там же, стр. 129.

<sup>16</sup> «Юэфу шици», т. 2, цз. 43, стр. 1177.

<sup>17</sup> «Юэфу шици», цз. 26, стр. 819.

<sup>18</sup> Там же, цз. 45, стр. 1204.

<sup>19</sup> Там же, стр. 1205. Ацзы — обращение к любимому человеку в древнем Китае (безразлично, к мужчине или к женщине).

<sup>20</sup> «Юэфу шици», т. 2, цз. 45, стр. 1207.

<sup>21</sup> См. «Суншу» («Эршисы ши»), стр. 6093 (401).

Сохранился он лишь там, где ошибка была невозможна,— в названных выше песнях «Шанлютянь» и «Безжал Дун [Чжо]» припев повторяется в записи после каждой строки...

Этим ограничиваются наши сведения о рефрене в юэфу. Мы можем с уверенностью утверждать только, что он был в них, как в народных, так и в авторских. Но проследить развитие или же, наоборот, отмирание этого художественного приема на протяжении всего существования юэфу не представляется возможным. Мы лишь рискуем сказать, что народные певцы, по-видимому, чаще вводили в свои песни рефрен, чем поэты-литераторы.

Такую мысль нам подсказывает творчество Цао Цао: сам он никогда не обращался к этому приему, но в более поздних записях его песен — по-видимому уже народных редакциях — мы рефрен встречаем. Например, его юэфу «Выйду ль я из Восточных, из Западных ворот...» («Бу чу дун си мэнь сии...») <sup>22</sup> в III—IV вв. исполнялась как танец с пением «Выситя камень» («Цзе ши») <sup>23</sup>. Она была поделена на четыре куплета; каждый из них заканчивался припевом-призывом «В песне воспоем помыслы свои!» (*Гэ и юн чжи*). В двух его произведениях на мотив народной «Песни о Цю Ху»<sup>24</sup>, тоже известных в более позднем, цзиньском варианте (III—IV вв.), каждый куплет заканчивается аналогичным рефреном: «В песне расскажем о помыслах своих!» (*Гэ и янь чжи*), после которого повторяется снова первая строка. Очевидно, припев, как и всякое повторение, в большей степени был свойствен песне народной и в меньшей — авторским юэфу.

Один из излюбленных композиционных приемов древней китайской песни — это параллелизм, употребленный в самом начале песни, своеобразный лирический запев, открывающий произведение и как бы предвещающий его основную часть. Сопоставление (или противо-

<sup>22</sup> Пусть читателя не удивляет название песни. «Прием неопределенности», когда рядом помещаются два взаимоисключающих друг друга понятия, очень распространен в юэфу. Подробно о нем см. далее, стр. 211—213.

<sup>23</sup> См. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 119 (там же дается выдержка из династийной хроники).

<sup>24</sup> См. там же, стр. 122, 123.

доставление) двух образов, один из которых — образ человека, а другой взят из внешнего мира, обычно из мира природы, дает автору большие возможности для выразительного и в то же время ненавязчивого раскрытия идеи, характера героя и т. д.

Вот так, например, начинается ханьская песня «Яньгэ син»<sup>25</sup>:

Ласточка летает перед домом —  
Скроется зимой, а летом вновь видна.  
У меня есть трое младших братьев —  
Увлекла их вдаль чужая сторона<sup>26</sup>.

(Перевод Б. Вахтина)

Образом ласточки — между нею и братьями проводится параллель — автор здесь с самого начала как бы подчеркивает безнадежность, безвозвратность своей утраты, и дальнейшее повествование разворачивается, уже пронизанное этой мыслью. Как бы далеко ни улетала ласточка, каждый год она все равно возвращается под родной кров, но братья ушли, и напрасно он выходит их встречать за ворота. Подобное противопоставление (или сопоставление) подчас развернуто в целую картину, как мы, например, видим это в «Лунси». Картина звездного неба, описанием которого она открывается, неба, где все созвездия расположены парами и даже Одинокая Мать (Нюй Ци) окружена девятью детьми, как бы подчеркивает одиночество героини песни, мужественной и добродетельной женщины, которая, несмотря на все достоинства, должна коротать свои дни одна. Параллелизмы-запевы бывают разными: в одних случаях сопоставление двух явлений выражено в них очень ясно, в других — параллели логически друг с другом почти не связаны. Параллелизм-запев часто встречается и в песнях «Шицзина» (этот прием в традиционной китайской поэтике называют *син*<sup>27</sup>). Склонность древ-

<sup>25</sup> О термине яньгэ см. на стр. 44—46, 212.

<sup>26</sup> См. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 74. Перевод см. в кн.: «Юэфу. Из древних китайских песен», М.—Л., 1959, стр. 47 (песня первая).

<sup>27</sup> Подробно об этом см. И. С. Лисевич, Из истории литературной мысли в древнем Китае («Три категории»),— «Народы Азии и Африки», 1962, № 4, стр. 157—165.

них народных певцов к повторению, многократности проявилась здесь в том, что такой параллелизм нередко повторяется в начале каждой новой строфы, например «На чужбине» («Шицзин», I, VI, 7), «Лист пожелтый» («Шицзин», I, VII, 11), «Синяя муха» («Шицзин», II, VII, 5), «Совсем обветшала мережа» («Шицзин», I, VIII, 8) и многие другие.

В юэфу эпохи «Шести династий» данный прием встречается уже значительно реже, но — интересная деталь — в этот период он появляется в афористических песнях, чего не было в ханьскую эпоху. Вообще же параллелизм-запев — одно из излюбленных средств фольклорной поэтики.

В произведениях с более четко выраженным сюжетом он обычно уступает место зачину. Зачин, как правило, уточняет время или место действия, говорит о каком-то действии, предваряющем основное. Например: «Жена, больная много лет подряд, за мужем шлет» («Жена больна»). Или: «Летят парами белые лебеди, летят они с северо-востока» («Лебеди») и т. д.

Поэты-литераторы, которые вообще широко использовали в своих юэфу художественно-изобразительные средства народной поэтики, заимствовали из фольклора как запев, так и зачин. Последний широко используется ими в балладах. Например, баллада Синь Янь-няня «Начальник стражи» начинается следующим образом:

В давние времена был в доме Хо [Гуана] холоп,  
Из рода Пин, по имени Цзы-ду.  
Положась на силу [своего господина] полководца,  
Стал заигрывать он с чужестранкой, что продавала вино...

Этот коротенький отрывок уже дает нам приблизительное представление о том, где и когда происходит действие, кто его главные герои. Далее следует описание красавицы, рассказывается о встрече циничного и похотливого любимца временщика с гордой женщиной, отвергающей его домогания, затем за кульминацией наступает развязка. Аналогичное начало мы видим и в одном из безымянных «древних стихотворений». Всего лишь две строки:

Ходила в горы собирать миу,  
Иду обратно — и встречается мне прежний муж —



сразу вводят нас в действие, в нескольких словах намекают ту драму, которая предшествовала неожиданной встрече (по поверьям древних китайцев, трава миу общала женщине плодовитость<sup>28</sup>, бесплодие же было безусловной причиной для развода; можно догадаться, что муж женщины вынужден был с ней расстаться, хотя они по-прежнему любили друг друга). Иногда такой зачин разворачивается в целую картину, как например в юэфу Сун Цзы-хоу «Дун Цзяо-жао», где подробно описывается место действия:

Вдоль дороги, что идет на восток от Лояна-города,  
Персики да сливы на обочине растут.  
Цветок на цветок смотрит,  
Лист к листу клонится...  
Весенний ветер налетел с северо-востока  
И пригнул книзу цветы и листья.  
Вот чья-то девица  
С корзинкой на плече идет собирать тутовый лист...<sup>29</sup>

В предыдущих главах мы подробно разбирали различные жанры юэфу. Сейчас остается добавить, что каждый из них обладает и определенными композиционными особенностями. Например, для народной лирической песни характерно употребление приема параллелизма в начале произведения; баллады, как правило, открываются зачином; специфика афористических песен — в полном отсутствии повторов и т. д. В литературных подражаниях эти жанровые различия иногда проявляются более резко, иногда, напротив, нивелируются. Например, в «Девятнадцати древних стихотворениях», глубоко лиричных, как бы объединяются художественные приемы народной лирической песни и баллады. Как правило, каждое стихотворение начинается зачином, уточняющим время или место происходящего. Так, во втором стихотворении — это описание веселого пира, где звучат песни и громкие речи; третья начинается словами о высокой башне, упирающейся в облака; в восьмом — картина заброшенного кладбища, которое видит герой, выехавший из городских ворот. Зачин служит отправной точкой для дальнейшего развития произведения. В башне живет героиня, тоскующая в раз-

<sup>28</sup> См. Юй Гуань-ин, Юэфу шисюань, стр. 59.

<sup>29</sup> Хуан Цзе, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, стр. 175.

луке с любимым, — о ней-то и идет речь в стихотворении; картина веселого пира и вид мрачного кладбища одинаково наводят лирического героя на размышления о бренности всего земного — они и составляют основную тему стихотворения.

Часто здесь употребляется прием «ступенчатого сужения», когда слушателя лишь постепенно подводят от общего к конкретному, от внешнего к внутреннему, от второстепенного к главному. Характерно в этом отношении «древнее стихотворение» «Зелена трава на речном берегу» (тринадцатое). Мазок за мазком кладет автор на свое полотно и постепенно приближает нас к тому, что в нем основное. Вот берега реки, покрытые сочной зеленой травой, а вот густые ивы в саду... Здесь, верно, стоит та башня, о которой мы узнаем в следующей строке. В башне живет красавица... Потом — окно в башне, где, словно луна, сияет ее прекрасный лик, и наконец — тонкая белая ручка, чуть выглядывающая из-под края одежд. Рука красавицы — это последняя деталь, к которой автор подводит читателя. И сразу следуют четыре строки, выражающие основное содержание стихотворения:

Прежде была она певицей-услადой,  
А нынче — жена бродяги, которому не сидится  
на месте.

Он ушел и не возвращается...  
Трудно ей одной блюсти одинокое ложе!<sup>30</sup>

В этих строках — целая история с завязкой и развязкой. В народном творчестве она, быть может, послужила бы основой целого сюжетного произведения<sup>31</sup>, баллады о несчастливой женской доле, но здесь это всего лишь четыре строки, частичка общего лирического повествования. Тяга к лирическим формам отображения действительности в авторских подражаниях намечается совершенно ясно.

Стихотворение «Зелена трава на речном берегу» — достаточно простой случай. В других стихах авторы за-

<sup>30</sup> «Вэньсюань», т. 1, стр. 631. Вторая строка несколько развернута в соответствии с ее смыслом (см. там же комм. Ли Шаня).

<sup>31</sup> Так считают Чжань Ань-тай, Жун Гэн, У Чжун-хань («Чжун-го вэньсюэ ши», ч. 1, стр. 255).

частую ведут читателя довольно сложными путями: от картин внешнего мира к переживаниям героя, а затем снова к конкретным деталям, пробуждающим новые чувства и мысли. Но все эти переходы логически увязаны; изумительная внутренняя стройность, нигде не переходящая в примитивную схему, — одно из тех качеств, которые заставляют читателя восхищаться «Девятнадцатью древними стихотворениями».

По сравнению с народными песнями мы замечаем в авторских подражаниях им, в том числе и в «древних стихотворениях», более свободное варьирование художественных средств, применение новых приемов построения образа. Например, некоторые литературные юэфу начинаются суждением-афоризмом, своего рода «философским зачином», в котором выражается основная мысль произведения и только потом следует ее развитие. Это невозможно в народных песнях, где основная идея раскрывается постепенно, где, как правило, слушателя подводят к ней через образы природы. А в подражаниях это наблюдается очень часто. Так, четырнадцатое стихотворение из знаменитых «Девятнадцати древних стихотворений» открывается перефразировкой афоризма, взятого из «Весен и осеней Люя» («Люйши цуньцю»):

Ушедшие — с каждым днем все дальше,

Живущие — с каждым днем роднее и ближе<sup>32</sup>.

Только после этого следует известный зачин — герой выходит из городских ворот; потом — картина одинокого кладбища и наконец — скорбные мысли скитальца о родном селении, навеянные видом этих заброшенных, но в прошлом дорогих кому-то могил. Подобными суждениями-афоризмами начинаются юэфу: «Переходим через Гуаньшаньские горы» Цао Цао («Меж небом и землей человек — всего ценнее») <sup>33</sup>, «Походная песня» Ван Цаня («В походе есть свои горести и радости, смотря для кого что») <sup>34</sup>, «Шанлютянь» Цао Пи («Как по-разному живут на свете [люди]!») <sup>35</sup>, «Песня о моей

<sup>32</sup> «Вэньсюань», т. 1, стр. 635 (см. комм. Ли Шаня).

<sup>33</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 117 («Ду Гуаньшань»).

<sup>34</sup> Там же, стр. 179.

<sup>35</sup> Там же, стр. 129.

обиде» Цао Чжи («Государем быть нелегко, добрым подданным — еще труднее»)<sup>36</sup> и т. д. Явление это новое, не свойственное народным юэфу. Характерно, что во всех случаях, когда удается проследить истоки таких философских вступлений, обнаруживается, что они пришли не из фольклора, а из литературы. О зачине четырнадцатого «древнего стихотворения» мы уже говорили; в зачине песни Цао Цао нашла свое выражение одна из основных идей конфуцианства — о триединстве мира (Небо — Земля — Человек); зачин у Цао Чжи — перефразировка изречения Конфуция («Трудно быть государем, нелегко быть и подданным»)<sup>37</sup> и т. д.

## Тропы и образы

Язык народных юэфу III в. до н. э. — II в. н. э. яркий и выразительный, в то же время сдержан и лаконичен. Певцы тогда скупо расходовали языковые средства — в ханьских юэфу нет того обилия красок, какое мы, например, видим в южных юэфу эпохи «Шести династий». Но шли века, постепенно изменялся поэтический строй песен, обогащался арсенал художественно-выразительных средств. Это нетрудно заметить, изучая систему тропов юэфу.

Простейший вид тропа — сравнение. В ханьских песнях мы не раз встречаем этот излюбленный прием народного творчества. Например, белизна седых волос сравнивается с белизной горного снега (*ай жу шань шан сюэ*)<sup>38</sup>, а седая голова — с белой луной, глядящей из-за туч (*цзяо жо юнь цзянь юэ*)<sup>39</sup>; жизнь сравнивается с легким облачком, тающим в небе (...*жу юнь чу*)<sup>40</sup>, с искоркой, вспыхнувшей при ударе зубила о камень (*мин жу цзо ши цзянь хо*)<sup>41</sup>, и т. д. Они уже не те, что в «Шицзине», — на смену старым аналогиям пришли новые: здесь мы, например, не встретим сравнения с яш-

<sup>36</sup> Там же, стр. 146.

<sup>37</sup> См. «Луньюй ичжу» (перевод Ян Бо-цзюня), изд-во «Чжун-хуа шуцзюй», Пекин, 1962, стр. 145.

<sup>38</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 76.

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> Там же, стр. 71.

<sup>41</sup> Там же, стр. 77.

Мой (девушки, благородного мужа), так полюбившегося авторам «Шицзина», и т. п. Но в целом сравнения ханьских песен все же менее красочны и разнообразны, чем в южных юэфу. Там они употребляются гораздо смелее. В южных юэфу мы находим, например, сравнение седины с легким облачком, что вдруг легло на виски (*шуан бинь жу фу юнь*)<sup>42</sup>, лодки — с бешено мчащейся упряжкой коней (*чжоу жу люй ма чи*)<sup>43</sup>. Привлекают внимание своей образностью и смелостью сравнения, которые рисуют чувства и переживания человека. «Сердце, словно [лодочник, что] бьет веслом» (*Гань синь жу туй лу*)<sup>44</sup>; «Как кипятком плеснуло в грудь» (*Чан чжун жу тан гуань*)<sup>45</sup>; «В сердце<sup>46</sup> — будто клубок спутанных нитей» (*Чан чжун жу луань сы*)<sup>47</sup> и т. д. [Кстати сказать, в последнем сравнении заключена также и омонимическая метафора, построенная на созвучии слов, — ведь в эпоху «Шести династий» слова *сы* 絲 («шелковые нити») и *сы* 思 («мысли») произносились одинаково, включая музыкальное ударение].

Любопытно, что и в песнях «Шицзина» и в юэфу присутствует отрицательное сравнение, считавшееся раньше специфической принадлежностью славянского фольклора<sup>48</sup>: «Сердце мое — не зеркало; в нем ничего не увидишь» (*Во синь фэй цзянь, Бу кэ и жу*)<sup>49</sup>. «Сердце мое — не камень, что можно [с дороги] столкнуть; сердце мое — не циновка, которую можно свернуть!» (*Во синь фэй ши, Бу кэ чжуань е...*)<sup>50</sup> — читаем мы, например, в «Шицзине». То сравнение, которое мы затем встречаем в ханьской народной песне («Сердце — не дерево, не камень» — *Синь фэй му ши*<sup>51</sup>), и есть по

<sup>42</sup> «Юэфу шицзи», т. 2, цз. 46, стр. 1223.

<sup>43</sup> Там же, цз. 45, стр. 1205.

<sup>44</sup> Там же.

<sup>45</sup> Там же, цз. 46, стр. 1222.

<sup>46</sup> Букв. «в нутре», в «кишках», однако речь идет о душевном состоянии, и мы сочли возможным заменить это слово словом «сердце».

<sup>47</sup> «Юэфу шицзи», т. 2, цз. 46, стр. 1222 («Хуашань цзи»).

<sup>48</sup> См.: «Литературная энциклопедия», М., 1925 (статья «Сравнение»).

<sup>49</sup> «Ши цзичжуань», стр. 15.

<sup>50</sup> Там же.

<sup>51</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 80.

сути дела перефразировка выражения, употребленного в «Шицзине». В другой песне — позднем варианте «Западных ворот» — мы находим сходный образ («Человеческое долголетие — не металл, не камень» — *Жэнь шоу фэй цзинь ши* <sup>52</sup>), но он заимствован уже из индивидуальной поэзии, из «древних стихотворений»<sup>53</sup>. Мы знаем случаи употребления отрицательного сравнения и в более поздних, южных юэфу (например, любимый человек там сравнивается с птицей — *цзюнь фэй луцыняо*<sup>54</sup>). В целом подобных примеров немного, но надо сказать, что вообще как в «Шицзине», так и в юэфу сравнение используется редко. Тем более нет здесь таких развернутых сравнений, которые характерны для древнегреческой поэзии, — в поэзии китайской они просто невозможны.

Другой очень распространенный вид тропа — эпитет<sup>55</sup>. В арсенале изобразительных средств ханьских юэфу он занимает довольно видное место. Однако каждое явление или предмет здесь, как очень часто бывает в народном творчестве, определяется лишь по какому-то одному, наиболее заметному или обычному признаку — эпитет носит постоянный характер. Становясь привычным, такой эпитет в древнекитайской литературе постепенно срастается с определяемым словом в устойчивое сочетание, которое зачастую превращается потом в слово.

Постоянных эпитетов в ханьских песнях можно найти немало<sup>56</sup>. Например, гора здесь всегда бывает «высокой» (*гао шань*) <sup>57</sup>, тот же самый эпитет стал привыч-

<sup>52</sup> Там же, стр. 71.

<sup>53</sup> См. «Вэньсюань», т. I, стр. 634.

<sup>54</sup> «Юэфу шицзи», т. 2, цз. 45, стр. 1205.

<sup>55</sup> «Во всяком эпитете мы имеем дело с перенесением значения слова на другое и вытекающим из этого сочетания новым смысловым значением, т. е. признаком тропа,— пишет Л. И. Тимофеев.— В этом смысле всякий эпитет „тропичен“» («Основы теории литературы», М., 1959, стр. 202).

<sup>56</sup> При определении степени распространенности того или иного эпитета, его эволюции нами наряду с оригинальными текстами широко использовались также различные индексы к классическим произведениям, в частности «Harvard-Jenching Institute Sinological Index Series».

<sup>57</sup> См., например, «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 17 и 68.

ным и для определения зала в богатом доме (*гао тан*)<sup>58</sup>, полета птицы (*гао фэй*)<sup>59</sup>. Золото в ханьских юэфу всегда «желтое» (*хуан цзинь*)<sup>60</sup>, луна всегда «ясная» (*мин юэ*)<sup>61</sup>, олень — «белый» (*бай лу*)<sup>62</sup>, шелк — «темный» (*цин сы*)<sup>63</sup> и т. д. Многие эпитеты стали постоянными в юэфу, потому что употреблялись в повторяющихся ситуациях, ставших привычными для народных песен, и в этом случае с помощью эпитета как бы оттенялась, подчеркивалась основная мысль. Так, например, ночь здесь обычно «долгая», ибо герою не дают заснуть тоскливые мысли (например, «Западные ворота», «Песня о ране душевной») <sup>64</sup>, жена — «несчастливая», ибо она скорбит о муже (например, «Восточные ворота») <sup>65</sup>, и т. д.

С веками восприятие мира человеком постепенно менялось, внимание безымянных певцов, создателей юэфу, привлекали все новые и новые стороны предметов и явлений, и они уже не могли довольствоваться одними старыми определениями. Художественная палитра юэфу обогащается, наряду с прежними в них появляются новые эпитеты, они становятся многочисленнее и разнообразнее. Например, в юэфу IV—VI вв., как и раньше, очень широко распространен эпитет «ясная» в приложении к луне<sup>66</sup>. Но в качестве определения к ней все чаще начинают прилагаться и другие слова, которые впоследствии станут постоянными эпитетами народного творчества: «весенняя луна» (*чунь юэ*)<sup>67</sup>, «косой месяц» (*се юэ*)<sup>68</sup> и т. и. Остается в качестве привычного фольк-

<sup>58</sup> Там же, стр. 65, 69, 73, 80 (здесь и далее указанный эпитет зачастую повторяется на одной странице по несколько раз).

<sup>59</sup> Там же, стр. 16, 19, 65.

<sup>60</sup> Там же, стр. 17, 64, 66, 68, 69.

<sup>61</sup> Там же, стр. 66, 80 и др.

<sup>62</sup> Там же, стр. 65, 67.

<sup>63</sup> Там же, стр. 17, 66, 83 (некоторые из этих эпитетов стали привычными уже в доханьскую эпоху — их часто можно встретить в таких памятниках, как «Шицзин», «Чжуан-цзы» и др.).

<sup>64</sup> Там же, стр. 71, 80 («Шан гэ син»).

<sup>65</sup> Там же, стр. 72.

<sup>66</sup> См. там же, т. 2, стр. 1530, 1729; а также «Юэфу шицзи», т. 2, цз. 44, стр. 1193, 1194 и др.

<sup>67</sup> См., например, там же, цз. 44, стр. 1190, 1191; цз. 45, стр. 1207.

