

М. И. Никитина

ДРЕВНЯЯ
КОРЕЙСКАЯ
ПОЭЗИЯ
В СВЯЗИ
С РИТУАЛОМ
И МИФОМ



**АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ**



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»



ИССЛЕДОВАНИЯ
ПО ФОЛЬКЛОРУ
И МИФОЛОГИИ
ВОСТОКА

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

*И. С. Брагинский,
Е. М. Мелетинский,
С. Ю. Неклюдов (секретарь),
Д. А. Ольдерогге (председатель),*

Э. В. Померанцева ,

*Б. Л. Рифтин,
С. А. Токарев,
С. С. Цельникер*

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

М. И. Никитина

ДРЕВНЯЯ
КОРЕЙСКАЯ
ПОЭЗИЯ
В СВЯЗИ
С РИТУАЛОМ
И МИФОМ

Москва 1982

Ответственный редактор
Л. Р. КОНЦЕВИЧ

В книге исследуется группа древнекорейских поэтических произведений VI—IX вв. (хянга) в связи с социальными функциями поэтического слова в корейской культуре в эпоху государства Силла. Учитывая особенности мифопоэтического мышления, свойственного древнекорейскому поэтическому творчеству, автор раскрывает глубинный смысл отобранных текстов и выявляет стоящую за ними особую систему представлений о мире, которая условно обозначается как «система облика». Рассмотрены также различные варианты ритуала, имеющего целью воздействовать на облик социально значимого лица, и в связи с этим — особая роль поэтического текста.

Н $\frac{4603020000-131}{013(02)-82}$ КБ-5-55-82

© Главная редакция восточной
литературы издательства
«Наука», 1982.

Серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока», выпускаемая Главной редакцией восточной литературы издательства «Наука» с 1969 г., знакомит читателей с современными проблемами изучения богатейшего устного творчества народов Азии, Африки и Океании. В ней публикуются монографические и коллективные труды, посвященные разным аспектам изучения фольклора и мифологии народов Востока, включая анализ некоторых памятников древних и средневековых литератур, возникших при непосредственном взаимодействии с устной словесностью. Значительное место среди изданий серии занимают работы сравнительно-типологического и чисто теоретического характера, в которых важные проблемы фольклористики и мифологии рассматриваются не только на восточном материале, но и с привлечением повествовательного искусства других, соседних регионов.

Серия была открыта вторым изданием книги В. Я. Проппа «Морфология сказки» (1969). В ряду книг, имеющих общетеоретическое значение, стоят такие, как сборник статей В. Я. Проппа «Фольклор и действительность» (1976), сборник «Типологические исследования по фольклору» (1975), монография Е. М. Мелетинского «Поэтика мифа» (1976). Среди изданий серии, посвященных взаимодействию фольклора и литературы, следует упомянуть книгу Б. Л. Рифтина «От мифа к роману (эволюция изображения персонажа в китайской литературе)» (1979). Предлагаемая вниманию читателей монография М. И. Никитиной включает в себе исследование группы древнекорейских поэтических произведений VI—IX вв. (хянга) в связи с социальными функциями поэтического слова в корейской культуре в эпоху государства Силла.

Книги, ранее изданные в серии «Исследования по фольклору и мифологии Востока»:

В. Я. П р о п п. Морфология сказки. 1969.

Г. Л. П е р м я к о в. От поговорки до сказки (Заметки по общей теории клише). 1970.

Б. Л. Р и ф т и н. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае (Устные и книжные версии «Троецарствия»). 1970.

Е. А. К о с т ю х и н. Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. 1972.

Н. Р о ш и я н у. Традиционные формулы сказки. 1974.

П. А. Г р и н ц е р. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. 1974.

Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895—1970). Сост. Е. М. Мелетинский и С. Ю. Неклюдов. 1975.

Е. С. К о т л я р. Миф и сказка Африки. 1975.

С. Л. Невелёва. Мифология древнеиндийского эпоса (Пантеон). 1975.

Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. 1976.

В. Я. Пропп. Фольклор и действительность. Избранные статьи. 1976.

Е. Б. Вирсаладзе. Грузинский охотничий миф и поэзия. 1976.

Ж. Дюмезиль. Осетинский эпос и мифология. Пер. с франц. 1976. Паремииологический сборник. Пословица, загадка (структура, смысл, текст). 1978.

О. М. Фрейденберг. Миф и литература древности. 1978.

Памятники книжного эпоса. Стил ь и типологические особенности. 1978.

Б. Л. Рифтин. От мифа к роману (Эволюция изображения персонажа в китайской литературе). 1979.

С. Л. Невелёва. Вопросы поэтики древнеиндийского эпоса. Эпитет и сравнение. 1979.

Е. М. Мелетинский. Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. 1979.

Б. Н. Путилов. Миф — обряд — песня Новой Гвинеи. 1980.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящая работа посвящена исследованию группы поэтических произведений на древнекорейском языке — хянга. *Хянга*, или *саме норэ*, — «песни родной стороны» («песни Востока») — общее название поэтических произведений на родном языке, которое употреблялось в Силла (IV—VII вв.) и главным образом в Объединенном Силла (VII—X вв.) для обозначения поэзии своего государства в противоположность поэзии государства Тан (кор. *танси*), т. е. китайской поэзии VII—IX вв. Это название учитывало также наличие «танских стихов» и в самой письменной корейской словесности, которая изначально складывалась и развивалась в дальнейшем вплоть до XX в. как двуязычная¹.

Корейские тексты записывались на иду — китайскими иероглифами, путем комбинированного использования их значений и звучания. Оформление иду в единую систему письма, вызванное потребностями централизованного государства, традиция связывает с именем Соль Чхона (VII в.). Хянга записывались при помощи одной из его разновидностей — хянчхаля. До наших дней сохранились тексты двадцати пяти хянга. Четырнадцать из них содержатся в историческом сочинении «Самгук юса» («События, оставшиеся от времен Трех государств»; 1285 г.) и датируются автором, буддийским монахом Ирёном, VI—IX столетиями. Каждая из хянга введена в небольшое псевдосказание (иногда сюжетное), в котором рассказывается о том, кто, где, когда и по какому случаю ее сложил. Одиннадцать хянга, принадлежащих известному деятелю корейского буддизма Кюнё (917—973), сочинены им по мотивам одной из буддийских сутр². Они включены в «Житие Кюнё», составленное в 1075 г. Хёк Нёнжоном. Оба эти памятника написаны на ханмуне — так называли в Корее язык старой китайской литературы. Хянга содержат от четырех до десяти строк. «Десятистрочные» (к ним относятся и хянга Кюнё) состоят из трех строф: двух четырехстрочных и последней двустрочной, которая предваряется междометием.

Объединенное Силла, проявлением духовной культуры которого являются хянга, — первое в истории страны государство, утвердившее свою власть над всем Корейским полуостровом. Оно пришло на смену трем враждовавшим друг с другом государствам — Когурё, Пэкче и Силла. Утверждение центральной власти, последовательная политика первых правителей Объединенного Силла,

¹ См. об этом подробнее [63, 77—78].

² О проникновении поэзии на корейском языке в буддийский ритуал см. [63, 155—168].

направленная на развитие земледелия и объективно содействовавшая росту ремесла, внутренней и внешней торговли, привели к подъему экономики страны и расцвету культуры. В этот период достигают высокого уровня архитектура, скульптура, музыка, искусство танца, обогатившиеся за счет контактов государства с внешним миром, развивается самобытное ювелирное искусство, унаследовавшее традиции ремесел Силла, и т. д. Объединение трех государств, родственных этнически и по языку, под властью Силла способствовало кристаллизации тех культурных тенденций, которые были общими для трех государств, но прежде всего ярко выявило тенденции культуры, характерные именно для Силла. Это особенно заметно в области словесного творчества, высшим проявлением которого в период Объединенного Силла, по общему признанию, были хянга.

История и культура Объединенного Силла в последние десятилетия усиленно изучаются. Однако до сих пор нет достаточной ясности в ряде принципиальных моментов, в том числе в таком, как характер его идеологии. Она обычно представляется как некий конгломерат из конфуцианских положений, буддийских и даосских воззрений, некоторых местных верований. Как сплав этих идей характеризуется и такое специфическое явление, как мировоззрение хваранов (букв. «юношей-цветов»), членов особой социальной организации, влиятельной в последний период Силла и позже. При этом, однако, не проясняется главное — характер местного элемента и его роль в господствующем мировоззрении эпохи.

Неясность в данном вопросе обусловлена, на наш взгляд, в значительной мере тем, что до сих пор не проделана реконструкция основных корейских мифов, не охарактеризован сколько-нибудь систематически слой мифопоэтических представлений древних корейцев, нет исследований государственного ритуала Объединенного Силла. В прямой связи с этим находится и современное состояние изученности хянга, которые вот уже более полувека являются объектом пристального внимания науки.

В силу трудности расшифровки их текстов, связанных со способом записи, хянга в первое время изучались преимущественно с текстологической и лингвистической точек зрения. Сложилась основательная традиция их изучения³, начинателями которой по праву считаются Огура Симпэй, Ян Джудон, Хон Гимун, предложившие расшифровки текстов хянга, ставшие классическими.

В 60—70-е годы интерес к хянга резко возрос. При этом заметное место стали занимать работы, посвященные культуроведческой и литературоведческой проблематике. Корейские исследователи (основные исследования хянга ведутся в Корее), осваивая современную литературоведческую методику, используя подход

³ Одно из изданий называет около трехсот работ на корейском и японском языках, посвященных хянга [1276].