<sup>68</sup> Там же, цз. 45, стр. 1211.

лорного эпитета и «темный шелк»<sup>69</sup>, но это сочетание употребляется все реже и реже; зато шелк теперь в народных песнях играет всеми цветами радуги: он и «желтый»<sup>70</sup>, и «зеленый»<sup>71</sup>, и «лиловый»<sup>72</sup>, и «алый»<sup>73</sup>. Глаз народа-художника подмечает в окружающем мире все новые цвета и оттенки; раньше, например, мы знали в народных песнях небо только синим (*цин тянь*)<sup>74</sup>, а теперь в его поле зрения попало и вечернее небо в пору, когда его золотит закат, — «желтое небо» (*хуан тянь*)<sup>75</sup>. Мы привыкли, что в ханьских юэфу река «глубокая» (*шуй угэнь*)<sup>76</sup>, а гора «высокая» (*гао шань*), но вот в одной из южных юэфу мы встречаем определение «высокая» уже в приложении к реке (*шуй гао*)<sup>77</sup> (видимо, в смысле «вода стоит высоко»). Появляются и новые постоянные эпитеты, например одежды женщины в южных юэфу, как правило, «шелка тончайшего» (*ло цюнь, ло и*)<sup>78</sup>. Вообще, для южных юэфу очень характерны красочные и даже несколько пышные определения, создающие особый колорит; очень часто, например, употребляются такие эпитеты, как «золотой», «яшмовый» и т. д., причем они служат не только для передачи конкретного качества [например, цвета — «золотой лотос» (*цзинь фужун*)<sup>79</sup>, «золотая орхидея» (*цзинь лань*)<sup>80</sup>], а просто как средство эмоционального усиления

<sup>69</sup> См., например, «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 2, стр. 1336.

<sup>70</sup> «Юэфу шицзи», т. 2, цз. 46, стр. 1227.

<sup>71</sup> См. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 2, стр. 1327. Сочетание «зеленый шелк» встречается и в «Шицзине», но только однажды (I, III, 2). Впрочем, там связь между этими двумя словами как между определением и определяемым весьма слаба; перед нами как бы два самостоятельных восклицания, разделенных цезурой (*люй си сы си*).

<sup>72</sup> «Юэфу шицзи», т. 3, цз. 49, стр. 1276.

<sup>73</sup> Там же, стр. 1283.

<sup>74</sup> См., например, «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 60.

<sup>75</sup> Там же, стр. 741.

<sup>76</sup> Там же, стр. 17.

<sup>77</sup> «Юэфу шицзи», т. 3, цз. 47, стр. 1247.

<sup>78</sup> Там же, т. 2, цз. 45, стр. 1204; цз. 44, стр. 1190—1193 и т. д.

<sup>79</sup> Там же, цз. 44, стр. 1190.

<sup>80</sup> Там же, цз. 44, стр. 1196; цз. 45, стр. 1214.



ния картины («яшмовые руки» — *юй шоу*<sup>81</sup>, «золотой ветер» — *цзинь фэн*<sup>82</sup>, «яшмовая роса» — *юй лу*<sup>83</sup> и т. д.)<sup>84</sup>.

Очень интересно проследить, как менялось в древней китайской песне на разных этапах ее развития употребление метафоры. Правда, в отношении песен «Шицзина» сделать это трудно — слишком поверхностно еще мы знаем язык той эпохи, чтобы решить в каждом конкретном случае, употреблено ли слово в своем прямом значении или переносном. Однако вряд ли будет ошибкой предположить, что простая метафора — один из основных видов семантического обогачения слова — существовала уже тогда<sup>85</sup>. Случаи употребления развернутой метафоры в «Шицзине» нам известны.

В песнях юэфу — в ханьских и более поздних — также повсеместно употребляется простая метафора. «Тоска убивает человека (или путника)» [*чоу ша жэнь* (*син кэр*)]<sup>86</sup>, «смех убивает человека» (*сяо ша жэнь*)<sup>87</sup>,

<sup>81</sup> Там же, цз. 45, стр. 1210.

<sup>82</sup> Там же, цз. 45, стр. 1211 и цз. 44, стр. 1194. Следует отметить, что этот пример китайские комментаторы рассматривают как своего рода метафору. «Осени соответствует [элемент] золота, поэтому об осеннем ветре говорят: „золотой ветер“», — пишет первый комментатор «Литературного изборника» Ли Шань (VII в.) («Вэньсюань», т. 1, стр. 651). Возможно, речь здесь действительно идет о приметах «золотой осени» — вспомним, что ее так называют и у нас, — но связана ли эта метафора непосредственно с учением о пяти элементах, сказать трудно. Скорее все же мы имеем здесь дело не с логическим осмыслением явления, как представляется Ли Шаню, а с его образным восприятием.

<sup>83</sup> Вместо обычного «белая (*бай*) роса» или же «чистая (*цин*) роса». См. «Юэфу шицзи», т. 2, цз. 44, стр. 1194.

<sup>84</sup> Исследуя употребление этих эпитетов в баоцзюанях XVII—XVIII вв., Б. Л. Рифтин считает их нетипичными для китайского фольклора («Сказание о Великой стене и проблема жанра в китайском фольклоре», стр. 146). Это справедливо по отношению к фольклору более поздних эпох, но в китайской песне III—VI вв. н. э. такое словоупотребление встречается довольно часто. Нам, однако, представляется убедительным предположение о возможно проявившемся здесь влиянии буддийской литературы, ведь период «Шести династий» был временем утверждения буддизма в Китае.

<sup>85</sup> Например, в «Оде о запустении в Восточных царствах» («Шицзин», II, V, 9) слово «болезнь» (*цзю*), понимаемое в физическом смысле, совершенно явственно переносится на область душевных переживаний. А. А. Штукин в соответствии с этим переводит: «Опять страданье сердце мне сожмет», хотя Чжу Си дает: *цзю, бин е* (см. «Ши цзичжуань», стр. 147).

<sup>86</sup> «Цзюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 18, 85; т. 2, стр. 1330.

<sup>87</sup> Там же, т. 2, стр. 1326.

«скорбные крики [птиц] ранят сердце» (*ай мин шан во чан*)<sup>88</sup>, появляются «льющаяся луна» (*лю юэ*)<sup>89</sup>, «лучезарный ветер» (*гуан фэн*)<sup>90</sup> и т. д. Подобное перенесение свойств одного предмета на другой, иногда имеющее к тому же оттенок преувеличения, гиперболы, можно встретить здесь довольно часто. Гиперболизация метафоры иногда очень заметна, так, например, некоторые герои ханьских юэфу «излучают свет» (*цзы шэн гуан*)<sup>91</sup>. Анализ текста убеждает, что мы имеем тут дело не с фантастикой, а именно с художественным преувеличением, призванным подчеркнуть богатство убранства и внутренние достоинства героя. Но здесь же мы встречаем и развернутую метафору, рисующую целую маленькую картину. «Что на сердце — не высказать того; внутри все вертятся во мне колеса...» (*Синь сы бу нэн янь, Чан чжун чэ лунь чжуань*) — читаем мы, например, в «Старинной песне». В этих строках передано ощущение бесконечного, пути когда и на коротком отдыхе путника не оставляет ощущение безостановочно крутящихся колес повозки: ему все кажется, что он продолжает ехать. Та душевная боль, которую причиняют герою странствия вдали от родных мест, воспринимается здесь как настоящее физическое страдание: буквально, колеса повозки вращаются во внутренних путника, в его «кишках». Этот образ, не совсем обычный для европейца — быть может, он даже покажется читателю не слишком поэтичным, — полюбился ханьским певцам; мы встречаем его и в других песнях<sup>92</sup>.

<sup>88</sup> Там же, т. 1, стр. 80.

<sup>89</sup> Там же, стр. 525. Выражение «льющаяся луна», по-видимому, представляет собой вариант распространенной в мировой поэзии метафоры; первые строки «Песни о моей обиде» Цао Чжи — «Ясная луна озаряет высокий терем; колеблется льющийся свет» — как бы расширявают ее (см. там же, стр. 151).

<sup>90</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 225. Это выражение впервые встречается в «Призывании души» и обозначает то состояние природы, когда налетевший ветер прогоняет тучу и усеявшие все вокруг капельки дождя вдруг начинают искриться под лучами солнца. Именно такой ветер, согласно объяснению комментатора, и называется «лучезарным». Однако во второй песне речь идет уже о луне, под лучами которой юноша и девушка предаются любовным играм в ночной роще. Впечатление всеобщей лучезарности здесь создает лунный свет, который отражается в капельках росы, покрывающих листья, колеблемые ветром.

<sup>91</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 69, 81.

<sup>92</sup> Там же, стр. 80, 85.

В южных юэфу развернутая метафора получает еще большее развитие. Вот перед нами одна из так называемых «Полуночных песен» («Зимняя») <sup>93</sup>. В ней говорится о приходе зимы человеческой жизни — старости. «Белые пряди в черных волосах» (*Сюань бинь бай фа шэн*) — верный и печальный признак, напоминающий о неотвратимой судьбе человека. Но в другой песне, сложенной на эту мелодию, мы встречаем знакомый образ, уже измененный так, что он звучит как противоположность первому, как вызов ему. «Зеленые пряди выросли средь белых волос» (*Бай фа люй бинь шэн*) <sup>94</sup>; поскольку речь идет о зиме, это выражение невольно воспринимается как напоминание о приходе ожидаемой с нетерпением весны, когда первая весенняя травка вдруг появляется на прогалинах, весны человеческой души, которую даже в самые лютые холода приносит любовь. А быть может, речь здесь идет о душевной молодости и стойкости, которым не страшны годы, подобно тому как не страшны снега вечно зеленеющим росткам жизни [сравни в другой песне того же цикла: «сердце мое сосне и кипарису подобно» (*во синь жу сун бо*)<sup>95</sup>]. Во всяком случае, выражение это метафорическое; позднее оно не раз употреблялось китайскими поэтами<sup>96</sup>: «черные волосы» — символ молодости и «зеленые волосы» (сочетание, весьма странно звучащее для уха европейца) стали поэтическими синонимами.

«Над прекрасными глазами две бабочки взмахнули [крылом]», — читаем в одной из «Песен полуночи»<sup>97</sup>. Здесь точно так же, как и в предыдущем случае, метафора уже смыкается с аллегорией: пользуясь образом порхающей бабочки, безымянный автор говорит о бровях красавицы; впоследствии это иносказание прочно вошло в народную, а затем и литературную поэзию Китая, сделавшись одним из распространенных образов-символов поэтического творчества. Что же до собствен-

<sup>93</sup> Там же, стр. 529 [«Цзые сыши гэ» («Дун гэ»)].

<sup>94</sup> Там же, стр. 530 (Б. Б. Вахтин переводит данное выражение по смыслу первого: «На висках моих черных уже седина появилась»; однако это вряд ли правомерно, так как грамматически они построены различно).

<sup>95</sup> Там же, стр. 529.

<sup>96</sup> Например, поэтом VI в. У Цзюнем (см. там же, т. 2, стр. 1134), танским поэтом Цяо Чжи-чжи (см. «Цюань Тан ши», т. 2, стр. 874) и др.

<sup>97</sup> См. «Юэфу шицзи», т. 2, цз. 44, стр. 1190.

но аллегории, то она встречается в лирических юэфу и балладах не так уж часто: в этом отношении они ничем не отличаются от песен «Шицзина», иносказательность которого чрезмерно преувеличивалась старыми комментаторами. Прием аллегии встречается, как правило, в небольших произведениях юэфу басенного характера, таких, как «Рыба без воды» («Куюй го хэ ци»), «Бабочка» («Деде син») <sup>98</sup>. Зато иносказание было широко распространено в афористических песнях, где народ говорил о конкретных событиях и лицах современной ему действительности, — там это изобразительное средство становилось своеобразным приемом защитной маскировки, частью «эзопова языка» песен.

Интересно отметить, что такой специфический вид метафоры, как олицетворение, в китайской народной песне впервые обнаруживается именно в юэфу.

В фольклоре мир природы всегда связывается с миром человека; первый вводит слушателя в мир человеческих чувств и поясняет их — так появляются параллелизмы, аллегии. В «Шицзине» оба мира существуют как бы отдельно, не смешиваясь своими явлениями; даже в таких аллегорических песнях, как «Саранча», мы видим прежде всего насекомое со всеми его свойствами и можем только догадываться, что под этим образом подразумевается нечто другое. В песнях юэфу мы обнаруживаем большую творческую смелость: мир природы по-прежнему используется для объяснения мира человека, но в то же время действия и качества, свойственные лишь человеку, переносятся на природу, на животных, как бы подтверждая эту связь: рыба, вытасченная из воды, плачет, пишет письмо своим братьям (песня «Рыба без воды») <sup>99</sup>; из глаз умирающей самки лебедя («супруги лебедя») «катятся слезы», она называет лебедя так, как называла любимого женщина в древнем Китае (песня «Лебеди») <sup>100</sup> и т. д. Явление это для Китая — и, по-видимому, для Дальнего Востока в целом — редкое. Китаец, японец, «описывая природу, сравнивая себя с нею, стремился войти в нее. С собою

<sup>98</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 84, 79—80.

<sup>99</sup> См. там же, стр. 84.

<sup>100</sup> Вариант «Яньгэ хэчан син»; см. текст и примечания в кн.: Юй Гуань-ин, Юэфу шисюань, Пекин, 1962, стр. 39, 40.

он природу не сравнивал и ее не очеловечивал»<sup>101</sup>. Человек здесь не ощущал себя стоящим вне природы и над нею. Именно в силу такого мировосприятия прием олицетворения, возникнув в юэфу, не привился, не вошел затем в арсенал привычных изобразительных средств. Но случайно ли его появление в ханьское время? Невольно приходишь к мысли, что здесь тоже сказывается особенность мировосприятия, дух эпохи. Быть может, тогда человек впервые по-настоящему осознал свое могущество, власть над природой, и это наложило отпечаток на все. Именно на рубеже ханьской эпохи в философию входит формула триединства мира (*сань цай*), где Человек становится в один ряд с Небом и Землей. В ханьских одах (фу) многочисленные описания могучей природы призваны подчеркнуть это всеисилие человека, возвеличить его. А в народной поэзии того времени в образах природы где-то вдруг пробились человеческие черты: человек решился судить о ней по своим меркам, ибо ощутил себя главным в мире.

В юэфу можно встретить довольно специфическую метафору — омонимическую. Она строится на созвучии слов — одно слово или словосочетание является здесь омонимом другого, благодаря чему создается звуковой подтекст произведения. Как считает Ван Юнь-си, это явление вообще свойственно старой народной песне, «начиная от «Песен царств» «Шицзина», хоровых песен юэфу ханьской эпохи, напевов области У и Западных мелодий эпохи «Шести династий» и вплоть до «Песен гор» минской эпохи (конец XIV — начало XVII в. — *И. Л.*) и «Песен области Юэ»<sup>102</sup> эпохи Цин»<sup>103</sup> (конец

<sup>101</sup> С. Елисеев, Японская литература, — сб. «Литература Востока», вып. 2, Пг, 1920, стр. 44. Подробно о восприятии природы в Японии и Китае см.: Т. Григорьева, Одинокий странник, М., 1967, стр. 123—128 и далее.

<sup>102</sup> «Песни гор» («Шаньгэ») и «Песни области Юэ» («Юэфэн») — названия сборников. Первый составил известный прозаик Фэн Мэнлун (XVI—XVII вв.), второй — Ли Дяо-юань (XVIII в.). Сборник «Песни гор» включает в себя произведения, собранные в области У (нижнее течение р. Янцзы, нынешние провинции Цзянсу, Чжэцзян и др.), сборник «Песни области Юэ» — произведения, записанные на юге Китая (провинции Гуандун, Гуанси), причем в него входит также песенный фольклор национальных меньшинств — народов мяо, яо и чжуан.

<sup>103</sup> См. Ван Юнь-си, Лючао юэфу юй миньгэ, изд-во «Вэньи лянхэ чубаньшэ», Шанхай, 1955, стр. 166.

XVII—XIX в.). Язык древности создавал для омонимики благодатную почву: количество омонимов было очень велико ввиду односложности слова и весьма ограниченного числа его звуковых компонентов. Древние китайцы нередко прибегали к помощи омонимов, когда не могли по каким-то причинам высказать свою мысль прямо; в дошедших до нас памятниках описано немало таких случаев. В «Жизнеописании Ли Лина» — одного из предполагаемых авторов «древних стихов» — можно, например, прочесть о том, как его в плену посетил Жэнь Ли-чжэн. Не имея возможности поговорить с пленником наедине, он принялся вертеть яшмовое кольцо на рукояти своего меча, многозначительно глядя на Ли Лина. Это был намек — древнекитайское слово «кольцо» (*хуань*) звучало так же, как слово «возвратиться», — он звал Ли Лина на родину<sup>104</sup>.

В поэзии игра омонимами стала художественным приемом. Мы уже упоминали об одном случае омонимической метафоры в песне эпохи Шести династий «У горы Хуашань» (см. стр. 201). Можно найти и другие примеры. Но, пожалуй, наиболее интересна в этом отношении древняя юэфу, которая вошла в сборники под именем «Древних оборванных строк»<sup>105</sup>. Все четыре строчки этого маленького произведения — загадки, построенные по различному принципу. Однако они связаны между собой, и тому, кто их разгадает, станет доступно истинное содержание четверостишия. А до тех пор она предстает перед читателем приблизительно в таком виде:

Где нынче тот, кто крошит солому?

[Там], где гора громоздится над горой.

Как стать рукоятью большого ножа?

[Нужно, чтобы] разбитое зеркало взлетело

на небо<sup>106</sup>.

К счастью, средневековый комментатор выводит нас из этого лабиринта, он подсказывает, что «крошитель соломы» — это секира, топор; гора, громоздящаяся над

<sup>104</sup> См. Сяо Ди-фэй, Хань, Вэй, Лючао юэфу вэньсюэ ши, стр. 246; «Ханьшу», т. 8, цз. 54, стр. 2458.

<sup>105</sup> «Гу цзюэ цзюй». Под таким названием оно появляется в сборнике VI в. «Новые напевы Нефритовой башни». См. «Юйтай синьюн» («Сыбу цункань», т. 1926), цз. 10, стр. 6а.

<sup>106</sup> См. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 60 (стихотворение первое).

горой, — это иероглиф 出 («выходить, уходить»), который как бы состоит из двух иероглифов 山 («гора»); на рукояти ножа (меча) имеется кольцо, а разбитое зеркало, улетевшее на небо, — это ущербная луна (сравнение луны с зеркалом обычно в китайской поэзии). Но, оказывается, на загадки здесь наслаивается еще омонимическая метафора. И только если знать, что фу («топор») произносится так же, как фу («муж»), а слово «кольцо» — так же, как «возвращаться», можно наконец постигнуть непрехотливый смысл этой песни-головоломки.

Где нынче муж?  
Ушел.  
Когда должен вернуться?  
Через полмесяца<sup>107</sup>.

Разумеется, наш пример — исключение, не следует по нему судить о других ханьских юэфу, содержание которых чаще всего просто и недвусмысленно. Омонимическая метафора в них тоже, в общем, редкость. Зато в южных юэфу IV—VI вв. этот прием получает необыкновенное распространение. Когда девушка упоминала в своей песне «семена лотоса» (蓮子), это значило, что она пела о любви к милому (憐子), когда она говорила про плоды платана (梧子) — она говорила о своем избраннике (吾子); под «штукой материи» (匹) подразумевалась «пара» (匹), т. е. тот же избранник сердца, слово «путь» могло пониматься и как «сказать» и т. д.

Вырос платан у ворот,  
Ухожу ль, прихожу — все вижу платана плоды<sup>108</sup>, —

поется, например, в одной из песен цикла «Полночь» о милom, живущем неподалеку. Таких примеров очень много, они собраны и систематизированы Ван Юнь-си в его книге о юэфу эпохи «Шести династий»<sup>109</sup>.

Другая стилистическая особенность юэфу — это то, что Юй Гуань-ин называет словами-тавтологами (пяньи фуцы)<sup>110</sup>. В народных песнях часто вместо одного поую-

<sup>107</sup> Подробно см. Ван Юнь-си, Лючао юэфу юй миньгэ, стр. 157.

<sup>108</sup> Там же, стр. 137 («Цзые гэ»).

<sup>109</sup> Там же, стр. 121—166.

<sup>110</sup> Юй Гуань-ин, Хань, Вэй, Лючао ши луныцун, стр. 30 47.

тия, которое подсказывается логикой содержания, употребляются парные слова — близкие или, наоборот, противоположные по смыслу. Например, в древней *Яньгэ*<sup>111</sup> все время говорится только о соснах (гордые деревья, срубленные рукой дровосека, они идут на постройку дворцового мостика, но изукрашенные резьбой и лаком, тоскуют по родным горам), однако начинается она словами:

Камни Южных гор могучи-велики,  
Сосны-кипарисы там стройны-стройны...

Упоминание кипарисов, совершенно здесь необязательное, суть проявление этого приема, точно так же, как и те слова, с которыми обращается Лань-чжи («Стихи о жене Цзяо Чжун-цина») к своему мужу при последней встрече. «Есть у меня родные отец-мать...»<sup>112</sup> — начинает она, но это не более чем поэтическая фигура — в живых у молодой женщины осталась только мать; она сирота, это видно хотя бы по тому, что судьбой ее распоряжается старший брат (или старшие в роду — *фусюн*). Особенно бросаются в глаза те строки, в которых рядом, на правах, так сказать, синонимов, ставятся взаимоисключающие друг друга понятия. Например, один из напевов юэфу называется «Выйду ль я из Восточных, из Западных ворот»<sup>113</sup>, между тем ясно, что одновременно можно выйти только из одних. В «Песне о седой голове» поется: «Бреду вдоль императорского канала — вода в канале течет на запад, на восток» (*гоу шуй дун си лю*)<sup>114</sup>. Здесь, правда, еще можно допустить, что канал разветвляется и перед нами не поэтическая вольность, а точное воспроизведение реальности. Но сходные строки одной из

<sup>111</sup> Яньгэ — своеобразная «песенка-запевка», исполнявшаяся перед другой, основной мелодией и, вероятно, внутренне с ней связанная. Есть предположение, что образ стройной сосны в нашей яньгэ не что иное, как аллегорическое изображение девушки-крестьянки, попавшей в «задние покои» дворца (т. е. гарем) и тоскующей по утраченной свободе — ее не радуют ни наряды, ни украшения. Если это так, то аллегория, вероятно, вводила в повествование, где развивались сходные мотивы.

<sup>112</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 83.

<sup>113</sup> Там же, стр. 119. Сохранилась только сложенная на этот мотив песня Цао Цао, народный оригинал утерян.