к древним культурам, предлагаемый в работах М. Элиаде, Ж. Дюмезиля и др., предпринимают настойчивые попытки проникнуть в глубинный семантический слой тех или иных хянга, который, по существу, до настоящего времени остается не раскрытым. Объектом внимания в основном являются поэтические произведения, помещенные в «Самгук юса», поскольку хянга Кюнё как специфически буддийские обеспечивают возможность недвусмысленной трактовки. Создается впечатление, что именно хянга из «Самгук юса» порождают у корейских исследователей ощущение нераскрытости текстов хянга, непознанности их в целом как явления, т. е. ощущение того, что «распалась связь времен» и ключ к пониманию своей древней культуры утрачен.

Своего рода штурм хянга, предпринятый в последние десятилетия, несмотря на ряд интересных работ ⁴, пока не принес ощутимых результатов: не удается проникнуть в глубинный семантический слой отдельных хянга, не получают объяснения хянга в целом исходя из требований современной науки. Не последнюю роль в этом играет определенная «дискретность» подхода к хянга: каждое из произведений (или группа из двух-трех) рассматривается как изолированное явление, замкнутое в сфере буддизма, шаманизма и т. д. Такого рода подход (свойственный в известной степени и нашим ранним работам [63, 68—119; 68]) находится в связи со ставшим традиционным в корееведении представлением о духовной культуре Объединенного Силла как о сочетании разнородных элементов, о чем говорилось выше.

Между тем сопоставление ряда факторов, а именно: а) расцвет хянга в период сложения и укрепления единой корейской государственности, б) их письменная фиксация, в) их связь со специфической организацией хваран, поставившей специально обученных для управления людей — чиновников, одновременно выполнявших функции жрецов-поэтов, г) особое отношение к поэтическому тексту в это время (которое выяснилось в ходе предварительных исследований [68а и др.]), дало нам основание сделать следующие предположения:

1) несмотря на кажущееся несходство хянга, в них, по крайней мере в большинстве хянга из «Самгук юса», отражена некая общая картина мира;

2) она носит мифопоэтический характер;

3) в ней воплощена система представлений о мире, ориентированная на воссоздание и поддержание космического порядка, что на Дальнем Востоке очень часто оказывалось почти тождественным созданию и поддержанию государственности.

⁴ Например, статьи Ким Ёльгю, рассматривающего некоторые хянга в связи с общими для Дальнего Востока мифопоэтическими представлениями [110а], Ли Джэсона [110а] и др.

Предположение о единой системе представлений о мире, лежащей в основе хянга, может быть весьма плодотворным. В связи с этим цель работы формулируется следующим образом: учитывая логику мифопоэтического творчества, раскрыть единый семантический слой отобранных поэтических текстов и выявить стоящую за ними систему представлений о мире.

Наши предварительные исследования некоторых хянга обнаружили их связь с неизвестным ритуалом, оперировавшим особым кругом категорий и отражавшим специфические представления о взаимоотношениях личности, социума и космоса. Это позволяет поставить следующие задачи, направленные на достижение цели работы:

- 1) реконструировать процедуру ритуала, с которым связаны хянга;
- 2) выяснить характер и функции поэтического текста (хянга) в ритуале;
- 3) выявить круг основных категорий поэтического текста и ритуала;
- 4) выяснить роль в ритуале поэта — создателя хянга.

Отправным моментом при рассмотрении вопроса о цели и задачах работы является факт объединения страны во второй половине VII в. под властью Силла. Основную причину победы именно Силла советская историческая наука видит в том, что в Силла дольше сохранялись устои общинных отношений по сравнению с Пэкче и Когурё, где более раннее развитие государственности «раньше привело и к обострению социальных противоречий, ослабивших позиции господствующего класса Когурё и Пэкче перед лицом внешней агрессии» [34, 86]. Одержало победу феодальное государство, хотя и складывавшееся в условиях постоянных войн, но образовавшееся по гражданско-бюрократическому образцу, которое сумело мобильно приспособить наследие племенного общинного уклада к своим нуждам.

Одним из инструментов приспособления этого наследия к новым социально-политическим условиям явился институт хваран. Институт уходит корнями в глубокую древность, к половозрастным объединениям, известным у племен, населявших Корейский полуостров. В Силла по мере сложения и укрепления государственности они постепенно превратились в особый социальный институт, ведавший подготовкой кадров для государства, перед которым стояла задача выжить и победить в очень тяжелой борьбе с сильными противниками: с непосредственными соседями Пэкче и Когурё, а также с танским Китаем. В принципе институт хваран выполнял те же функции, что и институт конфуцианства в Китае: поставлять государству специально обученных для управления людей. Однако базировался он на другой — мифопоэтической основе.

В период Силла и Объединенного Силла система хваран была сформулирована по иерархическому принципу. Низшая ее ячейка — школа хваранов-учеников, группировавшихся вокруг наставника. Такая школа могла объединять от нескольких учеников до нескольких десятков или сотен учеников. Иерархия наставников-хваранов в настоящее время недостаточно ясна, однако известно, что руководил организацией глава хваранов, который назначался государем и пребывал в столице⁵.

Корейские памятники, в которых содержатся сведения о системе хваран, уделяют особое внимание отношениям наставника и ученика. Наставник заботился о физическом, умственном и нравственном воспитании ученика, стоял на страже его интересов в случае допущенной кем-либо по отношению к ученику несправедливости и т. д. Ученик же должен был повиноваться наставнику, в свою очередь, заботиться о нем и т. д. Однако наставник-хваран мог рассчитывать на преданность ученика только при соблюдении им самим определенных нравственных норм, которые в общих чертах определялись пятью заповедями хваранов, сформулированными в начале VII в. Вонгваном: «Государю будь предан; к родителям будь почтителен; другу будь верен; сойдясь в бою с врагом, не отступай; убивая живое, будь разборчив (то есть подумай, надо ли это делать)» [104, 436].

Организация хваран прививала нормы поведения в коллективе, отвечала за физическую тренировку юношества, воинскую подготовку. Ученики получали сведения из области китайской традиции. Среди знаний и умений хваранов особо отмечается их приобщение к «великой основе того, как управлять государством» [104, 368], — тезис, который в настоящее время понимается не очень отчетливо. Между тем не исключено, что это знание хваранов было связано с выполнением ими жреческих функций. Хвараны, жрецы-поэты, ведали «танцами и песнями в государстве». Они были хранителями и творцами национальной поэтической традиции. В среде хваранов, по всей вероятности, окончательно отшлифовались те особые воззрения на поэтический текст, которые сложились в древней корейской культуре во времена Объединенного Силла.

Как показывают хянга и их контексты в «Самгук юса», поэтический материал нес функции управления. Так, согласно сообщению этого памятника, государь Кёндог-ван (742—764) обратился со следующей просьбой к известному поэту Чхундаму: «Тогда посодействуй мне, сложи хянга [такую, чтобы я мог] управлять, умиротворяя подданных» [104, 185]; там же говорится, что в правление государя Кёнмун-вана (861—874) несколько хваранов высшего ранга, «втайне имея замысел посодействовать государю,

⁵ О различных предполагаемых вариантах организации системы хваран как иерархической см. [136, 111].

[чтобы он мог] управлять государством, сложили три хянга» [104, 205] и т. д. Очевидно, эти указания памятника являются своего рода расшифровкой тезиса о «великой основе того, как управлять государством»: хянга мыслились средством управления.

В ходе исследования выяснилось, что управление с помощью хянга осуществлялось исходя из представлений о магическом воздействии на мир текста хянга. При этом имелось в виду, что хянга должны быть сочинены жрецом-поэтом в процессе ритуальной церемонии. Многозначная по своему содержанию, процедура ритуала сложения хянга прежде всего выполняла роль акта познания. И ритуал, и поэтический текст оперировали особыми категориями, которые служили познанию мира. Эти категории находятся во взаимосвязи и образуют единую систему.

Система ритуальных категорий, которые являются одновременно и поэтическими категориями, отражает особую совокупность представлений о мире, сложившуюся на мифопоэтической основе, обозначенную в работе как «система облика». Определяющими ее характер исходными моментами были воззрения на социально значимое лицо как на воплощение целостности и благополучия коллектива, а также как на воплощение сил космоса. Эти воззрения, закономерные для архаического общинного сознания, в древней корейской культуре проявлялись специфически: в ней уделялось повышенное внимание облику социально значимого лица — «старшего». Отсюда центральное место в системе облика занимает категория «облика», с которой соотносятся прочие категории — «души-сознания», «дороги» и др.⁶

Облик старшего подразумевал множество воплощений, например конкретно-физическое антропоморфное: в этом случае имелись в виду физическая целостность, здоровье, красота, определенные нравственные качества старшего и т. д. Подразумевал он и социальное антропоморфное воплощение: в этом случае имелось в виду включение в облик старшего зависимых от него «младших» на правах членов его тела (рук, ног, глаз и т. д.).

Каждый старший являлся младшим по отношению к следующему лицу, социально более значимому. Последним звеном и вершиной этой пирамиды был государь. Младший, как полагалось, не имел своего облика как целого. Он мыслился частью облика старшего, иногда выступая и в роли носителя магического зеркала — «души-сознания», отражавшей облик старшего и хранившей в себе идеальное его состояние.

Облик старшего (а соответственно социум и космос) мог меняться под воздействием различных причин. Система облика учитывала, например, такую актуальную для древнекорейского государства ситуацию, как вторжение врага. При этом полагалось,

⁶ Все категории по мере их ввода берутся в кавычки, в дальнейшем же употребляются без кавычек.