<sup>114</sup> См. Юй Гуань-ин, Хань, Вэй, Лючао ши луньцун, стр. 40.



«Песен священных струн» («Шэнь сянь гэ») показывают, что скорее всего это не так. «Бреду через мост, речные воды текут на запад, на восток, наверху — бесмертные небожители, подо мной — плывущие на запад рыбы...»<sup>115</sup>. Здесь поток совершенно определенно один, и тем не менее употреблены те же самые слова: «текут на запад, на восток». Древний китаец, мышлению которого в целом была присуща чрезвычайная конкретность, здесь, в сфере поэзии, как бы стремится избежать определенности. Ему не важно, в конце концов, куда течет река — на запад или на восток, как не важно творцу русской песни калина ли малина ли в саду. Быть может, в юэфу эта черта — неопределенность — проявляется особенно ярко и играет большую роль в создании художественного обобщения. Надо сказать, что Юй Гуань-ин со свойственным китайским комментаторам рационализмом старается дать в своем анализе однозначное решение каждой такой антитезы — запад и восток в упомянутой песне для него только запад, слова «сосны-кипарисы», по его мнению, значат просто сосны и т. д.<sup>116</sup>. Нам кажется, что этого не следует делать, ибо «из песни слова не выкинешь». Весь смысл такого противопоставления именно в неопределенности, в обобщении.

Мы не имеем возможности подробно разобрать здесь все поэтические средства, встречающиеся в песнях юэфу. Однако анализ употребления основных тропов и приемов, проделанный нами выше, подтверждает один весьма важный факт: художественная форма древнекитайской народной песни не оставалась неизменной, и, хотя развивалась она медленно, изучение древних песен на протяжении весьма длительного периода позволяет установить целый ряд новых явлений как в плане композиции произведения, так и в системе тропов. Ханьские юэфу, которые мы здесь исследуем, являются определенным этапом в развитии художественной формы китайской песни; их поэтика отлична как от предшествующих песен «Шицзина», так и от nasledующих им народных песен дотанской эпохи (конец III—VI в.).

Став достойным поэтов-литераторов, превратившись также и в явление письменной литературы, песни

<sup>115</sup> Там же, стр. 41.

<sup>116</sup> Там же, стр. 39—47.

юэфу неизбежно должны были изменить свою форму. И действительно, читая юэфу ханьских поэтов, мы видим это воочию: с одной стороны, различные этапы эволюции художественной формы как бы смещаются во времени, в авторских песнях появляются те приемы, художественные средства и образы, которые придут в фольклор лишь через несколько веков; а с другой стороны, словно вновь оживают древние образы, давно уже оставленные и забытые народным творчеством, — образы «Шицзина». Вместе с ними в авторские юэфу приходят также образы и приемы чисто книжные, которые никогда не появлялись и не появятся в древнем фольклоре, — они родились в философской и исторической литературе, в одической поэзии; литература письменная обогащает ими литературу устную, и результатом этого синтеза являются авторские юэфу. Поэты — создатели юэфу — очень многое берут из арсенала художественных средств народного творчества: здесь композиционные приемы, поэтические фигуры и тропы, привычные обороты, отдельные образы. Очень хорошо это видно на примере употребления эпитетов — в авторских песнях мы встречаем те же самые постоянные эпитеты, что и в народных юэфу. Луна здесь тоже всегда «ясная» (Бань цзеюй<sup>117</sup>, «древние стихи»<sup>118</sup>, Цао Цао<sup>119</sup>, Цао Пи<sup>120</sup>), зал «высокий» (Сун Цзы-хоу<sup>121</sup>, Мяо Си<sup>122</sup>), роса «белая» (Сун Цзы-хоу<sup>123</sup>, «древние стихи»<sup>124</sup>), жена «бедная» (Юн мэйжэнь<sup>125</sup>, Цао Пи<sup>126</sup>) и т. д. Привычные народные сравнения, метафоры, символы, наконец, целые обороты и фразеологические конструкции заполняют авторские юэфу. Образ дружных птиц, уток-неразлучек (*юаньян*), который мы встречаем у Цао Пи в его «Песне о Цю Ху»<sup>127</sup>, у Цао Чжи в его «Юй-

<sup>117</sup> См. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 50.

<sup>118</sup> Там же, стр. 56.

<sup>119</sup> Там же, стр. 118.

<sup>120</sup> Там же, стр. 128.

<sup>121</sup> Там же, стр. 46.

<sup>122</sup> Там же, стр. 193.

<sup>123</sup> Там же, стр. 46.

<sup>124</sup> Там же, стр. 56.

<sup>125</sup> Там же, стр. 50.

<sup>126</sup> Там же, стр. 128.

<sup>127</sup> Х у а н Ц з е, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, стр. 121.

чжанском напеве»<sup>128</sup>, и у Цао Жуя в «Песне о лютом тигре» («Мэн ху син») <sup>129</sup>, хорошо известен нам по народным «Стихам о жене Цзяо Чжун-цина» <sup>130</sup>, но, вообще говоря, является символом, весьма употребительным в древней народной песне, встречаясь и в других юэфу <sup>131</sup> и даже в «Шицзине». Читая описание дворца мифической «царицы Запада» Сиванму в одной из юэфу Цао Цао («золотые ступени, залы из нефрита» — *цзинь цзе юй вэй тан*) <sup>132</sup>, мы знаем, что это привычная формула, употреблявшаяся в древнем китайском фольклоре для описания богатых хором (сравни, например, в песне «Повстречались мы...» [«ворота дома из желтого золота, залы господина из белого нефрита»] (*Хуан цзинь вэй цзюнь мэн, Бай юй вэй цзюнь тан*) <sup>133</sup>, у Цао Цао эта формула дана лишь в более краткой форме]. Читая концовку одной из песен Цао Пи, где тот говорит об уходящем друге: «через пять ли — оглянется, через шесть ли — остановится [в нерешительности]» (*У ли и гу, Лю ли пай хуй*) <sup>134</sup>, мы сразу же вспоминаем знаменитую народную балладу «Лебеди», в которой точно так же описывается расставание гордых птиц (*У ли и фань гу, Лю ли и пай хуй*) <sup>135</sup>. А когда в балладе Цзо Янь-няня «Цинь Нюй-сю» мы находим слова: «В доме Циней есть добрая девица, зовется она...» (*Цинь или ю хао нюй, Цзы мин вэй...*) <sup>136</sup>, нетрудно обнаружить, что эта готовая формула заимствована поэтом из народной песни «Туты у дороги» <sup>137</sup>.

Но литературное творчество не было бы творчеством, если бы оно только использовало готовые формулы и художественные приемы, предоставленные фольклором: Как мы уже видели, эволюция художественной формы народной песни происходила довольно медленно — на протяжении многих столетий; в художествен-

<sup>128</sup> Там же, стр. 111.

<sup>129</sup> Там же, стр. 93.

<sup>130</sup> Там же, стр. 181.

<sup>131</sup> Там же, стр. 21 (например, в песне «Повстречались мы...») или, стр. 6 [в песне «Петух пропел...» («Цзи мин»)].

<sup>132</sup> Там же, стр. 70.

<sup>133</sup> Там же, стр. 20.

<sup>134</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 129.

<sup>135</sup> Там же, стр. 74.

<sup>136</sup> Там же, стр. 201.

<sup>137</sup> Там же, стр. 66.

ном отношении фольклор, особенно в ту эпоху, оставался весьма консервативным. Литераторы же, вторгаясь в различные жанры народной песни и делая их достоянием письменной литературы, приносили в них поистине разительные перемены, и эти перемены становились все значительнее по мере продвижения вперед, по мере роста индивидуализации литературного творчества. Особенно смело обращаются с художественной формой юэфу цзяньаньские поэты — их творческая фантазия бьет здесь ключом, рождая все новые сравнения, метафоры, гиперболы, населяя литературные юэфу образами, неизвестными народной поэзии, пленявшими слушателей и читателей свежестью и новизной.

Припомним, например, образы, которыми ханьские поэты стремились выразить свое ощущение быстротечности жизни. Вначале, как и в других случаях, они отталкиваются от привычных образов фольклора. «Годы жизни словно утренняя роса» (*Нянь мин жу чжао лу*)<sup>138</sup> — перефразирует, например, известное сравнение, взятое из народных песен («Роса на листьях», «Протяжная песня»), безымянный автор «древних стихов». «Словно утренняя роса — жизнь человеческая», — вторят ему Цинь Цзя<sup>139</sup> и Цао Цао<sup>140</sup>. «Жизнь человеческая — что иней поутру» (*Жэнь мин жу чжао шуан*)<sup>141</sup>, — подхватывает и Цао Чжи, правда несколько изменяя привычную формулу.

Но вот она уже перестает удовлетворять поэтов. Одного сравнения им явно недостаточно — появляются новые ассоциации. «Жизнь человеческая... [посещает нас] ненадолго, словно странник, что далёко держит свой путь» (...*ху жу юань син кэ*)<sup>142</sup> — читаем мы в одном из «древних стихов». «Жизнь человеческая... мимолетна, как подхваченная вихрем пылинка» (*янь ху жу бяо чэнь*)<sup>143</sup> — встречаем мы в другом. «... Словно пылинка, гонимая ветром» (...*ху жо фэн чуй чэнь*)<sup>144</sup>, — отзывается Цао Чжи. «Жизнь человека меж небом и землей коротка, как отдых птицы перелетной на ветви су-

<sup>138</sup> Там же, стр. 56.

<sup>139</sup> Там же, стр. 40.

<sup>140</sup> Там же, стр. 117.


<sup>141</sup> Там же, стр. 162.

<sup>142</sup> Там же, стр. 56.

<sup>143</sup> Там же.

<sup>144</sup> Там же, стр. 144.

хой» (*Жэнь шэн цзюй тянь жан цзянь, Ху жу фэй няо ци ху чжи*)<sup>145</sup>, — добавляет Цао Пи. Мысль о непрочно-сти, бренности человеческого существования, скрытно присутствующая во всех этих сравнениях, подчас выражается и прямо: «Нет у долголетия прочности камня и металла» (*Шоу у цзинь ши гу*) — тринадцатое «древнее стихотворение»<sup>146</sup>; «Жизнь человеческая — не камень, не металл (*Жэнь шэн фэй цзинь ши*)... быстро уходит [она] вслед за всем сущим» (одиннадцатое)<sup>147</sup> и т. д.

Поэты-литераторы используют в своих юэфу метафоры, уже прочно вошедшие в народное творчество того времени: «Скорбь и страдания ранят чувства людские» (*Бэй цань шан жэнь цин*)<sup>148</sup> — читаем мы, например, у Цао Жуя, и его слова сразу воскрешают в нашей памяти аналогичные образы народных песен. Точно так же строки Цао Цао: «Изнутри исходит печаль — не оборвать ее» (*Ю цун чжун лай, Бу кэ дуань цзюэ*)<sup>149</sup>, которыми он рисует свое чувство в виде бесконечной, монотонно разматывающейся нити, по сути дела восходят к песне «У меня есть милый». В ней постоянное чувство тоже представляется слушателю как бы нитью: «Любовь с милым порву» (*Сян сы юй цзюнь цзюэ*)<sup>150</sup>, — поет героиня, и здесь переносный смысл глагола «порвать», который прилагается к абстрактному понятию (на его первоначальное употребление, кстати, указывает ключ «нить» в иероглифе , еще более усиливается омонимической метафорой — ведь слово «любовь» (в данном случае *сы* — «любить», «думать») звучало тогда так же, как «нить»!<sup>151</sup> Видимо, аналогия возникла тут именно из-за созвучия слов, но потом глагол, вначале употреблявшийся в переносном значении только по отношению к «любви», стал прилагаться и к другим чувствам — поэты развивали метафору дальше.

<sup>145</sup> Там же, стр. 129, 130. У него же находим и другое сравнение: «Жизнь человеческая — словно [временное] пристанище странника» (*Жэнь шэн жу цзи*); оно (в своей пятисловной форме) встречается также в «древних стихах» (см. там же, стр. 126 и 56).

<sup>146</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 56.

<sup>147</sup> Там же, стр. 56.

<sup>148</sup> Там же, стр. 138.

<sup>149</sup> Хуан Цзе, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, стр. 87.

<sup>150</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 18.

<sup>151</sup> См. Ван Юнь-си, Лючао юэфу юй миньгэ, стр. 137.

Надо сказать, что поэты-литераторы были богаче народных певцов: последние располагали лишь опытом своих предшественников, поэты же в дополнение к этому владели всей сокровищницей письменной литературы. Они не только творили новые образы и поэтические фигуры, но и широко вводили их в свои юэфу из древних и современных им прозаических памятников, из одической поэзии, наконец, из «Шицзина» и «чуских строф». Например, Ван Дань в своей «Походной песне», рисуя мощь китайского воинства, обилие его снаряжения и припасов, использует для этого гиперболизированные образы, восходящие к «Цзочжуани»: «Вина и мяса больше, чем воды в реках и островов на них!»<sup>152</sup> — восклицает он (*Цзю жюу юй чуань чи*). Прообраз другой гиперболы, которую мы встречаем в «Девятнадцати древних стихотворениях» («Новые мелодии [так] искусны, [что] достигают [слуха] духов» — *синь шэн мяо жу шэнь*<sup>153</sup>), можно обнаружить в «Оде изящной лютне» («Я цинь фу») Лю Сяна (у него: *цюн инь чжи чжи жу юй шэнь*)<sup>154</sup>. Цао Цао одну из своих песен начинает теми же словами, которыми начинается знаменитая ода «Рождение народа» в «Шицзине» (*Цзюэ чу шэн...*)<sup>155</sup>, а его сын Цао Пи в качестве отправной точки для своей «Песни о блистательной столице Лояне» использует образ прекрасного персикового дерева из древней «Песни о невесте» («Шицзин», I, 1, 6)<sup>156</sup> и т. д. Постоянное общение с «Шицзином» — этим древнейшим сводом песенного фольклора — позволяло поэтам воскрешать к жизни в своих юэфу образы и фигуры, давно забытые и не употреблявшиеся современным им народным творчеством. Так, через много столетий в «древних стихах» вновь свежо прозвучало сравнение прекрасной женщины с яшмой<sup>157</sup> и т. д.

<sup>152</sup> В «Цзочжуани» Му-цзы говорит: «Вина — что [воды в реке] Хуай, мяса — что островов [на ней]» (*Ю цзю жу Хуай, Ю жюу жу чи*); см. Хуан Цзе, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, стр. 98.

<sup>153</sup> «Вэньсюань», т. 1, стр. 632.

<sup>154</sup> См. комментарий Ли Шаня к «Литературному изборнику» («Вэньсюань», т. 1, стр. 632).

<sup>155</sup> Ср. Хуан Цзе, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, стр. 71, и «Ши цзичжуань», стр. 190.

<sup>156</sup> См. Хуан Цзе, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, стр. 154—155 («Хуанхуан цзин Ло син»).

<sup>157</sup> См. «Вэньсюань», т. 1, стр. 634.

Именно благодаря сильному влиянию письменной литературы на авторские юэфу в них начинает использоваться художественный прием, которого не было, да и не могло быть в народной песне, — это то, что позднее было названо *дяньгу* — литературный или исторический намек. Употребление всевозможных дяньгу делало произведение гораздо более емким и насыщенным. Брошенная как бы вскользь фраза влекла за собой определенные ассоциации, воскрешала в памяти какие-то литературные и исторические коллизии, несущие в себе известный оценочный элемент и подкреплявшие позицию автора. Но обилие дяньгу превращало авторские юэфу из произведений общедоступных в литературу для избранных — понять их мог теперь только человек образованный, для простого же народа они становились слишком «мудреными».

Возьмем хотя бы начало песни Цао Цао, написанной им на мотив народной «Отрывистой»:

Правитель Западных Чжоу, Чан —

Какой совершенной добродетелью он обладал:

[Ведь] ему принадлежало две трети Поднебесной!<sup>158</sup>

Весь строй фразы невольно наводит на мысль о том, что автор ставит как бы знак равенства между добродетелью и властью, что в его глазах добродетелен тот, кто силен. Однако правильно понять смысл сказанного можно, только зная «Суждения и беседы» Конфуция и «Исторические записки» Сыма Цяня<sup>159</sup>. Наместник Чан — будущий Вэнь-ван<sup>160</sup> — владел уже большей частью страны и тем не менее покорно подчинялся иньскому Чжоу Синю — вот в чем была его добродетель. Автора восхищает в нем именно то, что он не соблазнился возможностью свергнуть своего господина, хотя был сильнее его («ведь ему принадлежало две трети Поднебесной!»); в этих строках воплощена идея верности вассала своему сюзерену, лежавшая в основе зарождавшейся феодальной морали.

Другая песня Цао Цао, сложенная им на этот же мотив, заканчивается словами: «Чжоу-гун выплевывал

<sup>158</sup> Хуан Цзе, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, стр. 84.

<sup>159</sup> См. там же, стр. 85.

<sup>160</sup> Чан — имя, данное ему при рождении.

пищу [и тем] привлек к себе сердца Поднебесной»<sup>161</sup>. Они станут понятны только в том случае, если мы обратимся в книге «Неофициальные комментарии к списку «Песен» из царства Хань»<sup>162</sup>, в которой приводится притча о Чжоу-гуне, бывшем в глазах каждого конфуцианца идеалом благородного мужа. Убеждая своего племянника, императора Чэн-вана, отказаться от неправильного решения и тем сохранить преданного слугу, Чжоу-гун говорит: «И нет во мне небрежения [нуждами] Поднебесной; когда моюсь — раза по три убираю [недомытые] волосы и когда ем — раза по три выплевываю пищу, [чтобы выйти к посетителям], ибо страшусь потерять [хотя бы одного] достойного мужа Поднебесной»<sup>163</sup>. Иными словами, в этой странной звучащей для нас концовке заключена основная мысль песни — идея мудрого правителя, который в свою очередь (см. последний пример) ценит преданных вассалов и боится лишиться хотя бы одного способного человека.

Наиболее яркий случай употребления дянью в авторских юэфу — это произведение Цао Чжи (в книге Л. Е. Черкасского оно называется «О предвиденьи!»)<sup>164</sup>, написанное на мотив печальной народной песни о срубленном могучем дереве.

«Стихотворение «О предвиденьи!» построено на аналогиях и ассоциациях, — говорит Л. Е. Черкасский. — Это «стихотворение-намек», а для человека, не знакомого с китайской культурой, — почти загадка»<sup>165</sup>.

Действительно, если не считать философского зачина-раздумья, в котором звучит горькая мысль о том,

<sup>161</sup> Хуан Цзе, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, стр. 87.

<sup>162</sup> Эта книга («Ханьши вайчжуань») представляет собой сборник анекдотов, лишь в очень слабой степени увязанных с текстом ханьского варианта «Шицзина», хотя она и написана в традиционной форме комментария к нему. Можно предположить, что она была составлена Хань Ином в качестве назидательного чтения для молодого властителя удела Чаншань, наставником которого он был. Более подробно см. Нисимура Фумико, Канси гайдэн-но касэцу, — журн. «Тоюгоку бунгаку хо», 1963, № 19.

<sup>163</sup> Хуан Цзе, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, стр. 87.

<sup>164</sup> Оно, как почти все авторские юэфу, не имеет собственного названия и в источниках стоит под названием той мелодии, на которую написано. Эта мелодия («Юйчжанский напев» — «Юйчжан син»), по-видимому, получила свое имя от местности, в которой была записана. Подробнее см. Хуан Цзе, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, стр. 110, 111 и 218.

<sup>165</sup> Л. Е. Черкасский, Поэзия Цао Чжи, стр. 76.



что человек не волен в своей судьбе, весь остальной текст состоит из цепи исторических примеров-намеков. Каждый из них — своеобразный поворот лирической темы непризнанного, не находящего себе применения таланта, которая проходит через всю песню. Так, смысл строк о Шуне и тай-гуне в том, что только случай, милостивое внимание мудрого правителя дают возможность способному человеку проявить себя, послужить отчизне. Упомянув о Конфуции, автор хочет сказать, что он мужественно принимает выпавшие на его долю невзгоды и терпеливо ждет этого случая. Концовка, в которой говорится о Чжоу-гуне, — это уже прямое обращение к правителю: автор призывает его последовать примеру мудрого предшественника, использовать его силы и талант на благо родины<sup>166</sup>.

Пример этот для той эпохи, конечно, исключительный. Обилие дьянгу в песне Цао Чжи было вызвано особыми причинами: в сущности, поэт адресовал ее своему царственному брату<sup>167</sup>. Он не мог выразить свое наболевшее иначе чем через иносказания, а с другой стороны — должен был сделать это достаточно изысканно. В целом же литературный намек употребляется в авторских юэфу еще сравнительно редко. Было бы также ошибкой преувеличивать трудность понимания намека для древнего читателя и слушателя. Что это не так, свидетельствуют произведения, к которым мы только что обращались. Возьмем ту же песню «О предвиденьи». Слова Цао Чжи о Шуне («Если бы Юй Шунь не встретил Яо — так и пахать бы ему девственные земли») <sup>168</sup>, о тай-гуне («Если бы тай-гун не попался

<sup>166</sup> См. Хуан Цзе, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, стр. 110.

<sup>167</sup> Т. е. императору Вэнь-ди, от которого целиком зависела судьба поэта и отношения с которым были у него весьма натянутыми. «Всю свою жизнь Цао Чжи стремился к ратным подвигам. Но мстительный брат и подозрительный племянник не доверяли ему», — пишет Л. Е. Черкасский [«Поэзия Цао Чжи», М., 1962, стр. 12 (автореф. канд. дисс.)].

<sup>168</sup> Эта фраза основана на тексте «Исторических записок» Сыма Цяня, в которых сказано: «Когда Шунь занимался хлебопашеством у горы Лишань, никто из живущих там не спорил из-за межи; когда он рыбачил на озере Лэйцзэ, живущие там уступали ему свое жилище; когда он занимался гончарным ремеслом на берегах Хуанхэ, местная утварь была добротна и без изъяна; и понял Яо, что Шунь достоин принять [из его рук] Поднебесную» (цит. по комм. Хуан Цзе в кн.: Хуан Цзе, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, стр. 111).

на глаза Вэнь-вану — до конца дней удить бы ему рыбу в реке Вэй») <sup>169</sup> и о Чжоу-гуне («Чжоу-гун снисходил до убогих хижин, и в Поднебесной нарекли его совершенномудрым») <sup>170</sup> достаточно ясны и без специальных комментариев. А сказанное Цао Чжи о Конфуции («Не видят, как Кун Цю из Лу терпит невзгоды на пути из Чэнь в Цай!»)<sup>171</sup> и Цао Цао о Чжоу-гуне («Чжоу-гун выплевывал пищу [и тем] привлек к себе сердца Поднебесной») <sup>172</sup> требует дополнительного пояснения, но следует помнить: древние книги, к которым мы теперь прибегаем за справкой, широко использовали народные легенды и мифы той эпохи и эти легенды тогда все еще жили в народе. Притча о Чжоу-гуне, приведенная в «Неофициальных комментариях к списку «Песен» из царства Хань», как и почти вся книга, была основана на фольклорном материале, и смысл такого намека был доступен любому, в том числе и необразованному, слушателю. Именно поэтому он сохранился и в народной обработке песни Цао Цао, записанной уже в III—IV вв. н. э. Таким образом, намек как художественный прием уже появился в авторских юэфу, но еще не стал тем

<sup>169</sup> Текст «Исторических записок» гласит: «Тай-гун (титул. — *И. Л.*) — это Ван Люй-шан... [Когда] Люй-шан пребывал в бедности и был уже стар годами, ему [удалось], удя рыбу, снискать внимание Правителя Западных Чжоу... Правитель Западных Чжоу (т. е. Вэнь-ван.— *И. Л.*), охотясь, встретил тай-гуна на полуденном берегу реки Вэй; говорил с ним и много был доволен [беседой]... Он усадил его с собой [в колесницу], отвез домой и сделал наставником» (Сыма Цянь, Шицзи, т. 13, цз. 32, стр. 1, 2).

<sup>170</sup> Слова о том, что Чжоу-гун снисходил до убогих (букв. — «белых», т. е. крытых камышом) хижин и встречался с жившими там учеными мужами, содержатся в «Домашних поучениях Конфуция» («Кунцзы цзяюй»). См. комм. Хуан Цзе в его кн.: Хуан Цзе, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, стр. 111.

<sup>171</sup> По свидетельству Сыма Цяня, Конфуций некоторое время пребывал в царствах Чэнь и Цай, но, несмотря на то, что он был совершенномудрым человеком, сановники этих царств в своих поступках не следовали его советам. Когда же его пригласило к себе могущественное царство Чу, они, обеспокоенные тем, что мудрость Конфуция может быть использована чувствами им во вред, послали своих холопов задерживать мудреца. Конфуций был окружен в пустынном месте, припасы у него кончились, спутники его болели. Возмущенный этим, его ученик Цзы Лу спросил: «Значит, благородного мужа тоже ждут несчастья?». Конфуций же ответил: «Благородный муж тверд в несчастье, а низкий человек в несчастье распускается» (Сыма Цянь, Шицзи, т. 17, цз. 47, стр. 19).

<sup>172</sup> См. стр. 220 нашей книги.

труднопостижимым, туманным и изысканным дяньгу, который мы встречаем в поэзии эпохи «Шести династий».

Одним из способов развития фольклорного образа в произведениях ханьских поэтов является его детализация. При этом те или иные детали зачастую также приходят в авторские юэфу из письменной литературы — здесь мы снова имеем дело с определенным литературно-фольклорным синтезом. Как популярный образ народного творчества обрастает новыми деталями, углубляется, приобретает новые оттенки, хорошо видно на примере «Поминальной песни» Мяо Си.

В центре произведения Мяо Си, так же как и народной песни «Роса на листьях», — образ человека, ушедшего из этого мира, человека, который никогда не вернется. «Однажды по смерти уйдя, когда возвратишься назад?!»<sup>173</sup> — восклицает автор народной песни. «Как можно снова меня возродить?»<sup>174</sup> — вторит ему Мяо Си. Но у последнего образ перерастает в целую законченную картину. Жизнь в его изображении — это всего лишь путь, ведущий к неизбежному концу — смерти. Даже брэнная оболочка человека постепенно исчезает — в пути он теряет волосы, зубы... Автор вспоминает о лучезарном солнце — на закате его колесница въезжает в воды источника Шуня, кони становятся на отдых. Но ведь это только отдых, звучит недосказанная мысль, завтра снова помчатся они по ясному небу, человек же, погрузившись в темноту смерти, исчезает навсегда.

Эти детали подчеркивают основную мысль о неотвратимости смерти, общую у Мяо Си и у народной песни. Но противопоставления, которыми начинается песня Мяо Си, уже вносят некий новый элемент:

Пусть свой срок бытия  
В стольном городе ты провел,  
Но со смертью уйдешь  
На заросший травой пустырь.  
На заре выйдешь в путь  
Из высокой залы дворца —  
На закате приют  
Обретешь близ Желтых Ключей<sup>175</sup>.

<sup>173</sup> Хуан Цзе, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, стр. 5.

<sup>174</sup> Там же, стр. 79.

<sup>175</sup> Там же.

Все равны перед лицом смерти («Из людей кто бы мог этой участи избежать?!») <sup>176</sup>, ни знатность, ни богатство не спасает от нее, за роковой гранью стираются все различия — таков лейтмотив этих строк.

Китайские комментаторы указывают, что само противопоставление высоких палат, в которых восседает герой при жизни, смертной обители (Желтым Ключам) взято из «Критических рассуждений» философа Ван Чуна <sup>177</sup>. Но от них ускользнула другая любопытная параллель — вводится это противопоставление словами из стихотворения Цао Пи.

Стихотворение вэйского императора повествует о военном походе — венценосному поэту долгие годы приходилось умирять своих подданных — и начинается как раз словами «на заре вышел в путь из Ечэна <sup>178</sup>, на закате приют обрел в Ханьлине» <sup>179</sup>. Трудно отделаться от впечатления, что именно эти строки вспомнил Мяо Си, когда писал свою «Поминальную», и в ней прозвучал вольный или невольный намек: все походы рано или поздно кончаются могилой у Желтых Ключей...

Таких примеров можно было бы привести немало. Они свидетельствуют о том, что в авторских юэфу перекрещивалось фольклорное и литературное влияние, что их образная система несет на себе следы своеобразного фольклорно-литературного синтеза. Иначе и быть не могло — этому способствовала сама природа авторских юэфу. В то же время нетрудно выявить целый ряд художественных образов, которые переходят из песни в песню именно в среде авторских юэфу, образов, свойственных только им и не обязанных своим появлением ни письменной литературе (в узком смысле слова), ни народному творчеству.

<sup>176</sup> Там же.

<sup>177</sup> Там же.

<sup>178</sup> Ечэн — столица Байского государства, где царствовал Цао Пи.

<sup>179</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 131. Для сравнения приводим соответствующие строки обоих произведений:

Мяо Си  
Чжао фа гаотан шан,  
Мусу хуанцюань ся.

Цао Пи  
Чжао фа Ечэн.  
Си су Ханьлин.

(выражения *му су* и *си су* равно означают «зачековать»).

## Стихосложение юэффу

В самых древних народных песнях, которые известны нам по «Шицзину», доминирующим был четырехсложный стих. Он долгое время сохранял свои позиции как в народной, так и в литературной поэзии; однако развитие языка, совершенствование средств художественного выражения неизбежно привело к становлению новых стихотворных форм; в народной песне появился стих пятисложный.

Рассматриваемый нами период — это эпоха постепенного становления и утверждения пятисложного стиха в народной песне и литературной поэзии, своего рода переходный период в истории китайского стихосложения.

Для наиболее древних ханьских песен характерно очень свободное построение стиха. В противоположность «Шицзину» количество слогов в строке варьируется очень широко, стих не делится на строфы. Если взять несколько таких произведений, судя по всему относящихся к раннеханьскому периоду, и обозначить количество слогов в строке цифрами, то мы получим следующие схемы <sup>180</sup>:

Песня «К югу от города...»: 3-3-7-4-4-5-7-4-4-5-5-3-3-3-7-7-4-5-4-4.

Песня «О небо!»: 2-6-5-3-4-7-3-5.

Песня «Красная цапля»: 2-6-3-3-3-3-5.

Песня «Высока гора Ушань»: 3-3-3-3-4-4-5-7-4-4-7-3.

Песня «У меня есть милый»: 3-5-5-5-5-5-5-3-5-4-4-5-4-5-3-7-7.

Песня «Роса на листьях»: 3-3-7-7.

Песня «Хаоли»: 5-7-7-7.

(Последние две, как мы уже упоминали, являются частями одного целого; его ритмическое построение, следовательно, было еще более свободным.)

Песня «Сирота»: 3-4-4-4-3-3-4-6-4-5-4-5-4-4-5-5-3-5-6-5-5-3-4-4-4-7-3-4-4-4-4-4-6-3-3-4-4-4-4-4-4-4-4-2-6-5-6-6.

Здесь, наряду с прочими, мы видим и четырехсложную, и пятисложную строку; однако последняя постепенно вытесняет все остальные размеры. Первые песни,

<sup>180</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, соответственно см. стр. 16—17, 19, 15, 17, 18, 64, 64, 72—73.

целиком построенные на пятисложном стихе, появляются еще до нашей эры. Это прежде всего афористические песни, такие, как «Песня о Великой стене»<sup>181</sup> (III в. до н. э.), «Кривая борозда испортит доброе поле»<sup>182</sup> (I в. до н. э.), песня о злодеяниях Инь Шана<sup>183</sup> (I в. до н. э.) и т. п. Но они лишь первые ласточки. Даже в песнях, созданных во времена Поздних Ханей, все еще можно встретить свободное построение стиха, например:

«Царевич Цяо»<sup>184</sup>: 3-7-7-3-3-7-3-6-3-3-4-7-6-7-7-7-7-7-7-7-5-7.

«Западные ворота» (первоначальный вариант)<sup>185</sup>: 3-3-5-4-3-3-3-5-5-3-3-5-5-5-5-5-5-7-7.

Окончательное утверждение пятисложного стиха относится уже к началу III в. н. э., т. е. к концу рассматриваемого нами периода. В эпоху Хань появляются и первые семисложные стихи юэфу<sup>186</sup>, однако сколько-нибудь заметной роли они еще не играют.

Вопрос о системе рифм юэфу очень сложен, и это понятно. Если, как свидетельствуют китайские ученые, «древним звучаниям слов в эпохи Чжоу и Цинь, а также произношению слов, вошедших в словари рифм эпох Суй и Тан, посвящено уже очень много исследований, то изменения произношения в течение весьма длительного периода между этими эпохами (II в. до н. э. — конец VI в. н. э.) изучены еще весьма слабо»<sup>187</sup>.

<sup>181</sup> «Гу яо янь», стр. 483 («Чанчэн миньгэ»),

<sup>182</sup> Там же, стр. 56 («Чэн-ди ши хуанцюэ яо»).

<sup>183</sup> Там же, стр. 67, 68.

<sup>184</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 67.

<sup>185</sup> Там же, стр. 71. Другой вариант этой песни был записан при династии Цзинь (III—IV вв. н. э.) Датировка последних двух песен дается по Ван Юнь-си (Ван Юнь-си, Юэфу ши луньцун, стр. 70—72).

<sup>186</sup> Вопрос о времени становления семисложного стиха неясен. Отдельные семисложные строки встречаются во многих юэфу (см. хотя бы приведенные выше примеры), имеются сообщения источников о так называемых *циянь* (букв. «семисловья»), которые, однако, не включаются ими в понятие стиха (ши) или песни (гэ); сохранились семисложные народные пословицы и т. д. Однако первая достоверно известная нам семисложная юэфу — это уже «Яньский напев» Цао Пи (начало III в.). Вероятно, в народных песнях семисложный стих появился раньше, но утверждать что-либо трудно. Вопрос этот требует специального изучения.

<sup>187</sup> Ло Чан-пэй и Чжоу Цзу-мо, Хань, Вэй, Цзинь, Наньбэйчао юньбу яньбянь яньцюэ, изд-во «Кэсюэ чубаньшэ», Пекин, 1958, т. 1, титульный лист (аннотация издательства).

В своей работе мы базировались в основном на незаконченной монографии покойного Ло Чан-пэя и Чжоу Цзу-мо, специально посвященной этому вопросу<sup>188</sup>, а также на указаниях известного китайского лингвиста проф. Ли Гэ-фэя, оказавшего нам в работе над древними текстами неоценимую помощь<sup>189</sup>. Большой проработанный материал свидетельствует о том, что характер рифмовки в песнях юэфу мог быть самым различным. Вот, например, песня «К востоку от кургана Пинлин»<sup>190</sup>. Первые три строки идут на одной рифме. Затем две строки идут на другой; от первых трех их отделяет одна нерифмованная строка. Еще одна нерифмованная строка — и конец песни идет уже на новом созвучии окончаний.

В песне «К югу от города»<sup>191</sup> нашим глазам предстает еще более пестрая картина. Если мы обозначим четыре различных рифмующихся окончания буквами а, б, в и г, а нерифмующиеся окончания — нулем, то получим следующую схему:

*0-а-а-0-б-0-б-0-в-0-в-0-0-а-а-0-г-г.*

Несмотря на кажущуюся беспорядочность такого построения, в нем ощущается тенденция чередовать рифмующиеся окончания с нерифмующимися. Это особенно заметно в других песнях, например «О горе Лянфу» и «Протяжная»<sup>192</sup>. Причем следует отметить, что каждая из этих песен идет целиком на одной рифме, что впоследствии, так же как и чередование рифмующихся окончаний с нерифмующимися, стало нормой классического стиха.

Свобода рифмы в песнях юэфу заключалась не только в весьма причудливом расположении созвучных

<sup>188</sup> Там же.

<sup>189</sup> Следует сказать, что некоторые издания, в которых попутно затрагивается проблема рифмы в юэфу, как правило, недостаточно достоверны. Это относится даже к книге Хуан Цзе «Хань, Вэй юэфу фэнцзянь», в других отношениях весьма полезной. Дело в том, что систему рифм юэфу Хуан Цзе оценивает в основном с точки зрения танского произношения, а это ведет ко многим ошибкам.

<sup>190</sup> См. Хуан Цзе, Хань, Вэй юэфу фэнцзянь, стр. 9. Разметка строк, данная в «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», представляется менее убедительной (см. т. 1, стр. 65). Возможна опечатка.

<sup>191</sup> См. «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, стр. 16.

<sup>192</sup> Юй Гуань-ин, Юэфу шисюань, стр. 44, 16.

окончаний в строфе, но и в том, что рифма могла быть приблизительной.

Рассмотрим второй вариант «Протяжной песни» («На белом олени святой человек...»). Здесь рифмуются между собой окончания четных строк, которые как в доханьскую эпоху, так и в эпоху Тан принадлежали к одной и той же группе рифм *ян* и относительно которых, следовательно, не возникает никакого сомнения. Эту картину нарушает только окончание четвертой строки: в танскую эпоху (VII—IX вв. н. э.) это слово зазвучало так же, как и рифмы группы *ян*, однако еще на рубеже эпохи Хань (III в. до н. э.) оно принадлежало к совершенно иной группе рифм — *дун*.

Древние звучания этих двух типов окончаний слов соответственно были: *oŋ* и *aŋ* (в международной фонетической транскрипции). Тем не менее уже тогда можно было наблюдать отдельные случаи рифмовки этих окончаний, т. е. приблизительной рифмы. Пример — стихотворные отрывки из трактата «Хуайнаньцзы», созданного во II в. до н. э.<sup>193</sup>

Именно такой случай употребления приблизительной рифмы мы и имеем в «Протяжной песне». Другой пример: песня «Петух пропел». Здесь звучание окончаний выглядит следующим образом: вторая строка (группа рифм *дун*, которая, как мы уже говорили, приблизительно рифмуется с рифмами *ян*) — *oŋ*; четвертая и шестая (группа рифм *зэн*) — *eŋ*; все остальные — *aŋ* (группа рифм *ян*). В эпоху Тан все эти окончания стали звучать одинаково, однако для эпохи Хань, особенно III—I вв. до н. э., речь может идти еще только о приблизительной рифме.

Тонический рисунок стиха также мог меняться в очень широких пределах. Во всех просмотренных нами текстах (в том числе и песен IV—VI вв.) нам не удалось обнаружить двух рядом стоящих строк, построенных на правильном (танской) чередовании «ровных» (*пин*) и «косых» (*цзэ*) тонов. Отдельные совпадения с нормами танского стихосложения (третья строка песни «Яньгэ»<sup>194</sup>, одиннадцатая строка песни «Повстречались

<sup>193</sup> См. Ло Чан-пэй, Чжоу Цзу-мо, Хань, Вэй, Цзинь, Наньбэйчао юньбу яньбянь яньцзю, стр. 257.

<sup>194</sup> Там же, стр. 74,



мы.. ,»<sup>195</sup>) еще чисто случайны и говорят только о зарождении элементов будущего стиха. Вместе с тем в юэфу не редкость строки, которые построены только на «ровном» (двенадцатая строка песни «Повстречались мы...»<sup>196</sup>) или же «косом» тоне (седьмая и девятнадцатая строки песни «Лебеди»<sup>197</sup>). Однако в целом в них не было и не могло быть какого-либо шаблона, так как мелодика стиха была здесь тесно связана с музыкальной мелодией и во многом определялась ею.

Все сказанное выше свидетельствует об одном важном качестве поэтики юэфу — о ее переходном характере, об отсутствии каких-либо строго регламентированных норм стихосложения в этот период. Теми же признаками характеризуется и поэтика авторских подражаний.

Начиная с самых ранних авторских юэфу и кончая уже подражаниями периода Цзяньань, количество слогов-иероглифов в строке варьируется довольно широко. Например <sup>198</sup>:

Гимн «Восходит Солнце...» (из цикла «Гимны предместных храмов»): 5-6-5-4-4-4-6-6-4-4-4-4-7.

Ма Юань «Глубоки реки в Улине» <sup>199</sup>: 7-4-4-7.

Цзо Янь-нянь «Цинь Нью-сю» (вторая часть):  
6-5-6-6-5-5-6-4-5-8-3-5-5-6-7-4-6-3-7.

Цао Цао «За вином»: 3-3-4-5-7-3-5-7-4-5-4-4-8-6-4-5-7-8-6-4-5-7-8.

Цао Чжи «К востоку от кургана Пинлин»: 3-3-7-3-3-7-7-7.

Очень разнообразна система рифмовки. Если, например, в «Гимнах предкам» поэтессы Таншань мы обозначим буквой *а* рифму *ян*, буквой *б* — рифму *лэ* (в раннеханьский период — еще только приблизительное соответствие), буквой *г* — рифму *чжи* (戢), а нулем — все прочие, то составит следующая картина:

13-й гимн: *а-а-а-а-а-а-0-а*.

15-й гимн: *а-а-0-а-а-а-а-а*

(почти целиком идут на одной рифме).

<sup>195</sup> Там же, стр. 69.

<sup>196</sup> Там же,

<sup>197</sup> «Юэфу шицзи», т. 2, цз. 39, стр. 1095.

<sup>198</sup> «Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши», т. 1, см. соответственно стр. 12, 33, 201—202, 122, 147.

<sup>199</sup> Там же, стр. 33 («У си шэнь син»),

10-й гимн: *а-б-б-а-0-а-0-а-0-а*

(как бы две строфы: в первой — кольцевая, во второй — чередующаяся рифма).

16-й гимн: *г-г-0-г-а-а-0-а*

(две строфы, каждая на своей рифме; все окончания рифмуются с пропуском предпоследней строки, как в танских «оборванных строках» — четверостишиях).

Чем крупнее произведение, тем это свойство ханьской поэзии проступает рельефнее. Например, в балладе Чэнь Линя «Напоил коня из родника у Великой стены» нет единой рифмы, которая проходила бы через все произведение, как это мы наблюдаем позднее: одна рифма у Чэнь Линя сменяет другую, они создают друг с другом самые неожиданные сочетания, и — что очень важно — произведение во многом построено на приблизительной рифме <sup>200</sup>, а это свидетельствует о его близости к народному творчеству:

*0-а-б-а-в-в-0-в-В-б-0-б-г-г-В-б-0-б-В-б-г-г-г-в-г-в*

(*а* — рифма *чжи* 質; *б* — рифма *чжи* 之; *в* — рифма *гэн* и приблизительно рифмующиеся с ней окончания, которые относятся к рифмам *юань*, *чжэнь* и *дун* (обозначены прописными буквами); *г* — рифма *юй* и некоторые приблизительно рифмующиеся с ней окончания из группы *гэ*<sup>201</sup>).

Однако с течением времени и размер, и рифма авторских юэфу становятся все более упорядоченными. Господствующее положение приобретает пятисложный стих. Этим стихом, например, пишется большинство подражаний народным песням в Цзяньаньский период. Любопытно, что в пятисложный размер облакаются даже подражания песням старинным, состоявшим еще из строк разной длины, например «Хаоли» <sup>202</sup>, «Роса на

<sup>200</sup> К ним относятся, например, окончания строк тринадцатой и двадцать третьей: эти слова в раннеханьский период входили в группу рифм *юй*, но в позднеханьское время перешли уже отсюда в группу *гэ* и рифмовались с *юй* только в редких случаях (см. Ло Чан-пэй, Чжоу Цзу-мо, Хань, Вэй, Цзинь, Наньбэйчао юнбу яньбянь яньцзю, стр. 142 и 152); слово *цзюнь*, хотя и относящееся к рифме *чжэнь*, иногда все же рифмовалось со словами группы *юань* (см. там же, стр. 205) и т. д. Таких примеров в балладе Чэнь Линя довольно много.

<sup>201</sup> При построении всех схем мы основывались на материалах уже упоминавшегося исследования Ло Чан-пэя и Чжоу Цзу-мо.

<sup>202</sup> См. «Цао Цао цзи», стр. 4.

листьях».<sup>203</sup> и др. Это не мешало исполнять такую песню на старый мотив, ведь каждую строку можно петь и быстрее и медленнее, а кроме того, здесь могли прийти на помощь и те эмоциональные частицы, которые в китайской поэтике известны под именем *чэньцзы*. Чэньцзы, т. е. слова, не входящие в основной текст и только помогавшие привести его размер в соответствие с напевом, широко применялись в более поздних сунских *цы*<sup>204</sup>, в народном творчестве. Говоря о европейском фольклоре, А. Х. Востоков называл такие частицы «словами-наполнителями»<sup>205</sup>. Профессор Ли Гэ-фэй поддерживал предположение автора о вероятном употреблении чэньцзы ханьскими поэтами. Сам же мотив песни, по-видимому, оставался неизменным, это правило подтверждается единственным исключением, которое мы находим в творчестве Цао Цао, — его юэфу так и называется: «На измененный мотив песни «Восточные, Западные ворота»<sup>206</sup>.

По мере утверждения пятисложного стиха в авторских юэфу все яснее проявляется другая тенденция, имевшая место и раньше<sup>207</sup>, — это стремление вести всю песню на одной и той же рифме, чередуя рифмующиеся и нерифмующиеся строки. Таковы, например, «Роса на листьях» Цао Цао (рифма *ян*), «Поминальная песня» Мяо Си (рифма *гэ*)<sup>208</sup>, «Роса на листьях» Цао Чжи (рифма *чжэнь*), «Песня о лютом тигре» Цао Пи

<sup>203</sup> См. там же, стр. 3.