что враг также имеет облик, соответственно состоящий из старшего и соотнесенных с ним младших. Вторжение врага, от которого реально прежде всего страдал младший — погибал воин, попадал в плен землепашец, воспринималось как угроза облику старшего. Покушение на жизнь младшего понималось как отторжение части тела у живого человека-старшего, как нарушение целостности его облика. Отсюда ликвидация агрессии понималась как уничтожение облика врага во имя сохранения облика старшего. И на это направлялись ритуальные усилия и старшего и младшего.

Возможны были и другие причины изменения облика старшего. Но в каждом конкретном случае в процессе ритуального акта причину необходимо было установить и ликвидировать, вручив текст хянга тому, кто эту причину породил. В том случае, если облик старшего не менялся, пребывая в идеальном состоянии, сочинялась хянга, которая фиксировала идеальное состояние облика старшего, воздавала хвалу тому, от кого оно зависело, и которая тут же вручалась лицу (или его ритуальному дублеру), положительно повлиявшему на облик старшего.

Учитывая важность для ритуала точного выбора адресата, мы отобрали группу хянга из помещенных в «Самгук юса», так или иначе связанных с проблематикой облика, и классифицировали их по принципу адресата. В результате были выявлены следующие разновидности ритуала: а) ритуал, имеющий целью воздействие на облик отсутствующего старшего (ночной ритуал); б) ритуал изгнания врага, имеющий целью воздействие на облик врага, с тем чтобы оградить облик старшего, не дать нанести ему ущерб (ритуал, возможный в любое время суток как реакция на вдруг возникшую ситуацию); в) ритуал, имеющий целью воздействие на облик присутствующего старшего (дневной ритуал); г) ритуал, имеющий не явное (скрытое) отношение к проблематике облика, в котором адресатом выступает буддийское божество. Последний тип ритуала объединяет креолизованные варианты, возникшие на основе первых трех типов при воздействии буддизма.

В работе установлено, что ритуал воздействия на облик отсутствующего старшего базируется на шаманской ритуальной основе; ритуал воздействия на облик присутствующего старшего — на ритуале, воспроизводящем миф о Женщине-Солнце и ее родителях; в основу ритуала изгнания врага может быть положен ритуал, в котором воссоздавался миф о Стрелке-Солнце и двух хозяевах стихий.

Ни тот, ни другой миф не известны науке. В то же время оба они, и прежде всего миф о Женщине-Солнце и ее родителях, являются основными слагаемыми древнекорейской культуры. Именно на них в значительной мере базировалась новая система представлений о мире, выполнявшая роль своего рода государственной

системы мировоззрения в конце Силла и Объединенном Силла. В связи с этим в работе наряду с самой системой облика большое место уделено двум упомянутым солярным мифам — дана их реконструкция, а также соответствующих ритуалов; прослежена их дальнейшая судьба в корейской культуре в связи с судьбой системы облика.

Поскольку в работе уделяется внимание социальным функциям поэтического текста, художественные особенности поэтического произведения как самостоятельная проблема остаются за пределами нашего внимания. Изложение в работе, как правило, построено следующим образом: после приведения поэтического текста и связанного с ним контекста следует его расшифровка на основе учета мифопоэтических представлений, сложившихся в древней корейской культуре. Обследовав таким образом интересующий нас круг поэтических текстов из «Самгук юса», представляющих поэзию периода Объединенного Силла, мы обратились к ряду поэтических произведений на корейском языке, сохранившихся от более позднего времени — периода Корё (X—XIV вв.), чтобы проследить судьбы традиций, заложенных в поэзии Объединенного Силла, в иных исторических условиях. Уяснив «историческую перспективу» их развития, мы постарались выявить в общих чертах корни тех культурных представлений, которые нашли отражение в хянга.

В работе затронут достаточно широкий круг вопросов, связанных с древней корейской культурой. Поэтому в качестве дополнительного материала привлекаются источники самого различного характера на корейском, китайском и японском языках — исторические, этнографические, литературные. В связи с большим количеством привлеченных к рассмотрению текстов в работе заметная роль отводится такому вспомогательному средству исследования, как таблицы, которые позволяют «отжать» информацию, содержащуюся в текстах, сделать более наглядными выводы.

В процессе работы нам приходилось обращаться к текстам мифологического характера, шаманским, историческим и т. д. для выявления в них общих структур. В этих случаях мы опирались на подход к текстам и методику обращения с ними, которые предложены в трудах отечественных исследователей, прежде всего А. А. Потебни, В. Я. Проппа, О. М. Фрейденберг, В. Н. Топорова.

Раздел I

ПОЭЗИЯ НА КОРЕЙСКОМ ЯЗЫКЕ В ПЕРИОД ОБЪЕДИНЕННОГО СИЛЛА (VII—X вв.) В СВЯЗИ С РИТУАЛОМ И МИФОМ

Глава I

ХЯНГА В РИТУАЛЕ, ИМЕЮЩЕМ ЦЕЛЮ ВОЗДЕЙСТВИЕ НА ОБЛИК ОТСУТСТВУЮЩЕГО СТАРШЕГО

При предварительном знакомстве с хянга, помещенными в «Самгук юса», выяснилось, что ряд поэтических текстов в той или иной степени посвящен облику социально значимого лица (старшего). Категория «облика» (*чыл*) либо выражена лексически в самом тексте хянга, где в записи на иду передается с помощью иероглифа «мо» — «облик», либо фигурирует в прозаическом обрамлении, представленная словами «хйёнъёнъ», «ёнъ» и др.

Хянга, посвященные облику, можно классифицировать по принципу адресата. Среди них выделяются три, адресованные отсутствующему в момент их создания старшему, две, обращенные к присутствующему враждебному адресату, одна — к присутствующему старшему.

Обратимся к тем трем хянга, адресатом которых является отсутствующий старший. Это «Слаблю хварана Кипха», «Песня о кедре» и «Песня о хваране Чукчи». Все три относятся к одному и тому же жанру «десятистрочных», для которых характерно тройственное членение. Рассмотрение хянга, обращенных к отсутствующему в момент их создания старшему, удобнее начать с «Слаблю хварана Кипха» и «Песни о кедре».

I. «Слаблю хварана Кипха» и «Песня о кедре»

Хянга «Слаблю хварана Кипха» и «Песня о кедре» — единственные из сохранившихся до наших дней древнекорейских поэтических произведений на родном языке, которые могут быть восприняты как пейзажные произведения. При этом в обеих хянга воссоздается сходная картина природы и в обеих «пейзаж» соотнесен с взаимоотношениями двух людей, стоящих на различных

ступенях социальной лестницы. То есть они являют собой хороший материал для сравнения, тем более что при очевидном сходстве обладают принципиально различающей их чертой: в одном случае изображенная ситуация оценена знаком «плюс», в другом — знаком «минус».

Обратимся к хянга «Слаблю хварана Кипха». Однако, прежде чем приступить к непосредственному ее рассмотрению, пригласимся внимательней к ее прозаическому и поэтическому обрамлению.

*1) Хянга «Слаблю хварана Кипха»
в контексте повествования о Чхундаме*

Хянга «Слаблю хварана Кипха» помещена в разделе «Кёндок-ван (742—764). Учитель Чхундам. Пхехун — „Обладающий большими добродетелями“», где включена в состав повествования о монахе Чхундаме:

«В третий день третьей луны государь [Кёндок-ван], отправившись к воротам Квиджонмун¹, расположился в павильоне² и спросил своих „правых и левых“:

— Кто сможет заполучить на дороге монаха в хорошем одеянии?

А тут как раз появился один, высоких добродетелей, преисполненный в манерах строгости и чистоты, бродил невдалеке. „Правые и левые“ высмотрели его и привели пред [государевы] очи. Государь сказал:

— Это не тот монах в хорошем [одеянии], о котором я говорил, — и отослал его.

Появился еще один монах в стеганом одеянии³, который нес круглый футляр из вишневого дерева (еще пишут — корзину). Он приближался с южной стороны. Государь, с радостью понаблюдав за ним, пригласил подняться в павильон. Осмотрев изнутри его футляр и обнаружив, что тот заполнен чайными принадлежностями, государь спросил:

— Ты кто будешь?

— Я — Чхундам, — ответил монах.

— Откуда идешь?

¹ Ворота, которые находились к западу от столицы Силла либо были западными воротами столицы [134, 335].

² Предположительно тот же павильон Чхонянну, о котором говорится в повествовании о Вольмёне, куда отправился с выездом государь Кёндок-ван, чтобы встретить «монаха, которого пошлет судьба» [134, 335].

³ Так понимается словосочетание «пхинабый» Ким Хамёном [104, 184]; другие авторы понимают его иначе: «залатанная одежда», т. е. во многих местах зашитая и в заплатках [134, 337]; словарное значение «пхинабый» — «одежда нищенствующего монаха».

— Я обычно в третий день третьей луны и девятый день девятой луны завариваю чай как жертвоприношение Майтрейе, [чье изображение находится] в горах Намсан⁴ (букв. „Южных горах“) на перевале Самхварён (букв. „Перевале трех цветков“). Вот и ныне уже поднес чай и возвращаюсь.

— А нельзя мне уделить чашку чаю?

И монах заварил чай и поднес его государю. Аромат и вкус чая были удивительными. В чашке [сгустились] благоухание и тепло.

Государь спросил:

— Я некогда слышал о санве норэ „Славлю хварана Кипха“, сочиненной Учителем, будто ее смысл очень высок. Так ли это на самом деле?

— Так и есть.

— А раз так, — сказал государь, — то сложи для меня песню, с помощью которой можно управлять, умиротворяя народ.

Монах тут же в соответствии с повелением сложил песню и преподнес государю. Государь счел ее превосходной и пожаловал ему чин государева учителя. Монах дважды поклонился, поблагодарил, но награды не принял. В „Песне о том, как умиротворить подданных“ говорится:

Государь — отец.