<sup>204</sup> См. Ван Ли, Ханьюй шилюйсюэ, изд-во «Синь чжиши чубаньшэ», Шанхай, 1958, стр. 715.

<sup>205</sup> См. Л. И. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958, стр. 100.

<sup>206</sup> «Цюэ дун си мэнь син». Добавление слова *цюэ* перед названием указывает на изменение первоначальной народной мелодии. См. сб. «Вэй, Цзинь, Наньбэйчао зэньсюэ ши данькао цзыляо», изд-во «Чжунхуа шуцзюй», Пекин, 1962, т. 1, стр. 9.

<sup>207</sup> Такова, например, баллада Синь Янь-няня «Начальник стражи»; если не считать первой строки, вся она построена на правильном чередовании рифмы и нерифмующихся окончаний.

<sup>208</sup> Песня Мяо Си — пример того, что в начале III в. даже введение монорима не означало еще столь строгой регламентации, какую мы видим в танском стихе. Все рифмующиеся окончания у Мяо Си идут в «восходящем» тоне — *шаншэн* (по нормам танского стихосложения возможен только «ровный» тон); рифма *шаншэн* придает произведению торжественное, минорное звучание, что соответствует его внутреннему содержанию.

(рифма *чжи* — 支 )<sup>209</sup> и многие другие. Иными словами, норма, ставшая впоследствии обязательной для классического «регулярного стиха» (*люйши*), закладывалась еще в конце ханьской эпохи в процессе развития стихосложения юэфу.

Изучение элементов стихосложения ханьских авторских юэфу помогает уяснить принципы, которыми руководствовались поэты того времени в своих подражаниях, отличия их подражаний от подражаний поэтов эпохи Тан. Широко вводя пятисложный стих и чередующуюся монорифму даже в подражания старинным песням, ханьские авторы тем самым следовали тенденции, имевшей место в современном им народном творчестве, свои юэфу они создавали в формах современной им народной песни. Поэтика авторских юэфу в рассматриваемый нами период развивалась как бы параллельно с поэтикой народной песни, лишь немного ее опережая. Между тем в эпоху Тан нормы построения строго регламентированного «регулярного стиха» уже резко отличались от норм песенной поэзии. Для танских поэтов обращение к песням юэфу означало возвращение не только к «древнему», но и к фольклору вообще. Именно поэтому, создавая свои юэфу, танские мастера в противоположность цзяньбаньским, как правило, стараются отойти от строго пятисложного (семисложного) стиха и чередующейся монорифмы, ставших в их эпоху уже каноническими, стараются подчеркнуть свободный характер формы своих юэфу. Сплошь и рядом они применяют в юэфу строку разной длины (см., например, юэфу Ли Бо: «К югу от города...»<sup>210</sup>, «У господина конь буланый»<sup>211</sup>, «За вином»<sup>212</sup>, «Пестрый фазан-птенец»<sup>213</sup>, «Восходит солнце»<sup>214</sup> и др.; юэфу Ли Хэ: «Средь полыни расставим сеть»<sup>215</sup>, «Император высту-

<sup>209</sup> Правда, окончание второй строки относится к рифме гэ; но в позднеханьский период это слово уже рифмовалось с рифмами чжи (см. Ло Чан-пэй, Чжоу Цзу-мо, Хань, Вэй, Цзинь, Наньбэй-чао юньбу яньбянь яньцзю, т. 1, стр. 160).

<sup>210</sup> «Цюань Тан ши», т. 1, стр. 166.

<sup>211</sup> Там же, стр. 170 («Цзюнь ма хуан»).

<sup>212</sup> Там же, стр. 169.

<sup>213</sup> Там же, стр. 173 («Чжицзы бань»).

<sup>214</sup> Там же, стр. 210.

<sup>215</sup> Там же, стр. 165.

пил в Хуйчжун»<sup>216</sup>, «За вином»<sup>217</sup>, «Мелодия кунхоу»<sup>218</sup>, «Восходит солнце»<sup>219</sup> и т. д.). Там же, где введение такого стиха почему-либо не оправданно (например, сам народный оригинал пятисложный), его излишнюю «литературность» стараются искупить очень свободной рифмой (так, «Туты у дороги» Ли Бо — это по нормам тайского произношения почти что белые стихи)<sup>220</sup>. Учитывая различия между ханскими и танскими авторами юэфу в области содержания и жанрового состава, о которых мы уже говорили раньше, мы совершенно определенно можем сказать, что перед нами — два разных этапа в развитии литературных юэфу. Первый — когда литературная поэзия еще сохраняла свои связи с народным творчеством и второй — когда она вновь обратилась к нему на новой ступени своего развития.

\* \* \*

Литературная поэзия в современном смысле этого слова окончательно сложилась в Китае в III в. н. э. Та поэзия, которая ей предшествовала, была в значительной степени явлением синкретическим. С одной стороны, это так называемые оды (фу), а с другой — песенная поэзия: юэфу и близкие им по характеру произведения, где текст тесно связан с музыкой, которые все еще были литературой скорее устной, чем письменной. Период синкретизма в китайской поэзии, таким образом, затянулся на очень долгий срок — фактически он охватывает всю древность.

Выделившаяся из общей массы коллективного творчества еще в IV в. до н. э. индивидуально-авторская поэзия в своей значительной части сохраняла самые тесные связи с народной песней вплоть до III в. н. э. Эта длительность литературно-фольклорных контактов привела к тому, что народные песни смогли оказать большое влияние не только на современную им поэзию, но и на ее последующее развитие. Сложившаяся в ис-

<sup>216</sup> Там же, стр. 166.

<sup>217</sup> Там же, стр. 170.

<sup>218</sup> Там же, стр. 201.

<sup>219</sup> Там же, стр. 210.

<sup>220</sup> Там же, стр. 209.

следуемый период традиция подражания народной песне открывала значительные возможности для влияния фольклора на литературу. Действительно, обращение к народной поэзии представлялось консервативному конфуцианскому обществу вполне допустимым именно потому, что оно освящалось авторитетом «древних».

Следуя этой традиции, лучшие поэты танской эпохи (VII—X вв.) обращаются к сокровищнице народного художественного слова — старинной и современной им песне. Известен целый ряд произведений, написанных Ли Бо, Ду Фу, Бо Цзюй-и, Юань Чжэнем, Пи Жи-сю и другими танскими мастерами стиха в подражание или на тему ханьских юэфу. В своих стихах они раскрывают старые темы по-новому, блеск их таланта подчас заставляет забывать о непрехотливом народном оригинале, в котором черпали они свое вдохновение. Но вместе с тем поэтические образы, мысли, художественные приемы народной песни обогащали мировосприятие художников и их палитру. Китайские литературоведы, изучая творчество многих из них, указывают на целый ряд заимствований, переходящих образов и на другие конкретные факты влияния. Подробно не останавливаясь на этом вопросе, мы сошлемся на работы Ван Юнь-си<sup>221</sup>, Сяо Ди-фэй<sup>222</sup> и Ван Жу-би<sup>223</sup>.

Ханьские народные юэфу привлекали к себе внимание литераторов и более поздних эпох. Китайские исследователи видят их влияние даже в стихах Лу Синя<sup>224</sup>, хотя, на наш взгляд, это все же преувеличение. Следует, однако, помнить, что оно могло быть как непосредственным, так и опосредованным. И если учесть, какую роль в истории китайской литературы сыграло творчество хотя бы цзяньаньских поэтов — Цао Чжи, Цао Цао, Ван Цаня и других, в произведениях которых столь ясно видна их близость к народной песне, станет ясно, что роль ханьских юэфу трудно переоценить.

<sup>221</sup> Ван Юнь-си. Ли Бай цзэньян сян Хань, Вэй, Лючао миньгэ сюэси, — в кн. «Вэньсюэ ичань (цзэнкань)», вып. 7, Пекин, 1959.

<sup>222</sup> Сяо Ди-фэй, Гуаньюй «юэфу» (раздел шестой: «Влияние юэфу»), — в кн. «Вэньсюэ ичань (сюаньцзи)», вып. 3, Пекин, 1960.

<sup>223</sup> Ван Жу-би, Бай Цзюй-и юй миньцзянь вэньсюэ, — «Бэй-цзин шифань дасюэ сюэбао», 1959, № 2.

<sup>224</sup> См. Лю Бань-ци, Лу Сюньды шигэ хэ шусинь, — «Вэнь ши чжэ», 1954, № 8. стр. 51.

Длительность периода синкретизма в китайской поэзии, тесная ее связь в течение долгого времени с песенным творчеством сказались и на форме китайского классического («регулярного») стиха. Одна из его характернейших черт — это отсутствие переноса; каждая его строка в смысловом и синтаксическом отношении представляет собой законченное целое. Но это-то и есть специфическое свойство народной песни в отличие от литературной поэзии, что подтверждается изучением многих литератур. «В народном стихе нет такого характерного явления для литературного стиха, как перенос, потому что в нем стих отвечает музыкальному периоду»<sup>225</sup>, — пишет по этому поводу Л. И. Тимофеев. Очевидно, что указанным свойством средневековая китайская поэзия обязана народной песне, которая сыграла столь большую роль в процессе ее становления. Из народной же поэзии пришел в танский стих один из самых распространенных в нем приемов — прием параллелизма, который, развиваясь там подчас в сложную конструкцию, охватывает все стихотворение и является той композиционной основой, на которой оно покоится. Мы уже не говорим об отдельных образах и фигурах, заимствованных литераторами из древней песни и ставших затем достоянием многих авторов, традиционными образами китайской классической поэзии (о некоторых из них мы упоминали в разделе «Тропы и образы»).

Вопрос о влиянии периода древнего синкретизма и в частности песен юэфу на последующее развитие китайской поэзии — большая и сложная тема. Статьи Ван Юнь-си, Сяо Ди-фэя. Ван Жу-би, о которых мы уже упоминали (стр. 234), наша статья о месте юэфу в истории китайской литературы <sup>226</sup> — это всего только разработки отдельных ее аспектов. Но хотя вопрос о влиянии требует еще специального изучения, все сказанное дает нам право утверждать, что роль юэфу в процессе становления китайской поэзии была очень велика.

<sup>225</sup> Л. И. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, стр. 102.

<sup>226</sup> И. Лисевич, Юэфу и их место в истории китайской литературы, — «Вестник истории мировой культуры», 1961, № 4.

УКАЗАТЕЛЬ КИТАЙСКИХ ЛИТЕРАТУРНО-ФОЛЬКЛОРНЫХ  
ТЕРМИНОВ

Баоцзюань 寶卷 76

бяньвэнь 變文 205

бэньцы 本辭 148

Вэйшу 偽書 185

вэньжэнь юэфу 文人樂府  
5, 78

Гучуйцюй 鼓吹曲 28, 143

гуши 古詩 124, 125, 126,

127, 128, 130, 131, 132,

133, 134, 135, 136, 137,

147, 151, 174, 178, 186,

198, 200, 202, 210, 214,

216, 217

гэ 歌 27, 56, 152, 177, 226

гэши 歌詩 107

Даньгэ 但歌 28

дацюй 大曲 45, 46, 77, 193

дяньгу 典古 219, 220, 221,

223

Куайбань 快板 47

Луань 亂 45, 86

люйши (гэлюйши) 格律詩

232, 235



Наогэ 鏡歌 25, 99, 143

Пинхуа 評話 73

пин(шэн)平聲 228, 229,  
231

пяньи фуцы 偏義複詞  
211

Си 兮 83, 94

син 興 195

син 行 168

синь юэфу 新樂府 152

сун 送 193

сун 頌 4, 89

сянхэгэ 相和歌 25, 28

сяошо 小說 180

Тугэ 徒歌 46

туньяо 童謠 57, 58, 59,  
60, 61, 63, 155, 156

Ушэн гэцюй 吳聲歌曲  
25, 209

Фанчжунгэ 房中歌 91,  
229

фу 賦 80, 103, 104, 121,  
175, 187, 209, 218, 233

Хэ 和 193

Цао 操 177

цза цюй 雜曲 153

цзэ(шэн)仄聲 228, 229

цзяомяогэ (цзяоцзигэ)

郊廟歌 26, 28, 35, 91,  
95, 229

цинъюй 琴曲 115

ци сэ син 齊瑟行 153

циянь 七言 226

цы 詞 77, 231

цюй 曲 153

цюй 趨(趨) 45, 193

Чанши 長詩 43

чань 讖 159

чжуань 傳 70, 71

чуцы 楚辭 4, 87, 95, 128,  
177, 218

чэньцзы 觀字 231

Ши 詩 226

Юй 語 49, 51

юэфу(ши) 樂府詩 5,

14, 16, 17, 18, 19, 20,

21, 22, 23, 24, 25, 26, 27,

30, 31, 32, 33, 36, 37, 39,

40, 42, 43, 46, 49, 67, 76,

77, 78, 83, 84, 87, 88, 91,

95, 97, 103, 104, 105, 107,

109, 113, 122, 123, 125,

126, 128, 129, 130, 131,

134, 137, 138, 139, 141,

142, 145, 146, 147, 148,

150, 151, 152, 153, 154,

158, 160, 163, 164, 165,

168, 170, 172, 173, 174,  
175, 177, 178, 187, 188,  
190, 191, 192, 193, 194,  
196, 197, 199, 200, 201,  
202, 203, 204, 205, 206,  
207, 208, 209, 210, 211,  
212, 213, 214, 215, 216,  
217, 218, 219, 220, 221,  
222, 223, 224, 226, 227,  
229, 230, 231, 232, 233,  
234, 235

Я 雅 4, 156

янь 諺 51

янь 豔 45

яньгэ 豔歌 38, 44, 45,

46, 195, 212

яньшэгэ 燕射歌 26

яо 謠 26, 27, 32, 46, 47,

48, 49, 51, 53, 55, 56, 57,

62, 63, 65, 74, 75, 114,

156, 157, 158, 159, 196,

197

УКАЗАТЕЛЬ  
ПЕСЕН ЮЭФУ И БЛИЗКИХ ИМ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- "Ай жу чжэн" ( 艾如張 ) - "Средь полыни расставим сеть"  
143, 144, 232
- "Ацзы гэ" ( 阿子歌 ) - "Песня о милой" 193
- "Бай ма пянь" ( 白馬篇 ) - "Белый скакун" 153
- "Бай тоу инь" ( 白頭吟 ) - "Песня о седой голове" 30,  
98, 99, 212
- "Бу чу дун си мэнь син" ( 步出東西門行 ) - "Выйду  
ль я из Восточных, из Западных ворот" 194, 212
- "Бу чу Сямэнь син" ( 步出夏門行 ) - "Выйду за Летние  
ворота" 35
- "Бэй гэ" ( 悲歌 ) - "Горестная песня" 131
- "Бэйфан ю цзяжэнь..." ( 北方有佳人 ) - "На севере кра-  
савица живет..." 135
- "Бэй фэнь ши" ( 悲憤詩 ) - "Песня скорби" 116, 118,  
119, 122, 123, 124
- "Ванцзы Цяо" ( 王子喬 ) - "Царевич Цяо" 34, 126, 226
- "Вань гэ" ( 挽歌 ) - "Поминальная песня" 143, 223, 224,  
231
- "Вэй Хань син" ( 惟漢行 ) - "Песня о доме Ханей" 138
- "Вэнь ши у" ( 文始舞 ) - "Начало просвещенности" 89
- "Гу гэ" ( 古歌 ) - "Старинная песня" 31, 131, 206
- "Гу цзюэцзюй" ( 古絕句 ) - "Древние оборванные  
строки" 210

- "Гу ян лю син" ( 古楊柳行 ) - "Древняя песня о тополе и иве" 131
- "Гу яньгэ" ( 古豔歌 ) - "Старинная яньгэ" 36
- "Гуар син" ( 孤兒行 ) - "Сирота" 32, 44, 113, 121, 122, 123, 168, 225
- "Гу чжу" ( 孤竹 ) - "Сиротливый бамбук" 133  
(см. также "Жаньжань гушэн чжу...")
- "Гуши вэй Цзяо Чжун-цин ци цзо" ( 古詩為焦仲卿妻作 ) - "Стихи о жене Цзяо Чжун-цина" (также "Павлины летят на юго-восток") 17, 19, 29, 36, 37, 41, 42, 43, 44, 121, 123, 212, 215
- "Гуши сань шоу" ( 古詩三首 ) - "Три древних стихотворения" 129, 135
- "Гуши сы шоу" ( 古詩四首 ) - "Четыре древних стихотворения" 128
- "Гуши шицзю шоу" ( 古詩十九首 ) - "Деятнадцать древних стихотворений" 124, 125, 129, 130, 131, 132, 134, 197, 199, 217, 218
- "Гуши эр шоу" ( 古詩二首 ) - "Два древних стихотворения" 133
- "Гэнтянь гэ" ( 耕田歌 ) - "Песня о пахоте" 177
- "Дамай син" ( 大麥行 ) - "Песня об ячмене" 54
- "Да у" ( 大武 ) - "Большой воинственный танец" 89
- "Да фэн гэ" ( 大風歌 ) - "Песня об урагане" 164
- "Да чжао" ( 大招 ) - "Великое призывание" 86, 87
- "Деде син" ( 蝶蝶行 ) - "Бабочка" 208
- "Дин у гуи..." ( 定武功 ) - "Снискавши славу в ратном деле..." 145
- "Доулэ" ( 兜勒 ) перевод неясен 95
- "Ду Гуаньшань" ( 度關山 ) - "Переходим через Гуаньшаньские горы" 199
- "Дуань гэ син" ( 短歌行 ) - "Отрывистые мелодии" 148, 149, 151, 219

- "Дуй цзю" ( 對酒 ) - "За вином" 163, 164, 229, 232, 233
- "Дун Цзю-жао ( 董嬌饒 ) - "Дун Цзю-жао" (имя собственное) 192, 197
- "Дун Тiao син" ( 董逃行 ) - "Бежал Дун(Чжо)" (?) 34, 193, 194
- "Дунмэнь син" ( 東門行 ) - "Восточные ворота" 32, 130, 160, 203
- "Дяогань" ( 釣竿 ) - "Удочка" 99, 100
- "Жаньжань гушэн чжу..." ( 冉冉孤生行 ) - "Бессильно поник сиротливый бамбук..." 125
- "Инь ма Чанчэн ку син" ( 飲馬長城窟行 ) - "Напоил коня из родника у Великой стены" 23, 29, 114, 115, 121, 129, 130, 131, 139, 157, 164, 230
- "Кан цюй яо" ( 康衢謠 ) - "Песенка, услышанная на дороге" 69, 156
- "Ку хань син" ( 苦寒行 ) - "Песня о лютom морозе" 139, 149, 178, 192
- "Ку юй го хэ ци" ( 枯魚過河泣 ) "Рыба без воды" ("Плачет вяленая рыба...") 208
- "Кунхоу инь" ( 箜篌引 ) - "Мелодия кунхоу" 148, 149, 233
- "Кунхоу яо" ( 箜篌謠 ) - "Песенка для кунхоу" 159
- "Кэ Гуаньду" ( 克官渡 ) - "Победа при Гуаньду" 143
- "Лань жо шэн чжаоян... ( 蘭若生朝陽 ) - "Словно на солнечном склоне выросшая орхидея..." 125
- "Ли жун юэ" ( 禮容樂 ) - "Уставные напевы" 89, 90
- "Ли чжун ю ди эр..." ( 里中有啼兒 ) - "Плачет в деревне мальчик..." (см. "Шанлютянь") 113
- "Лунси син" ( 隴西行 ) - "Лунси" 35, 168, 195
- "Лунтоу гэ" ( 隴頭歌辭 ) - "Песня о горах Лунтоу" 117

- "Лянфу инь" ( 梁甫吟 ) - "Песня о горе Лянфу" 130, 227
- "Мань гэ син" ( 滿歌行 ) - "Песня о поисках удовлетворения" 33, 34
- "Мин ду пянь" ( 名都篇 ) - "Славная столица" 153
- "Мо шан сан" ( 陌上桑 ) - "Туты у дороги" 19, 23, 42, 43, 45, 110, 111, 121, 122, 139, 140, 151, 154, 215, 233
- "Мулань ши" ( 木蘭詩 ) - "Песня (стихи) о Мулань" 44, 109, 123
- "Мэйинюй пянь" ( 美女篇 ) - "Красавица" 140, 153, 154
- "Мэн ху син" ( 猛虎行 ) - "Песня о лютом тигре" 215, 231
- "Нунфу яо" ( 農夫謠 ) - "Песенка крестьянина" 159
- "Пинлинь дун" ( 平陵東 ) - "К востоку от кургана Пинлинь" 23, 32, 131, 154, 160, 161, 191, 227, 229
- "Пи у гэ у шоу" ( 鞞舞歌五首 ) - "Пять песен с танцем под барабан" 152
- "Се лу" ( 薜露 ) - "Роса на листьях" 33, 83, 90, 91, 130, 138, 148, 154, 216, 223, 225, 230, 231
- "Симэнь син" ( 西門行 ) - "Западные ворота" 33, 34, 120, 126, 127, 130, 136, 168, 202, 203, 226
- "Синь юэфу" ( 新樂府 ) - "Новые юэфу" 158
- "Сыбэй вэн" ( 思悲翁 ) - "Скорбь о муже" 143, 144, 145
- "Ся шень пянь" ( 鯢鮓篇 ) - "Кровать и угорь" 138
- "Сянфэн син.." ( 相逢行 ) - "Повстречались мы..." 168, 191, 215, 228, 229
- "Сяо гэ син" ( 笑歌行 ) - "Смейтесь!" 158
- "Сяомай туньяо" ( 小麥童謠 ) - "Песенка о пшенице" 54
- "Таншан син" ( 塘上行 ) - "На запруде" 29

- "Тянь ма" ( 天馬 ) - "Небесный конь" 93
- "Тяотяо Цяньню син..." ( 迢迢牽牛星 ) - "Мерцает вдалеке звезда Пастух..." 35, 125
- "У и гэ" ( 五噫歌 ) - "Пять вздохов" 177
- "У си шэнь син" ( 五溪深行 ) - "Глубоки реки в Улине" 229
- "Удэ у" ( 五德舞 ) - "Пляска воинской доблести" 89
- "Усин у" ( 五行舞 ) - "Пляска пяти стихий" 89
- "Уцзя цзя во..." ( 吾家嫁我 ) - "Выдали меня роду замуж..." 177
- "Ушань гао" ( 巫山高 ) - "Высока гора Ушань" 191, 2
- "Фу бин син" ( 婦病行 ) - "Жена больна" 32, 44, 113, 121, 122, 168, 196
- "Хань чжи цзи" ( 漢之季 ) - "Последние дни Ханей" 144, 145
- "Хаоли" ( 蒿里 ) - "Хаоли" (имя собственное) 33, 46, 80, 81, 130, 138, 139, 154, 225, 230
- "Хо Люй Бу" ( 獲呂布 ) - "Пленение Люй Бу" 143
- "Хуайнань миньгэ" ( 淮南民歌 ) - "Народная песенка о хуайнаньском правителе" 159
- "Хуанхуан цзин Ло син" ( 煌煌京雒行 ) - "Песня о блистательной столице Лояне" 218.
- "Хуань вэнь бянь гэ" ( 歡聞變歌 ) - "Песня на измененный мотив "Слышишь ли, любимый?!" 193
- "Хуань вэнь гэ" ( 歡聞歌 ) - "Слышишь ли, любимый?!" 198
- "Хуашань цзи" ( 華山畿 ) - "У горы Хуашань" 201, 210
- "Хуйхэ" ( 麾訶 ) - перевод неясен 95
- "Хуцзя шиба пай" ( 胡笳十八拍 ) - "Восемнадцать



- строф под гуинскую свирель" ("Гуинская свирель") 116,  
117, 118
- "Хэ Баньши ши" ( 和班氏詩 ) - "Подражание Бань Гу"  
108
- "Цзе ши" ( 碣石 ) - "Высится камень" 194
- "Цзи мин" ( 雞鳴 ) - "Петух пропел" 215, 228
- "Цзижан гэ" ( 擊壤歌 ) - "Песенка игрока в битую" 68,  
69, 70, 72, 73, 75, 156, 162
- "Цзин ле" ( 精列 ) - "Распадется наисовершенное..." 192
- "Цзин вэй пянь" ( 精微篇 ) - "Чистые и малые" 109
- "Цзинь ю жэнь..." ( 今有人 ) - "Ныне есть человек..."  
83, 86, 178
- "Цзы вэй ван..." ( 子為王 ) - "Сын мой ван, а мать ра-  
быня..." 136
- "Цзые гэ" ( 子夜歌 ) - "Песни полуночи" 100, 207, 211
- "Цзые сыши гэ" ("Дунгэ") ( 子夜四時歌.冬歌 ) -  
"Песни полуночи. Четыре времени года", ("Зимние  
песни") 207
- "Цзы лю ма гэ" ( 紫駱馬歌 ) - "Песня о гнедом ска-  
куне" 135
- "Цзю гэ" ( 九歌 ) - "Девять гимнов" 79, 80, 81, 82, 83,  
84, 87
- "Цзюбан" ( 舊邦 ) - "Родные края" 143
- "Цзюнь ма хуан" ( 君馬黃 ) - "У господина конь бу-  
ланный" 232
- "Цзюньцзы син" ( 君子行 ) - "Муж благородный" 141
- "Цзяннань" ( 江南 ) - "К югу от реки" 190
- "Цзячу Бэйгомэнь син" ( 駕出北郭門行 ) - "Выезжаю  
из Северных городских ворот" 113, 121
- "Ци ай ши" ( 七哀詩 ) - "Семь печалей" 146, 150
- "Ци бу ши" ( 七步詩 ) - "Стихи, сложенные за семь  
шагов" 169

- "Цинцин линшан бо..." ( 青青陵上柏 ) - "На могильном холме кипарис зеленеет..." 125
- "Цинцин хэбянь цао..." ( 青青河畔草 ) - "Зелена трава на речном берегу..." 198
- "Цинь Нюй-сю син" ( 秦女休行 ) - "Песнь о Цинь Нюй-сю" 109, 121, 123, 192, 215, 229
- "Цинь гэ" ( 琴歌 ) - "Песня под цинь" 177
- "Цинь чжун инь" - ( 秦中吟 ) - "Циньские напевы" 158
- "Цунцзюнь син" ( 從軍行 ) - "Походная песня" 145, 162, 199, 218
- "Цю Ху син" ( 秋胡行 ) - "Песня о Цю Ху" 110, 111, 139, 154, 192, 194, 214
- "Цюйчжэ жи и шу..." ( 去者日以疎 ) - "Ушедшие с каждым днем все дальше..." (четырнадцатое стихотворение) 130
- "Цюй чэ Шандунмэнь" ( 驅車上東門 ) - "Гоню коней к воротам Шандунмэнь" 125
- "Цюэ дун си мэнь син" ( 却東西門行 ) - "На измененный мотив песни 'Восточные, Западные ворота' " 231
- "Чан гэ син" ( 長歌行 ) - "Протяжная песня" 33, 34, 216, 227, 228
- "Чанчэн миньгэ" ( 長城民歌 ) - "Народная песня о Великой стене" 226
- "Чжань Синъян" ( 戰滎陽 ) - "Битва у Синъяна" 143
- "Чжань чэн нань" ( 戰城南 ) - "К югу от города" 31, 146, 191, 225, 227, 232
- "Чжао жун юэ" ( 昭容樂 ) - "Лучезарные мелодии" 89, 90
- "Чжао Ся" ( 昭夏 ) - "Лучезарный Большой танец" 89
- "Чжао хунь" ( 招魂 ) - "Призывание души" 84, 85, 86, 208

- "Чжицзы бань" ( 雉子班 ) - "Пестрый фазан-птенец" 232
- "Чжулу" ( 朱鷺 ) - "Красная цапля" 143, 144, 225
- "Чжэ ян лю син" ( 折楊柳 ) - "Сломаю ивы и тополя ветви" 168
- "Чу чжи пин" ( 楚之平 ) - "Первичное успокоение" 143
- "Чэн-ди ши хуанцюэ яо" ( 成帝時黃爵謠 ) - "Песенка времен императора Чэн-ди" ("Кривая борозда испортит доброе поле") 226
- "Шан чжи Хуй" ( 上之回 ) - "Император выступил в Хуйчжун" 143, 232, 233
- "Шан шань цай миу..." ( 上山采蘼蕪 ) - "Пошла на гору собирать лаванду..." 125, 128, 196
- "Шан гэ син" ( 傷歌行 ) - "Песня о ране душевной" 203
- "Шан лин"... ( 上陵 ) - "Поднимаешься на курган..." 34
- "Шанлютянь /син/ ( 上留田行 ) - "Шанлютянь" (имя собственное) 113, 165, 168, 169, 170, 193, 194, 199
- "Шанья" ( 上邪 ) - "О, небо!" 29
- "Шаньцзай син" ( 善哉行 ) - "О, как прекрасно!" 141
- "Шэнь сянь гэ" ( 神絃歌 ) - "Песни священных струн" 212
- "Шиу цунцзюнь чжэн..." ( 十五從軍征 ) - "В пятнадцать лет ушел в поход с войсками..." 31, 125, 129
- "Шу у ши" ( 擣武師 ) - "Построилось войско" 144
- "Шэнянь бу мань бай..." ( 生年不滿百 ) - "Годы жизни - их неполных сто..." 125, 126, 136
- "Ю сосы" ( 有所思 ) - "У меня есть милый" 29, 191, 217, 225
- "Юань гэ син" ( 怨歌行 ) - "Песня о моей обиде" 100, 101, 102, 141, 192, 199, 206
- "Юань ши" ( 怨詩 ) - "Ропот" 147.
- "Юйлиньлан" ( 羽林郎 ) - "Начальник стражи" 19, 110, 111, 121, 122, 196, 231

- Юйчжан син" ( 豫章行 ) - "Юйчжанский напев" 215, 220,  
221
- "Юнли" ( 雍離 ) - "Расставанье" 143
- "Юн ши" ( 詠史 ) - "Воспеваю прошлое" 106, 108, 121
- "Яньгэ син" ( 豔歌行 ) - "Песня яньгэ" 150, 153, 195,  
226, 228
- "Яньгэ хэчан син" ( 豔歌何嘗行。雙白鵲 ) - "Лебеди"  
36, 44, 121, 196, 208, 215, 229
- "Ян цзин цюэ" ( 炎精缺 ) - "Исчезновение духа огня" 144

УКАЗАТЕЛЬ КИТАЙСКИХ ИМЕН x

- Ай-гун (494-467 гг. до н.э.) 哀公 185  
 Ай-ди (6 - 1 гг. до н.э.) 哀帝 9, 16, 105
- Бань Бяо (3 г. до н.э. - 54 г. н.э.) 班彪 181  
 Бань Гу (32 - 92 гг.) 班固 8, 9, 14, 17, 80, 94, 106, 107,  
 108, 109, 110, 121, 176, 180, 181, 182  
 Бань цзюй (? - 7 г. до н.э.) 班婕妤 21, 100, 101, 214  
 Бань Чжао (ок. 33 - 103 гг.) 班超 181  
 Бао Ли-чан (II в. до н.э.) 暴利長 93  
 Бао Сы (ок. 788-770 гг. до н.э.) 褒姒 61  
 Бао Чжао (421?-466 гг.) 鮑照 161  
 Бао Шэн (III в.) 包生 70  
 Би Фэн 薛逢 68  
 Бо Цзюй-и (772-846 гг.) 白居易 3, 158, 234  
 Бо Чан-цзы 伯常子 99  
 Бянь Сяо-сюань 卞孝萱 115, 116
- Ван Да-цзинь 王達津 116  
 Ван Жу-би 王汝弼 234, 235  
 Ван И (ок. 89 - 158 гг.) 王逸 79, 80, 82, 84, 85, 86, 87  
 Ван И 王易 19  
 Ван Куан (кон. I в. до н.э. - нач. I в. н.э.) 王匡 54  
 Ван Ли 王力 73, 231  
 Ван Люй-шан (XI в. до н.э.) 望呂尚 222  
 Ван Ман (9 - 23 гг.) 王莽 9, 49, 54, 185

x После титулов правителей указаны годы правления

- Ван Су (195-256 гг.) 王肅 184
- Ван Сэн-цзянь (нач. V в.) 王僧虔 16, 17, 98, 141
- Ван Сюань-мо (V в.) 王玄謨 52
- Ван Сянь-цзинь 王先進 116
- Ван Цань (177 - 217 гг.) 王粲 23, 146, 150, 162, 199, 234
- Ван Чжу-лоу 王竹樓 116
- Ван Чжун-ло 王仲華 9
- Ван Чун (ок. 27 - 100 гг.) 王充 8, 70, 71, 72, 180, 223
- Ван Юй (I в. до н.э.) 王禹 183
- Ван Юнь-си 王運熙 14, 19, 28, 33, 37, 116, 209, 211, 217, 226, 234, 235
- Вэй Яо (204-273 гг.) 韋昭(曜) 142, 143, 144, 145, 170
- Вэнь-ван, чжоуский (XII-XI вв. до н.э.) 周文王 219, 222
- Вэнь-ди, вэйский (220-227 гг.) 魏文帝 167, 169, 221 (см. также Цао Пи)
- Вэнь И-до (1899-1946 гг.) 聞一多 18, 36, 143, 145
- Гао Хэн 高亨 116
- Го Мао-цзянь (ок. 1050-1126 гг.) 郭茂倩 17, 25, 98, 125, 136, 153, 169, 177, 193
- Го Мо-жо 郭沫若 116, 183
- Го Пу (276-324 гг.) 郭璞 184
- Гуань-цзы (VII в. до н.э.) 管子 66
- Гунсунь Ни-цзы 公孫尼子 183
- Гэ Хун (250-330 гг.) 葛洪 98
- Гэн-ши [ди] (23-25 гг.) 更始帝 55
- Дин Фу-бао (1874-1952 гг.) 丁福保 98
- Ду Вэнь-лянь (1815-1881 гг.) 杜文瀾 47, 56
- Ду Кан (см. также Шао Кан) 杜康 149
- Ду Фу (712-770 гг.) 杜甫 3, 53, 54, 159, 234
- Ду Шань-жэнь (нач. VII в.) 杜山人 118
- Дун Тин-лянь (нач. VII в.) 董庭蘭 118

- Дун Цзяо-жао 董嬌饒 192, 197  
 Дун Чжо (? - 192 г.) 董卓 59, 139, 144, 193, 194
- Жун Гэн 容庚 26, 82, 198  
 Жэнь Ли-чжэн (1 в. до н.э.) 任立政 210
- И /Цзя/ (1 в. до н.э.) 伊嘉 48  
 Ин Чжэн (259-210 гг. до н.э.) 嬴政 13 (см. также Цинь  
 Ши-хуан)
- Инь Минь (1 в.) 尹敏 181  
 Инь Шан (1 в. до н.э.) 尹賞 226
- Кан-ван (333-286 гг. до н.э.) 康王 41  
 Конфуций (Кун Цю; 551-479 гг. до н.э.) 孔子 (孔丘) 30,  
 46, 58, 70, 107, 160, 180, 184, 200, 219, 220, 222  
 Кун Ань-го (ок. 156 - 74 гг. до н.э.) 孔安國 180  
 Кун Ин-да (574-648 гг.) 孔穎達 57
- Лань-чжи 蘭芝 38, 39, 40, 121, 212  
 Лао /Лян/ (1 в. до н.э.) 牢梁 48  
 Лао-цзы (У1 в. до н.э.) 老子 66  
 Ле-цзы (ок. 450-375 гг. до н.э.) 列子 58, 74, 155, 156, 158  
 Ли Бо (701-762 гг.) 李白 3, 51, 95, 146, 158, 159, 232, 233  
 234
- Ли Гэ-фэй 李格非 227, 231  
 Ли Дао-юань (? - 527 г.) 鄴道元 24  
 Ли Дин-вэнь 李鼎文 116  
 Ли Дяо-юань (1734-1803 гг.) 李調元 209  
 Ли Лин (? - 74 г. до н.э.) 李陵 134, 136, 210  
 Ли Хэ (790-816 гг.) 李賀 232  
 Ли Шань (? - 689 г.) 李善 74, 101, 107, 113, 125, 127,  
 134, 141, 169, 198, 199, 205, 218
- Ли Юэ-нань 李岳南 26  
 Ли Янь-нянь (ок. 140 - 86 гг. до н.э.) 李延年 21, 90, 96,  
 97, 135

- Лин-ван (571-544 гг. до н.э.) 靈王 128
- Лин-ди (168-190 гг.) 靈帝 134
- Ло Гуань-чжун (ок. 1330 - 1400 гг.) 羅貫中 59
- Ло Гэнь-цзэ 羅根澤 19
- Ло-фу 羅敷 45, 121
- Ло Чан-пэй 羅常培 226, 227, 228, 230, 232
- Лу /Улу Чун-цзун/(1 в. до н.э.) 五鹿充宗 48
- Лу Дун-мэй 陸東美 41
- Лу Кань-жу 陸侃如 14, 18, 87, 96, 141
- Лу Синь (1881-1938 гг.) 魯迅 57, 159, 234
- Лу Цзи (Лу Ши-хэн) (261-303 гг.) 陸機 (陸士衡) 101, 104, 113, 124, 125, 129, 152, 169
- Лю Ань (179 ? - 122 гг. до н.э.) 劉安 85, 177
- Лю Бан (247 - 195 гг. до н.э.) 劉邦 88, 89, 91, 104, 135, 164, 177
- Лю Бань-цзи 劉泮溪 234
- Лю Да-цзэ 劉大杰 116
- Лю Пань-суй 劉盼遂 116
- Лю Се (ок. 465-522 гг.) 劉勰 133, 134, 136, 152, 153
- Лю Синь (ок. 53 г. до н.э. - 23 г. н.э.) 劉歆 85, 182
- Лю Су (УШ в.) 劉劭 141
- Лю Сян (77 - 6 гг. до н.э.) 劉向 85, 87, 98, 111, 126, 183, 185, 218
- Лю Чжан (201 - 175 гг. до н.э.) 劉章 177
- Лю Чжи-юань 劉志遠 76
- Лю Шан (УШ в.) 劉商 118
- Люй Бу (? - 198 г.) 呂布 143, 144
- Люй /Бу-вэй/ (? - 235 г. до н.э.) 呂不韋 199
- Люй Чжэнь-юй 呂振羽 8
- Лян Дань (? - 22 г.) 廉丹 54
- Лян Хун (? - 88 ? г.) 梁鴻 177
- Лян Ци-чао (1873-1928 гг.) 梁啟超 42, 128



Лян Шань-бо 梁山伯 39, 40

Ма Мао-юань 馬茂元 130, 131, 134

Ма Сюй (1 в.) 馬續 181

Ма Юань (14 г. до н.э. - 49 г. н.э.) 馬援 229

Мао Чан (II в. до н.э.) 毛萇 71, 107

Мао Шэн - 毛生 182 см. также Мао Чан

Мин-ди, ханьский (58-76 гг.) 漢明帝 16, 96

Мин-ди, вэйский (227-239 гг.) 魏明帝 141 (см. также

Цао Жуй)

Мо-цзы (У-IV вв. до н.э.) 墨子 66

Му-ван (976-921 гг. до н.э.) 穆王 73, 74, 75, 76, 77

Му-ди (345-362 гг.) 穆帝 193

Му-лань 木蘭 44, 109, 123

Му-цзы (VII в. до н.э.) 穆子 218

Мэй Шу 枚叔 133 см. также Мэй Шэн

Мэй Шэн (? - 141 г. до н.э.) 枚乘 35, 133, 134, 135, 136

Мэн И (1 в.) 孟異 181

Мэн Тянь 蒙恬 (? - 210 г. до н.э.) 82

Мэн Цзян-ньюй 孟姜女 23, 39, 40

Мяо Си (186-245 гг.) 繆襲 142, 143, 144, 145, 170, 214,  
223, 231

Нюй Ци 女歧 195

Пи Жи-сю (833-883 ? гг.) 皮日休 159, 160, 234

Пин Цзы-ду (нач. 1 в. до н.э.) 馮子都 196

Пэн Ли-тянь 彭麗天 14

Се У-лян 謝无量 82

Се Чжуан (421-486 гг.) 謝莊 95

Си Ду (У в.) 夷度 52

Сиванму 西王母 74, 75, 215

Синь Янь-нянь (II в.) 辛延年 110, 112, 196, 231

Су Лай-цин 蘇來卿 109

- Су У (ок. 140 - 80 гг. до н.э.) 蘇武 134, 138
- Сун Цзы-хоу (ок. 200 г.) 宋子侯 192, 197, 214
- Сун Юй (290 - 223 гг. до н.э.) 宋玉 84, 85, 86, 87
- Сунь Хао (264-277 гг.)<sup>x</sup> 孫皓 164
- Сунь Цзянь (II в. - нач. III в.) 孫堅 144
- Сунь Цюань (222-252 гг.)<sup>x</sup> 孫權 41, 144
- Сунь Шу-цин 孫殊青 39
- Сы Су 思蘇 73
- Сыма Сян-жу (179-118 гг. до н.э.) 司馬相如 8, 95, 98, 99, 100, 175, 177
- Сыма Цянь (145-86 гг. до н.э.) 司馬遷 8, 14, 17, 50, 84, 85, 89, 94, 109, 164, 185, 219, 221, 222
- Сюань-ван (827-781 гг. до н.э.) 宣王 59
- Сюй Лин (507-583 гг.) 徐陵 134
- Сюй Цзя-жуй 徐嘉瑞 81
- Сюн Дэ-цзи 熊德基 116
- Сян-ван, вэйский (334-318 гг. до н.э.) 襄王 74, 180, 184
- Сянь, хэцзяньский правитель (II в. до н.э.) 獻王 182
- Сянь-ди (190-220 гг.) 獻帝 135
- Сяо Ди-фэй 蕭滌非 19, 84, 95, 97, 107, 116, 117, 118, 125, 143, 172, 173, 193, 211, 234, 235
- Сяо Тун (501-531 гг.) 蕭統 124, 129, 134
- Тай-и 太一 80, 93
- Тан Тао 唐弢 39
- Таншань (фужэнь) (ок. 206 г. до н.э.) 唐山夫人 91, 95, 229
- Тань Да-сянь 譚達先 26
- Тань Ци-сян 譚其驥 116
- Тао Юань-мин (Тао Цянь) (365-427 гг.) 陶淵明 3, 162, 177
- Тянь Гун (I в.) 田恭 96, 97
- Тянь Ин 天鷹 26, 157

<sup>x</sup> Указаны годы царствования.