Вассал — любимая мать.

[А стало быть], подданные — малые дети; а если так считать, То подданных-то и любить.

Живые существа, копошащиеся [в прозябании], —

Их кормите, — так и управляйте!

„Разве покинем эту землю, уйдем куда-нибудь?“ — [подумают тогда они].

И тогда познаешь, как держать государство.

Ая! И если государь будет таким, каким должно, вассал — как вассалу подобает, а подданные — как им пристало быть, Государство пребудет в умиротворении.

В песне „Славлю хварана Кипха“ сказано:

[Я] вверх посмотрю —

[Там] появившаяся луна

[Вслед] за белым облаком не плывет.

[Я вниз посмотрю — там] у берега реки, где вода синяя,

Облик хварана Кипха [мне видится].

[Здесь], на обрыве над рекой Иро [клянусь],

О хваран! [Я] буду следовать пределам своей души-сознания,

Которая сохранит [твой облик] в себе! (Т. е. твой облик заполнит мою душу от края до края и останется там навечно)

Ая! [Ты как] кедр, а ветви его высоки, —

Иней тебе нипочем, о хваран!» [104, 183—189; 126, 154—173].

⁴ Намсан, или Кымосан (букв: «Горы Золотой черепахи») — горы, расположенные южнее Кёнджу.

В повествовании Чхундам признается автором двух хянга. «Песня о том, как умиротворить народ» сочинена в третий день третьей луны (т. е. весной), в особом месте (в павильоне, соотнесенном с западным сектором столицы), с целью оказать благое воздействие на социум в целом — умиротворить в государстве подданных. Ее автор, очевидно, выбран в результате ритуальной процедуры встречи монаха, «которого пошлет судьба». Эта процедура являлась начальным звеном ритуала, подразумевавшим особый выезд государя и предварительное выяснение «пригодности» избранника-монаха.

Государь остановил свой выбор на монахе, который шел с юга, придерживаясь направления юг — север⁵. Если учесть соотнесенность ворот Квиджонмун (букв. «Ворота, [через которые] идут прямо») с западом по отношению к столице, можно предположить, что государь, находясь на линии восток—запад, поджидал монаха, идущего с юга на север. Их дороги должны были пересечься, и в точке пересечения предполагалось провести ритуал.

Помимо явно выраженной принадлежности к югу, т. е. недвусмысленной солярной характеристики, монах должен был отвечать еще одному требованию, которое касалось его одежды и которое сейчас понимается не вполне отчетливо. Государь просит привести монаха в «хороших одеждах» (*энобок*). Чхундам, которому он обрадовался, заведя его издали, был одет, видимо, так, как требовалось, но его одеяние было одеянием нищенствующего монаха. Независимо от того, как уточнить значение словосочетания «пхинабый» — как «стеганая одежда» или «залатанная одежда», можно предположить, что к одежде избранника предъявлялось требование «повышенных контактов» с иглой и ниткой по сравнению с одеждой других людей⁶.

Таким образом, государь уже издали, визуально определил Чхундама как подходящего кандидата на роль жреца по двум признакам: по позиции в пространстве (направление движения юг—север) и по одежде. И оба они характеризовали Чхундама

⁵ На возможность понимания ситуации встречи Чхундама как встречи монаха, «которого пошлет судьба», указывает в своей работе «Толкование „Песни о том, как умиротворить подданных“» Юн Енок [134, 335], отмечая, что предпочтение государь отдал тому монаху, который держал путь с юга на север, а не бродил вокруг в неопределенном направлении, как его предшественник [134, 337].

⁶ По-видимому, иглолка и нитка представляли собой один из вариантов пары предметов, использовавшихся в солярном ритуале (ср. роль стрелы и лука, сокола и веревки, иглолки и нитки в ритуалах уничтожения солярного оборотня). Прошитая многократно одежда обладала повышенной значимостью в ритуалах солярного круга. Ср. роль вышитых, расшитых одежд, деталей платья, предметов из ткани в свадебной обрядности (например, пояса жениха в корейской, расшитого мяча в китайской), ритуальную роль шитья платья и т. д.

как «активно солярное» существо. Судя по тому, что приближенные вначале доставили государю не того, кого нужно, можно заключить, что требования к жрецу — исполнителю ритуала были известны только государю, т. е. это было особое знание, недоступное обычным людям.

Обратим внимание на предмет, который нес Чхундам. Это круглый футляр из вишневого дерева или, по другим версиям, корзина. В тех требованиях, которые государь в самом начале предъявлял к будущему избраннику, ничего не говорилось о предмете. Видимо, Чхундам в этом плане превысил ожидания государя. Вспомним, что государь «с радостью наблюдал за ним», когда он шел по дороге, направляясь к павильону. Видимо, наличие футляра (или корзины) в руках монаха повышало его ритуальную значимость. Обратимся к семантике этих предметов. Любой из них представляет темную емкость, в мифе и ритуале соотносящуюся с женским родящим органом. В ритуале соотнесенность мужчины с предметами такого рода означает либо пребывание его в состоянии смерти — рождения, либо производительный акт (см. об этом ниже). Такая дополнительная характеристика кандидата в исполнители ритуала, видимо, была весьма желательной, поскольку церемония проводилась весной — в то время, когда ритуальная помощь земле, будущему урожаю считалась особенно важной.

Чхундам не обманул ожиданий государя. Во время диалога государя и Чхундама выясняется, что он идет с Южных гор, с Перевала трех цветков. Таким образом, его солярные характеристики подтверждаются еще раз (о цветке как солярном «предмете» см. ниже). Государя могло порадовать и совпадение чисел: три цветка, третья луна, говорящее о связи Чхундама с нарастающей силой солнца.

Затем происходит «опробование» двух «предметов» Чхундама, тех средств, с помощью которых он вступает в контакт с высшими силами. Это чашка чая и хянга «Слаблю хварана Кипха», о которой государь уже был наслышан. В результате всего оказались выявленными: а) солярная природа Чхундама (его «повышенная солярность»), б) причастность Майтрей и в) наличие у Чхундама выдающегося поэтического дара. Проверка заканчивается, и Чхундаму поручается сочинение хянга, способной магическим образом воздействовать на социум. Сочинение и исполнение хянга «Песня о том, как умиротворить подданных» было следующим этапом ритуала.

Хянга «Слаблю хварана Кипха» представлена в данном тексте как свидетельство высокого «профессионального уровня» жреца-поэта, которому можно доверить миссию государственной важности. О ней известно, что Чхундам сочинил ее раньше «Песни...». Судя по реалиям, упомянутым в ней, она была сложена осенью,

в ночное время, скорее всего в полнолуние. В ней говорится о о преданности Чхундама хварану высокого ранга, о восхищении им, т. е. хянга характеризует ее автора как ученика хварана.

Помещение ее в повествовании второй, вслед за «Песней...», говорит о нарушении хронологического принципа изложения, однако выглядит вполне естественно с точки зрения традиционных представлений о жизни человека как отрезке времени, изоморфном году и суткам. «Песня...», которая приводится первой, за счет контекста ритуала соотнесена с весной, со светлым временем суток, а ее автор — с солнцем; «Славию хварана Кипха» по своему содержанию связана с осенью, ночью и луной, на которую ориентировано сознание автора. Таким образом, обе части повествования — описание ритуала и текст «Песни...» (первая часть) и текст хянга «Славию хварана Кипха» (вторая часть) — представляют год (весна+осень) и сутки (светлое время дня+ночь). Кроме того, соотнесенные соответственно с солнцем и луной, они представляют весь космос, а автор обеих хянга тем самым характеризуется как личность, обладающая универсальными возможностями контактов с космосом. Повествование о Чхундаме, по-видимому, представляет собой тип биографии жреца-поэта — сочинителя хянга, сложившийся в период Объединенного Силла. Как мы убедимся ниже, оно — не единственное из сохранившихся биографических повествований такого рода.

Как свидетельствует повествование о Чхундаме, «Песня о том, как умиротворить подданных» была создана в процессе ритуала на самом ответственном этапе, о чем прямо говорится в повествовании. Об обстоятельствах же появления хянга «Славию хварана Кипха» — когда, где и по какому случаю ее сочинил Чхундам — не сказано ничего. Из повествования, а также в результате предварительного прочтения текста хянга не удается уяснить, сочинялась ли и «Славию хварана Кипха» в процессе ритуала, а если да, то на каком его этапе и какую цель преследовало ее создание. Постараемся выяснить это, исходя из общего контекста памятника.

2) Сопоставление повествования о Чхундаме и повествования о Вольмёне

В «Самгук юса» включено еще одно повествование о жреце-поэте, за которым закреплено авторство двух хянга. Это «Учитель Вольмён и его хянга „Песня о небе Тушита“». Приведем его перевод:

«На девятнадцатом году правления государя Кёндок-вана, в год кёнджа, в начале четвертой луны, появились рядом два солн-

ца и десять дней не исчезали. „Чиновник, выбирающий счастливый день“ почтительно обратился к государю:

— Прошу, чтобы монах, которого пошлет судьба, произвел обряд разбрасывания цветов. Тотчас же сможете избавиться от бедствия.

Тогда во дворцовом зале Човон приготовили алтарь. Государь прибыл в павильон Чхонян и стал высматривать монаха, которого пошлет судьба. Как раз в это время с южной стороны к храму тропинками между полями шел учитель Вольмён. Государь велел призвать его, распорядился открыть алтарь и начать поклонение. Вольмён предупредил:

— Я всего лишь ученик куксона, разумею лишь хянга, а буддийским песнопениям не обучен.

Государь ответил:

— Раз уж я загадал на монаха, которого пошлет судьба, сойдут и хянга.

Учитель Вольмён тут же сложил хянга и исполнил ее. В ней говорилось:

Сегодня здесь пою „Санхва“ („Разбрасываю цветы“).
О цветков, выбранный [мною], ты,
Как повелевает прямая душа-сознание,
Майтрейе служи!

Это толкуется так:

В павильоне Ённу (букв. „Драконовом“, т. е. там,
где находится государь) сегодня
пою „Санхва“.

Выбираю и посылаю синим облакам
один бутон.

[Ты] очень ценишь то, что содеяно
прямой душой-сознанием.

[Я] издалека обращаюсь с молитвой [к тебе, о] Тушита,
великий святой!

Ныне в народе ее называют „Санхва га“ (песня „Разбрасываю цветы“). Но это неверно. Следует говорить „Тосоль ка“ („Песня о небе Тушита“). Есть ведь еще и другая „Санхва га“, текст которой большею частью не помещают.

Как только учитель Вольмён кончил, солнечное наваждение сгинуло без следа. Государь похвалил его, пожаловал лучшего чая и четки из ста восьми бусин горного хрусталя. Неожиданно появился какой-то отрок необыкновенной внешности. Преклонив колени, он принял чай и четки и покинул зал дворца, выйдя через малые западные ворота. Учитель Вольмён решил, что это слуга из дворцовых покоев. Государь же подумал, что это кто-то из учеников Учителя. Оба стали дознаваться, и оказалось, что не правы ни тот, ни другой. Государю это показалось в высшей степени удивительным, и он послал людей следом. Отрок же вошел в ограду, проследовал в пагоду и исчез. Между тем чай и

четки оказались нарисованными на южной стене перед изображением Майтрейи. Тут и стало ясно, что необыкновенная добродетель и искренность Учителя вот так и достигают своим светом Будды. Об этом стало известно всюду, и не было таких, кто не ведал бы об этом. Государь же, проникшись к Учителю еще большим почтением, пожаловал сто кусков шелка, дабы проявить свою огромную искренность по отношению к Будде.

В свое время Учитель Вольмён ради своей умершей младшей сестры, предприняв поминальную церемонию, сложил хянга и приступил к жертвоприношению. Вдруг налетел ураган, подхватил жертвенные деньги, и они полетели на запад и пропали. В песне говорилось:

Дороги жизни и смерти
Здесь были, и стало страшно [тебе].
Слов „я уйду“ даже
Не сказав, ушла.

Словно однажды осенью под ранним ветром
Листья облетающие — [один еще] здесь,
[другой уже] там,
На одной ветке выросли,
А уходят, неизвестно куда.

Ая! В мире Амитабы встретимся,
Подожди, я сделаю ровным [свой] Путь!

Учитель Вольмён постоянно жил в храме Сачхонванса. Он искусно играл на свирели. Как-то раз лунной ночью он, играя на свирели, прошел по большой дороге перед воротами, и луна приостановила свой бег. Поэтому называли эту дорогу Вольмённи („Дорога, над которой луна ясна“). И этим также Учитель прославил свое имя. Он был из учеников Великого Учителя Нынжуна.

Люди Силла всегда чтили хянга. Уж не того ли они типа, что и китайские стихи „ши“ и ритуальные песнопения „сун“? Потому-то неизменно могут растрогать и потрясти Небо, Землю и духов не одни „ши“ и „сун“.

В славословии же сказано:

С помощью ветра послал жертвенные деньги
и тем помог ушедшей из мира сестре.
Его свирель потрясла ясную луну
и остановила Хэн-э.
Не говорите, что небо Тушита
далеко в небесах.
Достаточно одной песни,
чтобы оно приняло цветок добродетели

[104, 527—530].

Как и Чхундам, Вольмён является монахом и в то же время признается сам, что был учеником хварана, благодаря чему и

искусен в сочинении хянга. В начале повествования излагаются обстоятельства создания хянга «Песня о небе Тушита» и приводится ее текст. Изложенное, по существу, является описанием солярного ритуала, имевшего место в десятый день четвертой луны (начало лета). (Подробно ритуал в связи с «Песней о небе Тушита» рассмотрен ниже, в гл. 4.) В его процедуре есть моменты, общие с ритуалом, который описан в повествовании о Чхундаме. Ими являются: а) выбор на роль жреца в ритуале государственного значения монаха, «которого пошлет судьба»; б) выявление «пригодности» избранника и указание ему сложить хянга (что подразумевает диалог: вопросы государя — ответы избранника); в) наличие у избранника двух «предметов», одним из которых является устный текст хянга; г) сочинение и исполнение хянга как наиболее ответственный этап ритуала; д) награждение исполнителя.

И в этом ритуале исполнитель обладает солярными характеристиками и причастен Майтрейе. В то же время он соотносится, как и Чхундам, с темной емкостью, в данном случае с храмом, куда он направляется, а также с полем, т. е. возделанной землей. (О ритуальном значении поля, нарушения поверхности земли см. ниже.) Отметим также, что тот и другой ритуалы проводятся по инициативе и при участии государя Кёндок-вана и, возможно, в одном и том же павильоне [134, 335].

Объединим сказанное об обоих ритуалах и связанных с ними хянга в таблицу (табл. 1).

Как показывает табл. 1, большинство характеристик рассмотренных ритуалов полностью совпадают. Несколько различаются лишь «время» и «цель» ритуала. Ритуальные характеристики исполнителя различаются в пункте об одежде жреца: каких-либо требований к одежде Вольмёна не предъявлялось.

Обратимся ко второй части повествования о Вольмёне. Здесь излагаются обстоятельства сочинения и исполнения хянга «Песня о младшей сестре» и приводится ее текст, после чего сообщается о случае, когда Вольмён остановил бег луны. Таким образом, для второй части повествования можно отметить следующее: а) связь хянга с погребальным ритуалом; б) в этом ритуале ее сочинение и исполнение является ответственным звеном; в) жрец-исполнитель обладает двумя «предметами» — средствами воздействия на высшие силы: устный текст хянга + жертвенные деньги; г) судя по тексту хянга, она могла быть сочинена осенью; д) подчеркнута связь жреца-поэта с луной, с миром Амидабы как миром смерти — бессмертия, с западом как стороной смерти — бессмертия; е) не выражены солярные характеристики у жреца-исполнителя. (Подробнее о «Песне о младшей сестре» см. ниже.)

Сведем сказанное о второй части повествования о Вольмёне и повествования о Чхундаме в таблицу (табл. 2).

Т а б л и ц а 1

**Сопоставление первых частей повествований
о поэтах-жрецах Вольмёне и Чхундаме**

	Вольмён	Чхундам
Отношение повествования к ритуалу	Описание ритуала	Описание ритуала
Время ритуала	10-й день 4-й луны	3-й день 3-й луны
Место ритуала	Павильон Чхоянну, у дороги	Павильон (Чхоянну?), за воротами Квиджонмун, к западу от столицы, у дороги
Цель ритуала	Привести космос в состояние гармонии (убрав второе солнце)	Привести социум в состояние гармонии (умиротворив подданных)
Инициатор ритуала	Государь	Государь
Исполнитель	Монах — ученик хварана	Монах — ученик хварана
Этапы ритуала	а) Выбор исполнителя б) выяснение пригодности исполнителя; наставление исполнителю; выяснение наличия у исполнителя двух «предметов»: цветок + хянга в) сочинение хянга («Песня о небе Туншита») г) награждение исполнителя	а) Выбор исполнителя б) выяснение пригодности исполнителя; наставление исполнителю; выяснение наличия у исполнителя двух «предметов»: чашка чаю + хянга в) сочинение хянга («Песня о том, как умиротворить подданных») г) награждение исполнителя
Обязательные ритуальные характеристики исполнителя	а) Монашеский сан б) его должна «дать судьба» в) соотносённость с солнцем г) наличие поэтического дара д) причастность Майтрейе е) —	а) Монашеский сан б) его должна «дать судьба» в) соотносённость с солнцем г) наличие поэтического дара д) причастность Майтрейе е) стеганая (латаная?) одежда
Факультативные ритуальные характеристики исполнителя	Соотносённость с полем (возделанной землей); с храмом (=темная емкость)	Наличие футляра из вишневого дерева или корзины (=темная емкость)
Характеристика, гарантирующая наличие поэтического дара	«Стаж» ученика хварана	«Стаж» ученика хварана

Т а б л и ц а 2

**Сопоставление вторых частей повествований
о поэтах-жрецах Вольмёне и Чхундаме**

	Вольмён	Чхундам
Отношение повествования к ритуалу ⁷	Описание ритуала	—
Время ритуала	Когда-то раньше; осень	Когда-то раньше; осень
Место ритуала	Лиственное дерево (?)	Берег реки; кедр — хвойное дерево (?)
Цель ритуала	Приобщить адресата хянга к бессмертию (указав душе адресата путь в мир Амитабы и назначив там встречу)	—
Инициатор ритуала	Ученик-хваран	Ученик-хваран
Исполнитель ритуала	Ученик-хваран	Ученик-хваран
Этапы ритуала	а) Сжигание жертвенных денег б) сочинение и исполнение устного текста хянга («Песня о младшей сестре»), подразумевающие наличие у исполнителя двух предметов: жертвенных денег, устного текста хянга	а) — б) сочинение и исполнение устного текста хянга («Славию хварана Кипха»), отмечен лишь один предмет — устный текст хянга
Обязательные ритуальные характеристики исполнителя	а) Связь с луной (может остановить луну) б) связь с миром Амитабы как миром смерти-бессмертия (в тексте хянга); связь с западом как стороной смерти-бессмертия (в ритуале жертвенные деньги уносятся на запад)	а) Связь с луной (ориентация на луну в тексте хянга) б) связь с наставником-хвараном, приобщенным к бессмертию (в тексте хянга он соотносён с хвойным деревом — кедром, не боящимся снега и инея)

⁷ О заполнении графы «Отношение повествования к ритуалу» и графы «Цель ритуала» применительно к повествованию о Чхундаме см. ниже, с. 51.