- У-ди (140-86 гг. до н.э.) 漢武帝 14, 85, 90, 93, 164, 173,  
182
- У Сяо-жу 吳小如 73
- У Цзюнь (У1 в.) 吳均 207
- У Чжун-хань 吳重翰 26, 82, 198
- Фань Вэнь-лань 范文瀾 8, 134, 183, 184
- Фу И (? - 89 г.) 傅毅 133, 136
- Фу Сюань (217-278 гг.) 傅玄 108, 124
- Фэн Мэн-лун (1575-1646 гг.) 馮夢龍 209
- Фэн Юань-цзюнь 馮元君 14, 87, 96, 141
- Хайси-гун (Сыма И) (366-371 гг.) 海西公 55, 60
- Хань Ин (ок. 157 г.) 韓嬰 220
- Хань Пин (1У-Ш вв. до н.э.) 韓憑 41, 42
- Хо Гуан (? - 90 ? г. до н.э.) 霍光 177, 196
- Хоу Вай-лу 侯外廬 180, 185
- Ху Го-жуй 胡國瑞 116
- Ху Жэнь-лун 胡人龍 45
- Ху Нянь-и 胡念貽 116
- Ху Хуай-чэнь 胡懷琛 26, 57
- Хуан-ди (2550-2450 гг. до н.э.) 黃帝 92, 149
- Хуанфу Ми (215-282 гг.) 皇甫謐 7, 70
- Хуан Цзе 黃節 18, 24, 33, 90, 100, 148, 149, 161, 162, 165,  
169, 170, 197, 214, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 227
- Хуан Чао (? - 884 г.) 黃巢 159
- Хуан Чэн-и 黃誠 116, 117
- Хуань-гун (806-770 гг. до н.э.) 桓公 59
- Хуань-ди (147-168 гг.) 桓帝 134
- Цай Юн (133-192 гг.) 蔡邕 16, 115
- Цай Янь (ок. 200 г.) 蔡琰 23, 115, 116, 117, 118, 119, 120,  
122, 123, 124, 145

- Цао Жуй (204-239 гг.) 曹叡 215, 217 (см. Мин-ди, вэйский)
- Цао Мань (см. Цао Цао) 曹瞞 138
- Цао Пи (187-226 гг.) 曹丕 23, 36, (137), 138, 140, 141, 142, 143, 150, 151, 153, 154, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 178, 199, 214, 215, 218, 224, 226, 231 (см. также Вэнь-ди, вэйский)
- Цао Цао (155-220 гг.) 曹操 23, 130, (137), 138, 139, 140, 141, 143, 144, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 163, 171, 178, 192, 194, 199, 200, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 222, 229, 230, 231, 234
- Цао Чжи (Цао Цзы-цзянь; 192-232 гг.) 曹植 3, 23, 24, 25, 109, 137, 138, 140, 141, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 161, 162, 169, 171, 178, 192, 199, 200, 206, 214, 216, 217, 220, 221, 222, 229, 231, 234
- Цзо Сы (250-300 гг.) 左思 108
- Цзоцю Мин (IY-III вв. до н.э.) 左丘明 184
- Цзо Янь-нянь (II в.) 左延年 23, 109, 110, 123, 145, 192, 215, 229
- Цзун Юэ (У в.) 宗越 52
- Цзы Лу (501 - ? г. до н.э.) 子路 222
- Цзы Ся (ок. 506-406 гг. до н.э.) 子夏 107
- Цзя И (201-169 гг. до н.э.) 賈誼 8
- Цзянь Бо-цзянь 翦伯贊 8
- /Цзяо/ Чжун-цин 焦仲卿 17, 19, 23, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 121, 123, 212, 215
- Ци фужэнь 戚夫人 135
- Цинь Цзя (? - 167 ? г.) 秦嘉 216
- /Цинь/ Нюй-сю 秦女休 109, 121, 122, 123, 192, 215, 229
- Цинь Ши-хуанди (246-210 гг. до н.э.) 秦始皇帝 13, 14, 49, 50, 60, 89, 143 (см. также Ин Чжэн)
- Цуй Бао (кон. III в. - нач. IY в.) 崔豹 16, 45, 46, 90, 95, 96, 99, 113, 143, 168, 169
- Цю Ху 秋胡 108, 110, 111, 139, 154

- Цюй Юань (340-278 гг. до н.э.) 屈原 4, 79, 80, 81, 82,  
83, 84, 85, 86, 87, 91, 103, 112, 151, 161, 175, 178
- Цянь Гу-жун 錢谷融 26
- Цяо, царевич 王子喬 34, 126, 127, 148, 226
- Цяо Чжи-чжи (вторая половина VII в.) 喬知之 207
- Чан - см. Вэнь-ван 長 219
- Чжан-ди (76-89 гг.) 章帝 180
- Чжан Дэ-цзюнь 張德鈞 116
- Чжан Синь-чэн 張心澍 98, 184, 185
- Чжан Хэн (77-139 гг.) 張恒 8
- Чжан Цзюнь (I в.) 張駿 161
- Чжан Цзюэ (? - 184 г.) 張角 157, 158
- Чжан Цянь (Чжан Бо-ван) (? - 114 г. до н.э.) 張騫 95,  
96, 97
- Чжан Чан-гун 張長弓 168
- Чжань Ань-тай 詹安泰 26, 82, 198
- Чжао Фэй-янь (? - 1 г. до н.э.) 趙飛燕 177
- Чжи-цзян (Ши Чжи-цзян) (VI в.) (釋)智匠 17, 99
- Чжо Вэнь-цзюнь (ок. 179-117 гг. до н.э.) 卓文君 98, 99,  
100
- Чжоу-гун (XII в. до н.э.) 周公 219, 220, 221, 222
- Чжоу Синь (1098-1066 гг. до н.э.) 紂辛 219
- Чжоу Цзу-мо 周祖莫 226, 227, 228, 230, 232
- Чжу 祝 118
- Чжу Бэнь 祝本 116
- Чжу Ин-тай 祝英台 39, 40
- Чжу Си (1130-1200 гг.) 朱熹 71, 82, 205
- Чжу Цзе-цин 朱傑勤 82
- Чжу Цзы-цин (1898-1948 гг.) 朱自清 26
- Чжу Цзюй-тан 朱桓堂 165
- Чжу Чжи-юй 朱止谿 170

- Чжуан Чжоу (ок.369-286 гг. до н.э.) 莊周 34  
 Чжугэ Лян (181-234 гг.) 諸葛亮 130  
 Чжун Жун (ок.469-518 гг.) 鍾嶸 101, 108, 124, 125, 137  
 Чжэн Чжэнь-до (1898-1958 гг.) 鄭振鐸 19, 26, 86, 118,  
 137, 138, 178  
 Чжэн Сюань (127-200 гг.) 鄭玄 61  
 Чэн-ван (1063-1026 гг. до н.э.) 成王 220  
 Чэн-ди (32-6 гг. до н.э.) 成帝 226  
 Чэн Хуан 乘黃 92  
 Чэнь Линь (160 ? - 217 гг.) 陳琳 23, 114, 115, 119, 122,  
 157, 158, 164, 230  
 Чэнь /Шунь/ (1 в. до н.э.) 陳順 48  
 Чэнь Фэн-хэн (1778-1855 гг.) 陳逢衡 75  
 Чэнь Цзо-мин (XVII в.) 陳祚明 35  
 Чэнь Цзун (1 в.) 陳宗 181  
 Чэнь Чао-би 陳朝璧 84, 85  
 Чэнь Шань 陳山 69  
  
 Шан Юэ 尚鉞 9  
 Шао Кан (2015-1999 гг. до н.э.) 少康 149  
 Ши Куан (VII в. до н.э.) 師曠 61  
 Ши Сянь (1 в. до н.э.) 石顯 48  
 Шу Сунь-тун (кон. III - нач. II вв. до н.э.) 叔孫通 88  
 Шунь (2179 - 2140 гг. до н.э.) 舜 69, 71, 73, 89, 220, 221,  
 223  
 Шунь-ди (126-145 гг.) 順帝 51  
 Шэн-цзи 盛姬 184  
 Шэнь 沈 118  
 Шэнь Дэ-пянь (1673-1768 гг.) 沈德潛 69, 98  
 Шэнь Юэ (441-513 гг.) 沈約 17, 98, 99, 141, 183  
  
 Ю Го-энь 游國恩 41, 85, 87  
 Юань Кэ 袁珂 69

Юань Чжэнь (779-831 гг.) 元稹 3, 158, 234  
Юань Шао (? - 202 г.) 袁紹 139, 143, 144  
Юань Юй (? - 212 г.) 阮瑀 112, 113, 122, 147  
Юй Гуань-ин 余冠英 18, 20, 25, 29, 31, 35, 36, 39, 44,  
98, 101, 109, 113, 125, 128, 129, 168, 197, 208, 211, 212,  
213, 227  
Юй мэижэнь (III - II вв. до н.э.) 虞美人 214  
Юй Фань (III в.) 虞翻 184  
Юй-цзы (XI в. до н.э.) 鬻子 184  
Юй Чу (ок. 140 - 87 гг. до н.э.) 虞初 8, 181  
/Юй/Шунь (см. Шунь) 221  
  
Ян Бо-цзюнь 楊伯峻 155, 200  
Ян Дао-цзин 揚道經 117  
Ян Куань 楊寬 50  
Ян Шэнь (1488-1559 гг.) 楊慎 53  
Янь Юй (ок. 1200 г.) 嚴羽 102, 177  
Янь Янь-нянь (384-456 гг.) 顏延年 102  
Яо (2297 - 2179 гг. до н.э.) 堯 58, 69, 71, 73, 155, 221

УКАЗАТЕЛЬ  
ОТДЕЛЬНЫХ КИТАЙСКИХ СЛОВ И ВЫРАЖЕНИЙ

- Ай жу шань шан сюэ 體如山上雪 200  
Ай мин шан во чан 哀鳴傷我腸 206  
Аньхой 安徽 143, 144  
Ацзы 阿子 193
- Бай 白 205  
Бай лу 白鹿 203  
Бай фа люй бинь шэн 白髮綠鬢生 207  
Байгуань 裨官 181  
Байцюй 白渠 177  
Бачжоу 巴州 68  
Бо 伯 163  
Бу гэ эр сун 不歌而誦 176  
Бу тун 不同 167  
Бэй цань шан жэнь цин 悲慘傷人情 217
- Ван 王 72, 85, 135, 177  
Во синь жу сун бо 我心如松柏 207  
Во синь фэй цзянь, Бу кэ и жу 我心匪鑿，不可以茹  
201  
Во синь фэй ши, Бу кэ чжуань е... 我心非石，不可轉也  
201  
Воя 渥洼 93



- Вэй, вэйский 魏 18, 19, 20, 74, 137, 138, 143, 151, 153, 162,  
164, 169, 180, 184, 224
- Вэй 渭 222
- Вэй 衛 81, 177
- Вэнь 文 104
- Гань синь жу туй лу 肝心如推櫓 201
- Ганьсу 甘肅 93, 143
- Гаоли 高里 33
- Гао тан 高堂 203
- Гао фэй 高飛 203
- Гао шань 高山 202, 204
- Гоу шуй дун ся лю 溝水東西流 212
- Гу юн гэ чжи 故詠歌之 108
- Гуан фэн 先風 206
- Гуандун 廣東 209
- Гуанси 廣西 209
- Гуаньду 官渡 143, 144
- Гуаньдун 關東 109, 139
- Гуаньчжэ 冠者 58
- Гун 公 50, 163
- Гэ 歌(部) 229, 230, 231
- Гэ и юн чжи 歌以詠志 194
- Гэ и янь чжи 歌以言志 194
- Гэн 耕(部) 228, 230
- Дафу 大夫 58
- Даши 大師 61
- Давань 大宛 93, 94
- Ди 帝 10, 72
- Дун 東(部) 228, 230
- Дуннань фэй 東南飛 36
- Дуньхуан 敦煌 93, 146

Жан 壤 69

...жу юнь чу 如雲除 200

Жэнь мин жу чжао шуан 人命如朝霜 216

Жэнь шоу фэй цзинь ши 人壽非金石 202

Жэнь шэн жу цзи 人生如寄 217

Жэнь шэн фэй цзинь ши 人生非金石 217

Жэнь шэн цзюй тянь жан цзянь, Ху жу фэй няо ци ку чжи

人生居天壤間，忽如飛鳥棲枯枝 217

Ии 郢 79, 80, 87

Инь 殷 12, 72, 219

Ихэ 一何 167

Ичжоу 冀州 165

Ичжоу 益州 96

Ишуи 沂水 111

Кунхоу 筮篨 148, 149, 159

Куньлунь 崑崙 74

Ланьгань 闕干 117

Ли 禮 11, 15

Ли 里 94, 129, 139

Линьхуай 臨淮 143

Линчжи 靈芝 148, 161

Лишань 歷山 221

Ло 洛 92

Ло и 羅衣 204

Ло цюнь 羅裙 204

Лоян 洛陽 10, 12, 35, 197, 218

Лу 魯 110, 185, 222

Лунси 隴西 35, 146

Луньчжуань 論纂 180

Лэ го 樂國 67

Лэ ту 樂土 67

Лэ цзяо 樂郊 67  
 Лэйцзэ 雷澤 221  
 Лю юэ 流月 206  
 Люй си сы си 綠兮絲兮 204  
 Лян 梁 52  
  
 Мин жу цзо ши цзянь хо 命如鑿石見火 200  
 Мин юэ 明月 203  
 Миу 薜蘿 196, 197  
 Му 牧 50  
 Мяо 苗 209  
  
 Нань 男 163  
 Наньбэйчао 南北朝 23  
 Нянь мин жу чжао лу 年命如朝露 216  
  
 Пинь цзянь и хэ шан 貧賤亦何傷 167  
 Пэй 沛 164  
 Пэнлай 蓬萊 148  
 Пэнчэн 彭城 12  
  
 Саньлао 三老 11  
 Саньцай 三材 209  
 Се юэ 斜月 203  
 Синь сы бу нэн янь, Чан чжун чэлунь чжуань 心思不能  
 言, 腸中車輪轉 206  
 Синь фэй му ши 心非木石 201  
 Синь шэн мяо жу шэнь 新聲妙入神 218  
 Синьян 滎陽 143  
 Суй 隨 18, 85, 125, 226  
 Сун 宋 17, 37, 41, 52, 93, 193, 231  
 Суншань 嵩山 126  
 Сы цзы лан чэнь, Лан чэнь чэн кэ сы 思子良臣, 良臣  
 誠可思 191

- Сэ 瑟 28
- Сюань бинь бай фа шэн 玄鬢白髮生 207
- Ся 夏 149
- Сян 湘 79
- Сян сы юй цзюнь цзюэ 相思與君絕 217
- Сяо 孝 11
- Сяо ша жэнь 笑殺人 205
- Тай-гун 太公 221, 222
- Тайши 太師 54
- Тайшань 泰山 33
- Тайюэ 太樂 14, 16
- Тан, танский 唐 47, 116, 117, 141, 158, 159, 160, 170, 175,  
226, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 235
- Ту (Сюаньту) 玄菟 48
- Тун 童 57, 58
- Тунцзы 童子 58
- У 吾 75
- У 吳 41, 144, 193
- У ди 五帝 12
- У ли и гу, Лю ли пай хуй 五里一顧, 六里徘徊 215
- У ли и фань гу, Лю ли и пай хуй 五里一反顧, 六里  
一徘徊 215
- У фу сян сы, Сян сы юй цзюнь цзюэ 勿復相思, 相  
思與君絕 191
- У юй цзин цы цюй, Цы цюй бэй це чан 吾欲竟此曲,  
此曲悲且長 192
- У юй цзин цы цюй, Цы цюй чоу жэнь чан 吾欲竟此  
曲, 此曲愁人腸 192
- Ушань гао, Гао и да 巫山高, 高以大 191
- Фу 夫 211

Фу 鈇 211

Фулао 父老 11

Фусюн 父兄 212

Хань, ханьский 漢 7, 8, 9, 10, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22,  
23, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 48, 49, 51, 54,  
55, 56, 72, 73, 75, 76, 78, 83, 85, 87, 88, 89, 90, 94, 95,  
96, 97, 103, 104, 106, 113, 116, 117, 119, 120, 121, 123,  
124, 127, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 143, 144, 145, 146,  
147, 148, 149, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 164,  
165, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 182,  
185, 188, 192, 195, 196, 200, 201, 203, 205, 206, 209, 210,  
211, 213, 214, 216, 220, 222, 223, 225, 226, 228, 230, 231,  
232, 233, 234

Хоу 侯 163

...ху жо фэн чуй чень 忽若風吹塵 216

...ху жу юань син кэ 忽如遠行客 216

Хуайнаньский 淮南 85, 159, 177

Хуан тянь 黃天 204

Хуан цзинь 黃金 203

Хуан цзинь вэй цзюнь мэнь, Бай юй вэй цзюнь тан 黃金為君  
門, 白玉為君堂 215

Хуанди 皇帝 10

Хуанхэ 黃河 99, 100, 221

Хуань 環 210, 211

Хуань 還 210, 211

Хуашань 華山 40, 201, 210

Хуйчжун 回中(宮) 143

Хэбэй 河北 55

Хэнань 河南 144

Хэцзянь, хэцзяньский 河間 182

- Цай 蔡 222
- Цэй гэ цы дяо 宰割辭調 153
- Цэи 記 180
- Цэижан 击壤 69
- Цэинчжоу 荊州 165
- Цэинь, цэиньский 晉 47, 55, 60, 107, 116, 124, 127, 148, 149, 152, 178, 188, 193, 194, 226
- Цэинь лань 金蘭 204
- Цэинь фужун 金芙蓉 204
- Цэинь фэн 金風 205
- Цэинь цзе юй вэй тан 金階玉為堂 215
- Цэинь юэ со цзоу 晉樂所奏 148
- Цэиньгу 金鼓 165
- Цэиньцзы 金吾子 112
- Цэунцзу 宗族 13, 15, 146
- Цзы 子 163
- Цзы 梓 41
- Цзы шэн гуан 自生光 206
- Цзыди 子弟 146
- Цзю, бин е 疾, 病也 205
- Цзю жоу юй чуань чи 酒肉踰川坻 218
- Цзюнь 君 230
- Цзюнь фэй луцыняо 君非盧鵠鳥 202
- Цзюэ чу шэн 厥初生 218
- Цзя-цзы 甲子 157
- Цзянсу 江肅 209
- Цзяньань 建安 131, 137, 145, 146, 147, 148, 151, 154, 171, 172, 173, 174, 178, 216, 229, 232, 234
- Цзянькан 建康 52
- Цзяо жо юнь цзянь юэ 皎如雲間月 200
- Ци 齊 60, 185
- Цин 卿 50

- Цин 清 205, 209
- Цин сы 青絲 203, 204
- Цин тянь 青天 204
- Цинь 秦 7, 10, 13, 14, 15, 17, 45, 50, 87, 88, 89, 114, 226
- Цинь 琴 28
- Цинь ши ю хао нюй, Цзы мин вэй... 秦氏有好女, 自名為  
215
- Цун сибэй лай 從西北來 36
- Цунь 寸 69
- Цы и нань чжэн 辭以難正 97
- Цюнь инь чжи чжи жу юй шэнь 窮音之至於神 218
- Цяо 譙 144, 162
- |
- Чан чжун жу луань сы 腸中如亂絲 201
- Чан чжун жу тан гуань 腸中如湯灌 201
- Чанъань 長安 10, 95
- Чаншань 常山 183, 220
- Чжаньго 戰國 179, 183
- Чжао 趙 45
- Чжао фа гао тан шан, Му су хуанцюань ся 朝發高堂上  
暮宿黃泉下 224
- Чжао фа Ечэн, Си су Ханьлин 朝發鄴城, 夕宿韓陵  
224
- Чжоу 周 12, 14, 59, 60, 72, 73, 74, 88, 89, 91, 149, 156, 219,  
222, 226
- Чжоу жу люй ма чи 舟如侶馬馳 201
- Чжу 朱 41
- Чжуан 僮 202
- Чжэн 鄭 59, 81
- Чжэнь 真 (部) 230, 231
- Чжэцзян 浙江 209
- Чи 尺 53, 69
- └

- Чоу ша жэнь (син' кэр) 愁殺人 (行客紀) 205
- Чу 楚 61, 81, 83, 84, 85, 87, 91, 94, 178
- Чунь юэ 春月 203
- Чэнь 陳 222
- Шан 尚 89
- Шаншань 商山 177
- Шаншэн 上聲 231
- Шоу 守 50
- Шоу у цзинь ши гу 壽無金石固 217
- Шуан бинь жу фу юнь 雙鬢如浮雲 201
- Шуй гао 水高 204
- Шуй шэнь 水深 204
- Шэн жэнь 聖人 160
- Эфан 阿房 50, 60
- Ю цэю жу Хуай, Ю жоу жу чи 有酒如淮, 有肉如坻  
218
- Ю цун чжун лай, Бу кэ дуань цэюэ 憂從中來, 不可  
斷絕 217
- Юань 元 (部) 230
- Юань 怨 168
- Юань 沅 79
- Юаньян 鴛鴦 40, 41, 123, 214
- Юй 魚 (部) 230
- Юй лу 玉露 205
- Юй шоу 玉手 205
- Юйу 余吾 93
- Ючжоу 幽州 165
- Юэ 樂 15
- Юэ 越 131



Ян 陽(部) 228, 231

Янь ху жу бяо чэнь 奄忽如飄塵 216

Яньмэнь 鴈門 48

Яо 佻 209

УКАЗАТЕЛЬ  
ЛИТЕРАТУРЫ НА КИТАЙСКОМ И ЯПОНСКОМ  
ЯЗЫКАХ\*

- Аоки Масару 青木正兒。九歌之舞曲的結構。中國  
文學藝術考 80
- Ван И 王易。樂府通論 19
- Ван Жу-би 王汝弼。白居易與民間文學。北京師範  
大學學報, 234
- Ван Ли 王力。漢語詩律學 73, 231
- Ван Чун 王充。論衡集解 70, 71, 72
- Ван Юнь-си 王運熙。李白怎樣向漢魏六朝民歌學習。  
文學遺產增刊七輯 234
- Ван Юнь-си 王運熙。六朝樂府與民歌 209, 211, 217
- Ван Юнь-си 王運熙。樂府詩論叢 14, 20, 28, 226
- "Вэй Цзинь Наньбэйчао вэньсюэ ши цанькао цзыляо" 魏晉  
南北朝文學史參考資料 231
- Вэнь И-до 聞一多。詩選與校箋 18, 36, 41, 143, 145
- "Вэньсюань" 文選 8, 101, 105, 107, 108, 113, 124, 125, 126,  
129, 130, 131, 132, 134, 141, 168, 169, 198, 199, 202,  
205, 218

\* В указатель вошли произведения, на которые даются отсылки в сносках (кроме словарей). Названия произведений, входящих в многотомные собрания типа "Сыбу бэйяо", даны после названия серии. Год и место издания указаны в сносках.