Как показывает табл. 2, среди характеристик второй части повествования о Чхундаме нет таких, которые противоречили бы соответствующим характеристикам второй части повествования о Вольмёне: есть лишь полностью совпадающие, частично совпадающие или отсутствующие. А это дает основание предполагать возможность совпадения описанных во второй части повествования о Чхундаме характеристик с соответствующими им характеристиками второй половины повествования о Вольмёне, в том числе отношения к ритуалу и цели ритуала. Это тем более вероятно, если принять во внимание общее построение повествований как своего рода диптиха.

Таким образом, исходя из подобия структур двух биографических повествований, а также подобия структурных единиц, можно предположить, что хянга «Слаблю хварана Кипха», созданная Чхундамом, также была связана с ритуалом, а ее автор, подобно Вольмёну, почитался личностью особого типа, обладающей исключительным магическим потенциалом, причастной и солнцу и луне, способной вступить в ритуальный контакт и с тем и с другим светилом, чтобы поэтическим словом воздействовать на мир.

3) «Слаблю хварана⁷ Кипха»
как самостоятельный текст

Перейдем непосредственно к тексту хянга «Слаблю хварана Кипха», представив его в транслитерации:

урёричхймй
натхосян тёр-и
хйин курым чочхо птёкан антиха

мыр-и пхаран нари иохй
киранъ-ый чыж-и искоя
иро нари-с фйёрё-ахй
ранъ-я тинити тапсяон
мйжём-йй кйж-ё-хёр чочхнуачйё

ая чаж-и качи нопхо
сёри морёнур ккочххан-я⁸

В этой хянга, вероятно, речь ведется от лица хварана-ученика, т. е. младшего, имеющего в виду своего наставника, т. е. старшего. Обратимся к основным значимым элементам текста⁹:

⁸ Буквы, переданные как *й*, *ж*, *ф*, в современном корейском алфавите не существуют.

⁹ Учитывая наличие и других расшифровок, мы включаем в перечень основных значимых элементов те, что совпадают у ряда исследователей. Варианты расшифровок см. [126].

Строфа 1: «смотреть вверх» (*урёбричхида*)¹⁰ о младшем; «луна», (*тёр-и*), которая «не плывет, следуя за...»; «белое облако» (*хайн курым*).

Строфа 2: «река» (*нари*), где «вода синяя» (*мыр-и пхаран*); «река Иро» (*иро нари*); «облик» (*чыж-и*) старшего; «душа-сознание» (*мэжэм*) младшего; «обрыв над рекой» (*фибра*).

Строфа 3: «ккочхан» — «хваран высшего ранга», т. е. старший; «кедр» (*чаж-и*), у которого «ветви высоки» (*качи нопло*); «иной» (*сёри*).

Рассмотрим, какие пространственные отношения связывают эти элементы и как соотносятся между собой человек и космос:

Строфа 1: фиксируется движение снизу, направленное от человека-младшего, находящегося на обрыве над рекой, к луне и облаку. Таким образом устанавливается связь между человеком и луной. Взгляд фиксирован. Отмечается неподвижность луны: луна не плывет за облаком. Возможно, облако присутствует здесь, чтобы подчеркнуть неподвижность луны как идеальное ее состояние. (Ср. славословие в жизнеописании «Учители, которые ходили в Индию», где за «облаком» закреплено движение на восток как противоположное движению луны на запад [104, 448].)

Строфа 2: в первых двух строках задается переход к воде, который подразумевает движение взгляда вниз и отсутствующий здесь глагол «опускаю голову, вижу» (совр. *куббода*). За счет фиксирования взгляда на луне и облаке и последующего движения вниз, к воде, которое подразумевает одновременное движение головой (поднимаю голову, вижу — опускаю голову, вижу; совр. *урёббода* — *куббода*), обозначается космическая вертикаль, устанавливающая связь между луной и водой.

Отмечен цвет воды — «синий». Таким образом, конечные точки космической вертикали фиксируются как цветовые: «белый» (луна, облако) — «синий» (вода). Одновременно цвет воды («синий») свидетельствует о незамутненности, т. е. о нормальном ее состоянии. Вода — это не только конечная точка вертикали, но и горизонтальная поверхность. Эта поверхность лежит перед человеком (младшим) и является своего рода зеркалом, отражающей поверхность. В воде, над которой светит луна и, очевидно, отражается в ней, ученику видится облик наставника. В душе-сознании ученика также отражается облик наставника и будет отражаться вечно. Душа-сознание уподоблена поверхности воды (вероятно, отражающей луну) как зеркальной, воспроизводящей образ поверхности и в то же время как поверхности ограниченной: река — берегами, душа-сознание — «пределами». (Вероятна

¹⁰ Глагол «урёбричхида» — «смотреть вверх» зафиксирован только в расшифровке Хон Гимуна, однако мы включаем его в состав основных значимых элементов, поскольку соответствующее действие подразумевается во всех прочих расшифровках и при отсутствии его лексического выражения.

параллель: как река от берега до берега заполнена светом луны, так и мою душу от края и до края заполняет твой образ, т. е. не исключена аналогия с зеркалом и его рамкой.)

«Низ» выступает как сфера человека и человеческих отношений. Во второй строфе говорится о преданности ученика наставнику, т. е. об идеальном его поведении. Таким образом, «низ» и в плане отношений младший — старший идеален и тем самым соответствует идеальному характеру «верха».

Строфа 3: расшифровывается облик старшего благодаря сближению его с кедром — хвойным деревом. Старшему — кедру дается пространственная характеристика: «ветви высоки»; тем самым он соотносится с вертикалью. Ему же дается временная характеристика: «иней нипочем», т. е. не вянет осенью и зимой, а следовательно, вечен. (Не исключена соотношенность и с зеленым цветом, а также с белым цветом инея.) Эти характеристики несут нравственный заряд: наставник, которому так предан ученик, — человек высших достоинств, из тех, кто «высок и стоек в холодный год».

Таким образом, начиная с третьей строки второй строфы и до конца хянга идет обратный ход от поверхности воды, где видится облик наставника, к человеку на обрыве, младшему (его душе-сознанию) и далее вверх, к высоким ветвям кедра (наставник), причем этот ход связан с осмыслением младшим отношений между ним, младшим, и старшим. Осознание младшим нравственного облика старшего дает ему основание поставить знак равенства между космосом в его идеальном состоянии и старшим, который приравнивается к хвойному дереву — кедру.

Общая логика хянга: от идеального состояния космоса к идеальному облику старшего и их совмещению, тождеству, в душе-сознании младшего.

4) «Песня о кедре»

и ее прозаическое обрамление

Перейдем к «Песне о кедре», которая помещена в «Самгук юса» в следующем контексте:

«Когда Хёсон-ван (737—741) пребывал еще в резиденции наследника, он, играя с просвещенным мужем Синчхуном в пашки в дворцовом саду под кедром, постоянно говорил:

— Если забуду тебя в будущем, это будет подобно [тому, что изменится] кедр.

Синчхун вставал и кланялся. Прошло несколько месяцев, государь вступил на престол, стал награждать подданных, а про Синчхуна забыл и не внес его в списки. Синчхун обиделся и сложил песню. Прикрепил ее к дереву. Кедр вдруг пожелтел и за-

чах. Государь удивился и послал обследовать его. [Посланный] взял хянга и вручил ее [государю]. И государь с большим удивлением произнес:

— За множеством тяжких государственных дел почти забыл о луке, вделанном в рог.

Тут же позвал Синчхуна и дал ему титул и жалованье. Кедр снова ожил. В песне говорится:

Густой кедр,
Пусть осень настанет, — не вянет.
Ты же, говоривший: „Разве я тебя забуду!“ —
Свой лик, на который я смотрел снизу вверх, изменил.

В старом пруду, куда опустилось отражение луны,
Под бегущими волнами смешивается [с водой] песок.
[Как дрожащая на мутных волнах луна] — облик твой,
смотри — не смотри.

[Вот во что] и мир в конце концов превратился [126, 285—302].

Последняя строфа утеряна [104, 551—552].

Приведем текст хянга в транслитерации:

кас тйѳхи чаж-и
кѳжѳр антѳр ифыри тимаѳ
нѳ ѳстѳхи нѳчѳ кѳрѳчхѳн
урѳѳртѳн начх-и кочхѳсяхон тѳфия
тѳр-ѳй кырым-ѳй тин нѳйѳ моч-и-с
нѳѳр мырскѳѳр-ѳры морай-нѳй икѳтахѳ
чыж-и-жа-с пѳрана
нури-то чѳчыро прон тѳйѳя

Обратимся к основным значимым элементам «Песни о кедре». Строфа 1: «кедр» (*чаж-и*), который «не вянет»; «осень» (*кѳжѳр*); «ты» (*нѳ*), т. е. старший; «лицо» (*начх-и*) старшего, которое «меняется»; «смотреть снизу вверх» (*урѳѳрта*) (о младшем).

Строфа 2: «отражение луны» (*тѳр-ѳй кырым*); «пруд» (*моч-и-с*); «волны» (*мырскѳѳр*), которые «идут» (*нѳѳр*); «облик» (*чыж-и*) старшего; «мир» (*нури*).