"Веньсюэ ичань. Сюаньцзи" 文學遺產。選集 138

"Гу яо янь" 古諺諺 46, 48, 53, 55, 56, 59, 68, 69, 75, 226

Ёсикава Кодзиро 吉川幸次郎。短簫鏡歌にツイ。東方學 20

Ёсикава Кодзиро 吉川幸次郎。漢の高祖の大風歌にツイ。中國文學報 20

Ёсикава Кодзиро 吉川幸次郎。推移の悲哀—古詩十九首の主題。中國文學報 132

"Канда хакуси канрёки кинен сосигаку ронсю" 神田博士還曆記念書誌學論集 107, 108

Кодзима Кэнкитиро 児島獻吉郎。中國文學通論 47, 56

"Леэзы цзиши" 列子集釋 58, 155

Ли Юэ-нань 李岳南。神話故事，歌謠，戲曲散論 26

"Лидай геэзу чжуаньцзи хуйбянь" 歷代各族傳記會編 16, 96, 97

Ло Гэнь-цзе 羅根澤。樂府文學史 19

Ло Чан-пэй, Чжоу Цэу-мо 羅常培，周祖英。漢魏晉南北朝韻部演變研究 226, 227, 228, 229, 230, 232

Лу Кань-жу, Фэн Юань-цзюнь 陸侃如，馮沅君。中國詩史 14, 87, 96, 138, 141

Лу Кань-жу 陸侃如。樂府古辭考 18

Лу Цзи 陸士衡詩註 102

"Луныюй ичжу" 論語譯注 200

Лю Бань-цзи 劉泮溪。魯迅的詩歌和書信。文史哲 234

Лю Се 劉勰。文心雕龍註 134, 136, 152, 153

Лю Чжи-юань 劉志遠。漢代說書人。人民日報 76

“Лян Хань вэньсюэ ши цанькао цзыляо” 兩漢文學史參考  
資料 138

Ма Мао-юань 馬茂元。古詩十九首探索 130, 131, 134

Мэкада Макото 目加田誠。樂府についての考察。

文學研究 21

Мэкада Макото 目加田誠。樂府の研究。各個研究および  
助成研究報告集録。哲，史，文學編 21

Нисимура Фумико 西村富美子。韓詩外傳の一考察。

中國文學報 220

Ониси Нобору 小西昇。樂府選釋。中國文學評論（中  
國文學評論社） 21

Ониси Нобору 小西昇。漢代樂府詩における詩經の聯  
相的表現方法の衰減。文學研究（九州大學文學部）21

Ониси Нобору 小西昇。漢代樂府詩における共感の性  
格と比喩的表現。九州中國學會報 21

Пэн Ли-тянь 彭麗天。樂府始於漢武帝辨。語言與文學 14

Савагути Катао 澤口剛雄。新聲變曲家李延年と樂府。  
學習院大學文學部研究年報 21

Се У-лянь 謝无量。楚詞新論 82

Сунь Шу-цин 孫殊青。論“孔雀東南飛”的人民性和藝術性。  
新建設 39

Сы Су 思蘇。說書有無脚本。曲藝 73

“Сыбу бэйяо” 四部構要。В том числе:

“Вэн чжу куньсюэ цзивэнь” 翁注困學紀聞 69

“Гаоши чжуань” 高士傳 70

“Гуцзинь чжу” 古今注 45, 96, 99, 100

- "Шовэнь цзецзы чжэньбэнь" 說文解字真本 (58), 108
- Ленюй чжуань 列女傳 111
- "Чуцы цзичжу" 楚辭集注 80
- "Сыбу цункань" 四部叢刊 . В том числе:
- "Да дей лицзи" 大戴禮記 30
- "Му тяньцзы чжуань" 穆天子傳 74
- "Сицзинь цзацзи" 西京雜記 111
- "Шаншу дачжуань" 尚書大傳 75
- "Шаньхайцзин" 山海經 74, 93
- "Юйтай синьюн" 玉臺新詠 37, 210
- Сыма Цянь 司馬遷。史記 14, 94, 222
- "Сюй Хоуханьшу" 續後漢書 144
- Сюй Цзя-жуй 徐嘉瑞。九歌的組織。文學遺產增刊。第六輯 81
- Сяо Ди-фэй 蕭滌非。關於“樂府”。文學遺產選集。第三輯 107, 234
- Сяо Ди-фэй 蕭滌非。漢魏六朝樂府文學史 19, 84, 95, 97, 102, 125, 173, 193, 210
- "Тайпин юйлань" 太平御覽 30, 36, 69, 70, 125
- Тан Гао 唐毅。談故事詩“孔雀東南飛”。解放日報 39
- Тань Да-сянь 譚達先。民間童謠散論 26
- Тянь Ин 天鷹。中國古代歌謠散論 26, 62, 157
- У Сяо-жу 吳小如。《去壤歌》探原。光明日報 73
- "Ханьшу" 漢書。班固撰 9, 15, 16, 48, 54, 80, 88, 89, 91, 92, 93, 103, 104, 176, 180, 181, 182, 183, 184, 185
- Харада Тадао 原田憲雄。團扇(班婕妤), 大乘 21
- Хоу Вай-лу и др. 侯外廬等。中國思想通史 180, 185
- Ху Хуай-чэнь 胡懷琛。中國民歌研究 26, 57
- Хуан Цзе 黃節。漢魏樂府風箋 18, 24, 33, 90, 100, 148, 149, 150, 161, 162, 165, 169, 170, 197, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 227

Хуанфу Ми 皇甫謐。帝王世紀輯存。徐宗元輯 7, 70

"Хуцзя шиба пай таолунь цзи" "胡笳十八拍" 討論集。

116, 117, 118

"Цао Цао цзи" 曹操集 178, 230

"Цюань Тан ши" 全唐詩 159, 207, 232, 233

"Цюань Хань Саньго Цзинь Наньбэйчао ши" 全漢三國晉南北朝詩

28, 29, 31, 33, 35, 38, 40, 98, 108, 109,  
110, 112, 113, 114, 115, 116, 119, 120, 126, 127, 129, 130,  
133, 135, 136, 139, 140, 141, 145, 146, 148, 152, 159, 160,  
161, 162, 163, 164, 165, 169, 177, 180, 191, 192, 193, 194,  
195, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210,  
212, 214, 215, 216, 217, 224, 225, 226, 227, 229

"Цюй Юань фу цзинь" 屈原賦今譯 85, 87

Цянь Гу-жун 錢谷融。談漢末童謠。語文教學。26

Чжан Синь-чэн 張心澂。偽書通考。98, 180, 182, 184, 185

Чжу Цзе-цин 朱傑勤。秦漢美術史。82

Чжу Цзы-цин 朱自清。中國歌謠。26

Чжун Жун 鍾嶸。詩品注 101, 108, 125

"Чжунго вэньсюэ ши" 中國文學史(先秦兩漢部分) 26,  
82, 198

"Чжунго вэньсюэ ши" 中國文學史 107, 134, 136

"Чжунго вэньсюэ ши" 中國文學史 85

"Чжунго гудай миньцзянь гяо сюань" 中國古代民間歌謠選  
50, 52, 53, 70, 159

"Чжунго миньцзянь вэньсюэ ши" 中國民間文學史。北京師範  
大學中文系55級學生集體編寫 81

"Чжупзы цичэн" 諸子集成 70

Чжэн Чжэнь-до 鄭振鐸。中國俗文學史。19, 26, 86, 118,  
178

Чжэн Чжэнь-до 鄭振鐸。插圖本中國文學史 137

"Чуньцю цзочжуань" 春秋左傳 61

- Чэнь Чао-би 陳朝璧。關於《招魂》的作者和內容的商榷。文學遺產增刊第六輯 84, 85
- Чэнь Шань 陳山。〈击壤歌〉是一首什麼性質的歌？詩刊 69
- “Ши цзичжуань” 詩集傳 61, 156, 190, 201, 205
- “Шибэнь бачжун” 世本八種 149
- “Шисаньцзин чжушу” 十三經注疏。В том числе:
- “Лицзи чжэньи” 禮記正義 66
- “Луэньи чжушу” 論語注疏 58
- “Маоши чжэньи” 毛詩正義 28, 58
- “Сяоцзин чжушу” 孝經注疏 37
- “Чжоули чжушу” 周禮注疏 61
- Шэнь Дэ-цянь 沈德潛。古詩源 69, 98
- “Эрцзисы ши” 二十四史。В том числе:
- “Хоуханьшу” 後漢書 (99), 157, 181
- “Саньгочжи” 三國志 143
- “Цзиньшу” 晉書 (55), 116, 184, (188)
- “Суншу” 宋書 83, 98, 193
- “Суйшу” 隋書 85, (125)
- “Цзю Таншу” 舊唐書 184
- “Синь Таншу” 新唐書 116
- Ю Го-энь 游國恩。先秦文學。85, 87
- Юань Кэ 袁珂。中國古代神話。69
- Юй Гуань-ин 余冠英。三曹詩選。109, 166
- Юй Гуань-ин 余冠英。漢魏六朝詩論叢。20, 211, 212, 213
- Юй Гуань-ин 余冠英。樂府詩選 18, 29, 31, 32, 35, 98, 101, 113, 125, 128, 187, 227
- “Юэфу ши яньцзю луэньэнь цзи” 樂府詩研究論文集。19, 35, 38, 39, 41, 46, 166

"Юэфу шицзэи" 樂府詩集。郭茂倩編。 17, 29, 45, 51, 52, 53,  
54, 55, 68, 70, 95, 98, 99, 102, 118, 125, 141, 143, 147,  
148, 150, 153, 158, 159, 161, 167, 168, 169, 188, 193, 201,  
202, 203, 204, 205, 207, 229

Ян Дао-цзин 楊道經。〈胡笳十八拍〉的用韻（讀書札記  
之一），中國語文。 117

Ян Куань 楊寬。秦始皇。 50

Ян Шэнь 楊慎。風雅逸篇，古今風謠，古今諺。 53

Янь Юй 嚴羽。滄浪詩話校釋。 102, 177



## SUMMARY

It is of considerable interest to study the relationship of literature with folk-lore, especially in ancient times when literature in the proper sense of the word was still in the making. To establish links between authorial, individual poetry and folk song would throw light on the early development and subsequent shaping-out of written literature. Works on the subject are very few, which is attributable above all to the scarcity of source material. Thus, folk songs of ancient Greece and Rome practically are non-existent now, that is, apart from scanty fragments of some folk songs and the comments of some historians on the way to perform them. On the whole there is hardly anything comparable to the works of professional poets.

By contrast, a sinologist finds himself in a more advantageous position with several hundred folk songs dating from 11th century B.C. to 3d century A.D. (i.e. until the end of the ancient period), and as many individual works of poetry well on hand. This provides an ample opportunity for a many-sided comparative analytic study. Our book, however, is constricted in scope to literary and folk *yueh-fu*, this being far from a random choice.

*Shih ching* songs - the most ancient works of Chinese poetry (the 11th — 7th century B.C.) - were anonymous.

Although some of the hymns and odes may have been written by courtly poets it is hardly possible to know them in the mainstream of collective poetry.

Ch'u Yuan, the great poet of the 4th century B.C., is the first author whose name and works are known to us. His "Elegies of Ch'u" could be regarded as the beginning of Chinese authorial poetry were it not for the unpalatable fact that the works of folk poetry of the time are almost nil today. It was from the late 3d-early 2nd centuries B.C. that the comparison between them was made possible thanks to abundant records of folk songs, on the one hand (*folk yueh-fu*— the songs were termed after the collector-establishment "Music Bureau"), and poetic literature, no less abundant, which was produced by literataries under the impact of, and after the style or in imitation of folk song (*literary yueh-fu*), on the other.

Literary *yueh-fu* poetry was originally both written and oral but transformed, by the late 3d century A.D., into a purely written form. This sets the upper time limit of our study. Therefore, from the historic standpoint the studied period coincided largely with the period of the integration of the country under two great empires — Ch'in and Han.

The book contains analysis of several genres grouped under the common name of *yueh-fu*, such as lyrical songs, ballads (of narrative type), and ritual songs. An emphasis is made on *yao* and *tungyao* which have never been closely studied. Largely, these were songs which we term aphoristic — laconic, well-timed (usually satiric in character) poems sung without accompaniment. The author compares them with the modern Russian ditty (*chastushka*), ancient Roman "triumphal songs" and the folk songs of Byzantine. Those *yao* which were incorporated into ancient prosaic

works (like, for example, Mu T'ientzu Chuan) seem to be fragments of ancient story-telling form, combined both prose and verse. It may appear that such a form made a starting ground for the subsequent explosive development (under the influence of buddhist literature) of the poetic-prosaic style, so popular in medieval China (*p'ien wen* etc.).

Transcriptions and imitations of folk songs emerged in ancient China long before the "Music Bureau" was established, as it is evident from the works of Ch'u Yuan and other Ch'u poets whose imitations and transcriptions rotated around cult and ritual chants fairly close to folk myths. This trend was driven forward by the "Music Bureau" poets who pursued an objective of producing new hymns on the basis of older ones (more often than not, local folk chants of various regions). Such works constituted the main trend in the literary *yueh-fu* until the 1st century B.C.

It would be erroneous, however, to regard the early Han period as overdominated only by odic and cult poetry, as some scholars are inclined to do (Hsiao Ti-fei, for example). Alongside of odes and hymns there was even at that time lyrics proper which was based on folk love songs and soldiers' songs. That only few of these have been preserved is a consequence of the specific nature of the literary sources on hand.

From the 1st century A.D. onwards the ballad established itself in the works of Han poets who imitated folk originals. So much so, that among the remaining ancient *yueh-fu* one can easily find folk prototypes of this ballads. Thus, the famous song "Chief of Guard" ("*Yulinlang*") by Hsin Yen-nien was an interpretation of a popular subject, other interpretations of the same subject being "Song of Ch'u Ilu" and "Mulberries in the Bound". Yuan Yu's ballad

"I'm Leaving Through Northern Town Gate" presented a kind of contamination of two folk *yueh-fu* themes, namely, "The Orphan", and "*Shangliutien*"; Ch'en Lin's ballad "I Watered My Horse Near the Great Wall", in addition to being an imitation of the folk song of a like name, makes use of an aphoristical song of the Ch'in epoch. However, the poets, even though imitating folk-lore or using its elements, never confined themselves to merely copying it but (Ch'en Lin, for one) approached it in a profoundly creative manner and sometimes even made it more pointed so that every poem of the kind bores a vivid imprint of the author's personality. In the works of the Han poets the very genre of the ballad received more and more finish.

One other variation of literary *yueh-fu* were the so-called old poems (*ku shih*). There is some evidence that they were quite common in the Han epoch and of appreciable value in the contemporary verse. Lyric in character, these short poems were conceived as songs, which is borne out by many sources, not least by textological analysis. They emerged from the existing folk songs but very often their folk origin remained obscure though we can sometimes identify their concrete folk-lore origins (often there are several such rather than one). An appreciable influence of "Elegies of Ch'u" and "*Shih ching*" on *Ku shih* proved that old poems were written by poets well familiar with literary monuments.

The subject matter of old poems, at any rate those on hand today, was more constricted than that of folk *yueh-fu* which could be ascribed to the very principle underlying the selection of poems by medieval compilers. Two of the *yueh-fu* subjects - separation and transient, precarious nature of human life - were expressed with completeness and further developed in these poems. But

we may suggest a somewhat broader range of *old poems* originally.

*Old poems* varied in their authorship and dates, but never later than the second half of the 2nd century A.D. when anonymous *old poems* receded to give place to the lyrical *yueh-fu* of Chianan poets. One characteristic of the latter was a tendency to employ an old (folk-lore) subject in order to produce fresh, original poetical works in which the author's personality and the features of the epoch found maximum expression. As a result, new poetry could not be cooped up within the framework of folk-lore; hence a departure from the folk original in an attempt to achieve the complete self-expression which in these new conditions implied moving over from the traditional closer to the contemporaneous.

Generally speaking, this gave an indication of progress in the literary *yueh-fu* in terms of the individual, creative element becoming increasingly tangible. But in each case the end result depended on the author's viewpoint and on how far the folk spirit penetrated his work.

The war theme, intimately linked with the motifs of the brevity of life and the passing nature of terrestrial things, was especially popular with the Chianan *yueh-fu* poems. But in contrast to the realistic approach of *old poems* it was intertwined, in the lyrics of the Chianan period, with fantastic motifs.

Literary *yueh-fu* differed from folk ones in more than one respect. Thus, with regard to their genre composition literary poetry was lyrics-dominated and with years this tendency became more and more pronounced. Even the 2nd and 3d century imitations of folk ballads had the form of lyric songs. The aphoristic song, current in

the Han folk-lore, was an absentee element among literary imitations, it was not yet recognized to be a work of art which was worthwhile to imitate. One other reason being its clear-cut social nature: a challenge of reality always present in aphoristic songs made them of times unacceptable for literary poetry.

However, the most significant difference lay in the ever growing individualization of poetry, in a greater emphasis being laid on the thoughts and feelings of an individual man, on individual human personality. This certainly enriched poetry and gave the reader and listener an access to the internal world of his contemporary, in addition to generating new images and ideas. But the most impressive of literary *yueh-fu* are those in which the individualization of poetic work did not yet ruin the essence of folk-lore and where folk and literary styles complemented and enriched each other. This was the reason behind the Chianan period blossoming in literature.

Generally, the Han poetry could be divided into two parts. These were, on the one hand, the *fu* odes and similar literature of purely written character. Creations of "the fastidious style" in literature, they were highly appreciated in ancient China and, earlier than anything else, urged the authors to perpetuate their authorship. It was, on another hand, folk-song dominated poetry in which the broad current of literary works seemed to couple up with folk-lore, which involved a continuous exchange of values between the two so that at times it is extremely difficult to draw a boundary between them.

One important characteristic of this kind of poetry was that it remained, in contrast with odes, of a song nature ( literary *yueh-fu*, most of "Ch'u Tz'u", some four-word poems). Since such works were both written and

oral their authorship included a number of authors who gradually contributed to them. Thus, Ch'u Yuan's "Hymn to the Spirit of Mountains" emerged as a transcription of a Ch'u cult folk chant. In the Han epoch, Ch'u Yuan's hymn made a base for the creation by anonymous improvisator singers of a new version—the song "A Man Be Now". *Old poems* emerged originally from song folk-lore and were themselves songs in ancient times. But then "many people worked on them, and toward the end of the Han epoch they received their final rendition" (Cheng Chen-to). Being passed on by word of mouth, they in turn influenced some of the more recent styles in folk songs.

Finally it is known that the literary *yueh-fu* of Tsao Tsao, Tsao P'i, Tsao Chih and other Chianan poets leaned back upon folk *yueh-fu*. Then these transcriptions reappeared on the singers' repertoires and underwent some changes, as it's evident from records of the late 3d-early 4-th century A.D.

Therefore, authorial poetry of literaties was not only open to folk-lore influences but retained to an extent its features (collective character of creation, oral state of being, sometimes anonymity).

Once the collective nature of creation is recognized it becomes possible to establish the origin of a number of poems, in particular, the famous "*Iluchia shihpa pai*", a variation, from the textual viewpoint, of Tsai Yen's "Song of Grief" (2nd-early 3d century A.D.). The fact that there are lexics and realias from various epochs, which so far has brought into a deadlock any discussion of the poem, is thus easy to explain if we recognize it to be a song, originally Tsai Yen's, which entered into the repertoire of folk singers and changed throughout its many years in being as an oral piece. Similar explanation set-

ties the presence in the texts of *old poems* of some Early Han elements, and so on.

Studying the poetical forms of the Han *yueh-fu* enables one to follow the evolution of expressive means of the folk song in ancient China. Artistically, the Han *yueh-fu* were a transition from "*Shih ching*" to more recent 4th-6th century songs. Lesser emphasis was laid on various kinds of refrains (except for tautophonic ones), new permanent epithets replaced older ones, comparisons became more varied and daring, use was made, along with a simple metaphore, of an extensive metaphore, personification gained grounds as an artistic means, etc. Progress in the poetics of authorial *yueh-fu* was even more obvious than in folk-lore; it displayed, in the 2nd - 3d century A.D., some features common only for more recent folk songs styles. The artistic means and poetic figures of folk poetry found broad application in literary *yueh-fu*. And, while, for example, parallelism at the beginning was characteristic for Han lyrical folk songs, a beginning specifying the time and place of action as a rule marked the narrative ballad, and absentee refrains typified the aphoristic song; all these differences died away in authorial imitations.

Some authorial songs opened up with an aphoristic sentiment, a kind of a "philosophical beginning" never to be found in folk songs, which conveyed the key-thought of the poem. Folk-lore images were further developed and detalized.

Written literature—historic and philosophic works, and odic poetry - proved an important influence in the field. Its links with "*Shih ching*" revived in the literary *yueh-fu* the images and poetical figures long-forgotten in the contemporary folk song style; it amounted to their



re-birth. Finally, there emerged what was termed *dianku* in more recent verse — a literary or historic hint (a vague allusion) which had not yet developed by that time into incomprehensible, blurred reminiscences common to 4th-6th century verse.

It must be borne in mind that there were noticeable differences between the authorial *yueh-fu* of the studied period and the well-known *yueh-fu* of the T'ang period (the 7th-10th centuries). These differences showed themselves not only in the content, the state of being or the genre composition, but extended upon poetics itself. Han poets composed their *yueh-fu* after the pattern of their contemporary song; even though imitating in early 3d century more ancient poems, they resorted to regular, five-word verse. T'ang poets, on the contrary, used widely in similar cases free metres and free rhymes and avoided regular alternating tones in an attempt to give their reader "the flavour of ancient times".

Roto, the retention of links between ancient literature and folk-lore over a long time, and a somewhat prolonged period of syncretism in Chinese poetry which made itself felt in as late as the 3d century A.C., were important influences on the further development of the classical Chinese poetry. It was in this period that the tradition of imitating folk songs — a means by which folk-lore could influence literary poetry — took shape. Some features of

the classic verse which it shared with folk poetry, such as absentee transfers, abundant parallel constructions, etc., also have their sources in the ancient songs. Han *yueh-fu* produced a substantial influence upon Tu Fu, Li Po, Pai Chu-yi and many others, this influence in a direct or indirect form, was traceable in more recent years, up to modern times.

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение . . . . .	3
<b>Народное песенное творчество конца III в. до н. э.— начала III в. н. э.</b> . . . . .	7
Возникновение империи в Китае и организация Музыкальной Палаты . . . . .	7
Источники и литература . . . . .	17
Песни с музыкальным сопровождением. Лирические песни и баллады . . . . .	27
Песни без аккомпанемента. Афористические песни . . . . .	46
Песенные фрагменты народных сказов . . . . .	65
<b>Возникновение и развитие литературных юэфу</b> . . . . .	78
Первые обработки народных песен . . . . .	79
Становение литературных юэфу . . . . .	88
Баллады . . . . .	106
«Древние стихи» . . . . .	124
Поздние лирические юэфу . . . . .	137
Некоторые отличия литературных юэфу от народных песен . . . . .	154
Периодизация и характер поэзии юэфу . . . . .	172
К вопросу о характере древнекитайской литературы . . . . .	179
<b>Художественная форма песен юэфу</b> . . . . .	188
Композиционно-художественные приемы . . . . .	189
Тропы и образы . . . . .	200
Стихосложение юэфу . . . . .	225
<b>Указатели</b>	
Указатель китайских литературно-фольклорных терминов . . . . .	236
Указатель песен юэфу и близких им произведений . . . . .	240
Указатель китайских имен . . . . .	249
Указатель отдельных китайских слов и выражений . . . . .	260
Указатель литературы на китайском и японском языках . . . . .	270
Summary . . . . .	277

*Игорь Самойлович Лисевич*  
ДРЕВНЯЯ КИТАЙСКАЯ ПОЭЗИЯ  
И НАРОДНАЯ ПЕСНЯ  
(Юэфу конца III в. до н. э.  
начала III в. н. э.)

Утверждено к печати  
Ученым советом Института востоковедения  
Академии наук СССР

Редактор С. Ю. Неклюдов  
Художник Т. И. Степанова  
Технический редактор С. В. Цветкова  
Корректоры Л. Л. Родичев и Г. В. Стругова

Слано в набор 12/IX 1968 г.  
Подписано к печати 10/IV 1969 г.  
А-04495. Формат 84X108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. ' Бум. № 1  
Печ. л. 9. Усл. печ. л. 15.12  
Уч.-изд. л. 15.11 Тираж 1500 экз.  
Изд. № 2073. Зак. № 503  
Цена 95 коп.

Главная редакция восточной литературы  
издательства «Наука»  
Москва. Центр, Армянский пер., 2  
3-я типография издательства «Наука»  
Москва К-45, Б. Кисельный пер., 4

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
45	20-19 сн.	исполняется	исполнялась
60	13-12 сн.	уже приводив- шуюся песенку царства Ци (см. стр.48)	песенку царства Ци (см."Гу яо янь", стр.312)
89	10 сн.	Дальнего Вос- тока	Китая и Кореи
124	4 св.	поэтами-про- фессионалами	поэтами-литера- торами
233	8-9 св.	между ханьски- ми и танскими авторами юэфу	между юэфу хань- ских и танских ав- торов.