Проследим, какую пространственную структуру образуют эти элементы и в каком отношении находятся человек (младший и старший) и космос:

Строфа 1: намечается вертикаль за счет дерева—кедра и человека—старшего, на лицо которого младший смотрит «снизу вверх». За счет движения взгляда младшего устанавливается связь между деревом—кедром и старшим. Взгляд фиксируется. Дается временная характеристика кедрa (не вянет осенью, т. е. вечен), которая понимается как нравственная (неизменность как верность своей природе). Отмечается динамика: перемена лица старшего, адекватная изменению его облика в целом, которое понимается как нарушение нравственной нормы. Утверждается, что старший не подобен кедрu.

Строфа 2: дается переход к воде, который, как и в первой хянга, подразумевает позицию младшего на берегу, движение взгляда и одновременный наклон головы вниз. Вода представлена здесь «спрудом», сравнительно небольшой и замкнутой водной поверхностью (ср. акцент на идее ограниченности отражающей поверхности воды в предыдущей хянга). На воде — отражение луны, свидетельствующее о наличии ее в небе в эту минуту. Тем самым как бы фиксируется, прочерчивается линия луна—вода (высшая точка которой дается как отраженная), подтверждающая вертикаль, обозначенную деревом и человеком-старшим. Задается тема «зеркальности». Взгляд младшего фиксирован на поверхности воды. Внизу также отмечается динамика: луна отражается в беспокойных волнах, поднимающих со дна песок, видимо мутных (ср. «синюю» воду и, видимо, ровную, спокойную поверхность воды в предыдущей хянга). Состояние воды говорит о дисгармонии, о нарушении порядка. Отражение луны в беспокойной, мутной воде осознается младшим как адекватное облику старшего и одновременно как картина общего состояния мира. За счет взгляда, наклона головы, работы сознания младшего намечается мысленный ход от поверхности воды к стоящему на берегу младшему.

Общая логика хянга: от дисгармонического облика старшего к дисгармоническому состоянию космоса и их совмещению в сознании младшего.

К сожалению, последняя строфа хянга не сохранилась, и мы не знаем, подразумевался ли в ней дальнейший ход вверх, аналогичный прослеженному нами в «Славию хварана Кипха». Во всяком случае, такой ход можно усмотреть за пределами самой хянга, в обрамляющем ее прозаическом тексте — в акте прикрепления текста хянга к кедр. Кедр пожелтел, изменил цвет, точно так же как государь «переменил свой лик», и кедр вновь ожил, когда государь исправил допущенную им несправедливость; выход на вертикаль окончательно уравнил кедр и старшего.

5) *«Славию хварана Кипха»*
и *«Песня о кедре»* в связи
с представлениями об облике

Хянга «Славию хварана Кипха» и «Песня о кедре» отражают весьма архаические представления о мире и человеке, приведенные в особую систему под воздействием тенденций к государственной централизации. Так, во второй строфе «Песни о кедре» говорится о тождестве государя и мира—«нури». Остановимся на этом моменте.

а) «Старший» как «мир» (*нури*)

Вполне возможно, что в ту эпоху, когда слагались хянга, сказанное в «Песне о кедре» о тождестве государя и мира понималось буквально. На мысль об этом наводят имена первых корейских государей, правивших, согласно традиции, в начале нашей эры, и этимологии их имен в памятниках XII—XIII вв.

Как известно, архаические представления об имени отличались от современных. Имя человека понималось как сущность, имя человека — то, что он значит и делает. И корейская культура в этом отношении не является исключением [92, 104 и др.; 29, 451; 64, 131—132]. Некоторые из первых правителей корейских государств носили имя, которое читается ныне как Юри в соответствии с его иероглифической записью. Однако, по общему мнению исследователей, за этой записью кроется древнекорейское слово «нури» — «мир» [126, 300—301]¹¹. Так звали второго государя Когурё и третьего государя Силла. Этимология имени первого государя Силла, Хёккосе-вана, также подразумевает элемент «мир», сближенный с элементом «свет»: «[с помощью] света править миром» [104, 89; 64, 128].

Притом что в «Песне о кедре» государь в принципе полагается тождественным миру¹², учитывается наличие различных конкретно-физических воплощений его облика. Государь — старший, он же — мир (*нури*), предстает а) как живой человек, б) как свет, источником которого в данном тексте является луна, в) как хвойное дерево (кедр). Тройственность облика старшего подтверждается и текстом «Славию хварана Кипха», где точно так же «аттестован» хваран-наставник.

Исходя из того, что и государь в «Песне о кедре», и хваран-наставник в «Славию хварана Кипха» охарактеризованы одинаково, можно предположить, что такая же закономерность — тройственность облика — распространяется в хянга соответствующего типа на любого старшего.

Рассмотрим каждое из воплощений облика старшего отдельно.

б) Облик старшего (=мир)
как живой человеческий организм

Проследим, как охарактеризован в хянга «Славию хварана Кипха» и «Песня о кедре» старший в своей человеческой ипостаси. Согласно «Песне о кедре», в этом качестве старшего представ-

¹¹ Хон Гимун считает, что у этого слова были также значения «наследник» и «сыновняя почтительность» [127, 53].

¹² Представления о тождестве государя и мира свойственны и китайской культуре, где они реализовались в несколько иных словесных формулах.

ляют «лицо» — «начхи» и человеческая фигура в целом¹³ (см. схему 1, графу «Антропоморфное воплощение»). Последняя, как таковая, лексически не выражена, но задается движением головы и взгляда младшего (поднимаю голову; смотрю), обозначается за счет сближения старшего с кедром (первая строфа «Песни о кедре», последняя строфа «Славлю хварана Кипха») и подтверждается вертикалью луна—вода.

Остановимся на параллелизме вертикали луна—вода и фигуры человека. Он проявляется благодаря действиям младшего, который в «Славлю хварана Кипха» поднимает голову, смотрит на луну, опускает голову, смотрит на отражение луны в воде (= облик старшего), в «Песне о кедре» — поднимает голову, смотрит на лицо старшего, опускает голову, смотрит на отражение луны в воде (= облик старшего). Как можно заметить, «луна» (*тър-и*) и «лицо» (*начх-и*) старшего за счет действий младшего одинаково характеризуются как пространственные объекты: в том и другом случае это высшая «точка» вертикали, на которую младший смотрит снизу вверх. В первом — вертикали, которая материализуется в световом потоке луна—вода, во втором — вертикали, которая физически воплощается в фигуре человека (старшего).

В обоих случаях проекцией высшей «точки» вертикали является отражение луны, притом что сами эти высшие «точки» имеют различное физическое выражение: «луна» и «лицо» человека (старшего). Отражение же в воде луны понимается как облик старшего, а всматриваться в отражение луны (= облик старшего) младший начинает не раньше, чем охватит взором всю фигуру старшего, все расстояние от луны до воды, которые, как известно, сближены с кедром (как идеальным воплощением облика старшего). Кедр же может переменить цвет, завянуть, если изменилось «лицо» старшего. Отсюда отношения «лица», фигуры и облика старшего могут быть выражены формулой:

(лицо = фигура) = облик (1).

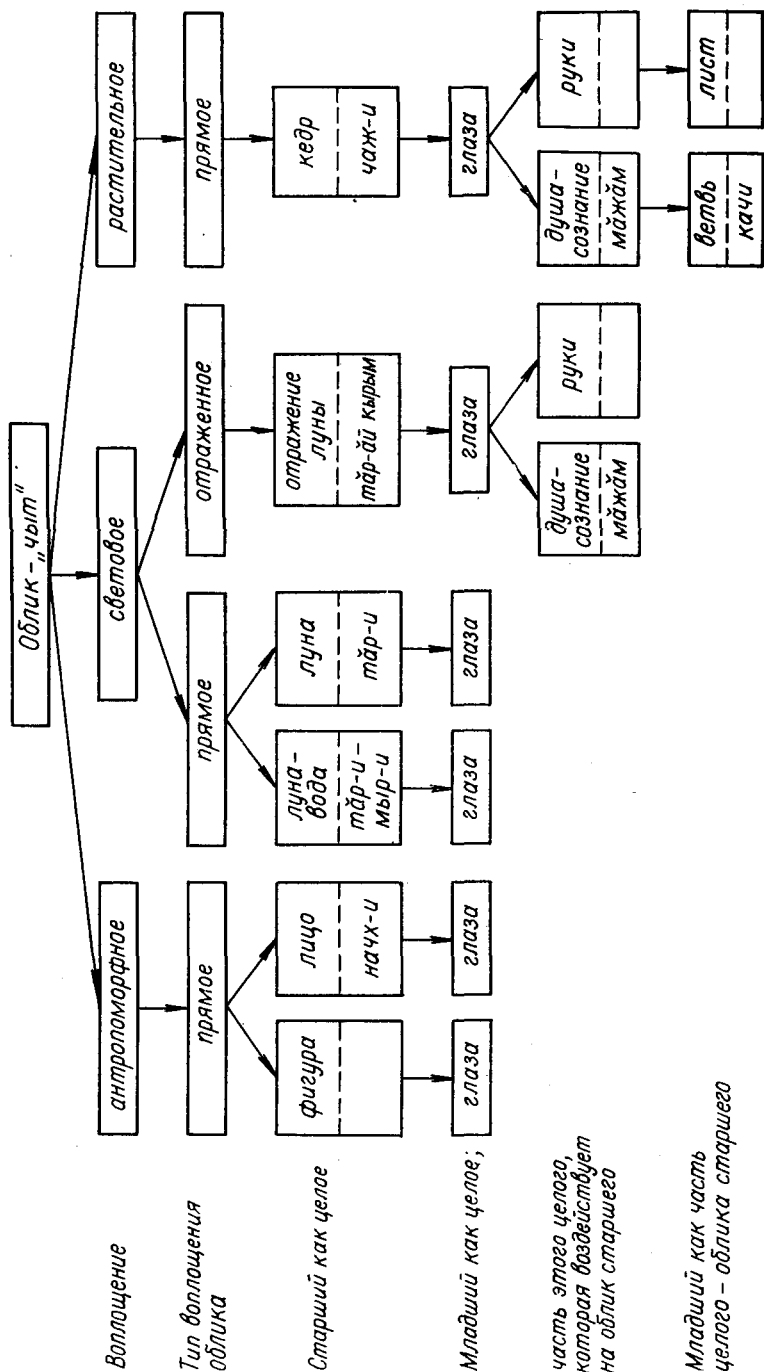
Антропоморфными характеристиками наделен и младший, и он изначально наделен только ими. Его представляют глаза и руки¹⁴ (см. схему 1). Они лексически не выражены, однако

Уподобление личности китайского императора космосу раскрывалось не через имя, а через «эпитет», характеризовавший его деятельность: он «все покрывал, подобно Небу, и все нес [на себе], подобно Земле». Полное уподобление китайского императора космосу и по масштабам, и по функциям находит выражение и в его титуле [55, 75—76].

¹³ Об универсальном характере тождества головы и целого живого существа, лица и человеческой фигуры см. [40, 426—427; 50, 172; 41, 15—16]; о возможных причинах этого см. [97, 49].

¹⁴ Младшего представляет также «душа-сознание» (*мăжăм*). Обитающая в сердце человека, она не является видимой частью его тела. Ее деятельность, непосредственно связанная с «работой» глаз, будет рассмотрена ниже.

Воплощения облика старшего в хянга «Славлю хвараны Кипха» и «Песня о кедре»



обозначены за счет действий. Младший смотрит вверх, смотрит вниз, всматривается в отражение луны в воде и т. д. Младший пишет текст хянга и прикрепляет его к кедру.

Нетрудно заметить, что старший соотнесен с целым, младший — с частью целого.

Старший	Младший
лицо	глаза
фигура	руки

Отметим также, что действия младшего направлены не только на антропоморфную ипостась облика старшего. Он смотрит на лицо старшего, вглядывается в отражение луны и по нему судит об облике старшего и т. д. Цель, которую преследует младший, — благое воздействие на облик старшего и тем самым на мир.

в) Облик старшего (=мир) как свет

Световое воплощение облика старшего¹⁵ в общих чертах уяснено при рассмотрении его антропоморфной ипостаси. Облик старшего как свет представлен двумя вариантами: «прямым» и «отраженным» (схема 1, графа «Световое воплощение»).

В первом варианте облик материализован в луне и световом потоке луна—вода. Их взаимоотношения могут быть выражены формулой:

$$(\text{луна} = \text{луна—вода}) = \text{облик (2)}.$$

Младший в этом случае выступает как принимающее свет «устройство» и характеризуется работой глаз.

Во втором, «отраженном» световом варианте облик старшего материализуется в «отражении луны» (*тăр-ай кырым*) на поверхности воды. Это может быть выражено формулой:

$$\text{отражение луны} = \text{облик (3)}.$$

В этом случае младший выступает как принимающее свет и обрабатывающее световую информацию «устройство». На первом этапе младший вглядывается в отражение луны (работа глаз), воспринимая световую информацию об облике старшего. Воспринятая информация обрабатывается, результатом чего является

¹⁵ Представления о социально значимом лице — племенном вожде, государе как о источнике света (солнце, луна) — универсальны. Они свойственны и китайской культуре. В отличие от описываемого древнекорейского ритуала уподобление китайского монарха свету в текстах, так же как и уподобление его космосу, раскрывалось главным образом за счет эпитета. Ср.: «Государи стремились „походить на солнце и луну, чтобы освещать [весь мир], быть подобными росе и дождю и обильно орошать [все живое]“» [55, 77].

вынесение младшим суждения об облике старшего. Этим ведаёт душа-сознание младшего.

Душа-сознание, как можно было убедиться, уподоблена поверхности воды. Они в равной мере обладают способностью отражать облик старшего, обе ограничены: поверхность воды — берегами, душа-сознание — «пределами». Подобие души-сознания поверхности воды подтверждается на звуковом уровне. Так, слова «вода» — «мыр-и», «волны» — «мырскйор», «шруд» — «мот», «отражение луны» — «тър-ай кырым» сближены со словом «мăжăм», за счет общего начального или общего конечного «м».

Вместе с тем душа-сознание обладает и такими качествами, которых нет у поверхности воды. Во-первых, душа-сознание младшего может раздвигать «пределы». В «Славлю хварана Кипха» младший собирается «следовать» пределам своей души-сознания, т. е. «идти вослед» (*чочхнуачйѳ*) за объектом, находящимся в движении. Во-вторых, душа-сознание, отразив облик старшего, способна удерживать его отражение. Младший «хранит» облик старшего в своей душе-сознании. Эти способности души-сознания реализуются, видимо, тогда, когда «отраженный» световой вариант облика дает основание младшему считать его идеальным.

За счет динамического «единства» облика старшего как света и младшего как принимающего и обрабатывающего световую информацию устройства осуществляется процедура выяснения соответствия или несоответствия облика старшего норме. Как можно понять из прозаического обрамления «Песни о кедре», если младший установит, что облик старшего в световом его воплощении (отраженный вариант) не соответствует норме, он вводит в действие руки: письменно фиксирует хянга и прикрепляет текст к кедру.

г) Облик старшего $g'o\ddot{u}(=m'i'r)$ к'а'к } дерево

Рассмотрим, как характеризуется облик старшего в его растительной ипостаси. Тексты обеих хянга и прозаическое обрамление «Песни о кедре» свидетельствуют о том, что его облик в идеале полагается тождественным кедру (схема 1, графа «Растительное воплощение»). Так, будущий государь играет в шашки под кедром, кедр находится во дворцовом саду, формула клятвы подразумевает тождество между кедром и государем и т. д. В этом случае формула облика старшего будет иметь следующий вид:

дерево—кедр = облик (4).

Отметим сходство слов «облик» — «чыж-и» и «кедр» — «чаж-и», различающихся одним гласным ¹⁶.

¹⁶ Обратим внимание на звуковое сходство слов «чаж-и» (кедр) и «чачи» (мужской член) — момент, наряду с прочими (связь социально значимого лица с деревом и т. д.) вводящий корейский материал в круг соответствующих универсалий, рассмотренных в работах В. Н. Топорова, особенно в [91, 14—15].

Растительными характеристиками наделен и младший. Облик старшего мыслится как дерево—кедр в целом, в совокупности его частей:

[Ты как] кедр, а ветви его высоки,—
Иней тебе нипочем, о хваран!

Обратим внимание на то, что кедр в рассматриваемых хянга характеризуется: а) как «высокий», б) как имеющий ветви («ветви высоки») и, по-видимому, в) как имеющий много ветвей («хороший», в значении «густой» в «Песне о кедре»).

Исходя из общего параллелизма световой линии луна—вода, человеческой фигуры (старший) и кедр, очевидного в текстах обеих хянга, а также прямого утверждения о тождестве хварана Кипха и кедр, можно предположить, что модель дерево и его ветви, где дерево выступает как целое, а ветви как его часть, подобна антропоморфной: человек и его руки. По-видимому, мужчина—младший в растительной модели облика старшего соотносится с ветвями так же, как в антропоморфной с его руками.

Отсюда в последней строфе «Славию хварана Кипха» содержится формула растительной ипостаси облика старшего в его единении с младшим-мужчиной:

(дерево—высокая ветвь)=облик (5).

Эта формула подразумевает органичность соединения частей и целого: идеальный облик дерева—кедра складывается за счет характеристик его частей и характеристик его как целого. Идеально то дерево, у которого много ветвей и они высоки, а за их счет высоко и пышно само дерево. При этом кедр не боится иней: он не меняет своего зеленого цвета, не вянет. Он являет собой растительный организм, который не реагирует на смену времен года, а следовательно, неподвластен времени.

Можно предположить наличие в древнекорейской культуре развернутой формулы растительного воплощения облика старшего, учитывающей его единство с младшим-мужчиной и младшим-женщиной:

дерево $\begin{cases} \nearrow \text{ветвь высокая (высокая часть ветви, удаленная от ствола)} \\ \searrow \text{ветвь низкая (часть ветви, близкая к стволу ?)} \end{cases} = \text{облик (6)}$

Формула, которую дал в своей хянга Чхундам, произносится младшим, имеющим в виду старшего и, естественно, себя как одного из младших. В характеристике, которую дал Чхундам ветвям кедр, содержится элемент самооценки младшего. Младший таков,

что не портит облика старшего, не нарушает его, а, напротив, способствует тому, чтобы облик старшего был идеальным; младший — это «высокая ветвь».

Обратим внимание на то, что растительные характеристики у младшего (он — ветвь, эта ветвь высока, она — органическая часть дерева, неотделимая от него) отмечаются после того, как световое воплощение облика старшего признано идеальным и младший обещает закрепить облик старшего в своей душе-сознании. Эта операция, видимо, предполагает расширение «пределов» (каж) души-сознания, с тем чтобы обширная ее поверхность была занята обликом старшего. (Ср. характеристики души-сознания в песне «Скорблю о двух военачальниках», анализ которой дан ниже.)

Иными словами, младший, убедившись в идеальности облика старшего, старается отдать ему на службу «все силы своей души». Прodelав операцию со своей душой-сознанием — раздвинув ее рамки и поместив в ней навечно облик старшего, младший, очевидно, тем самым прочно связывает себя со старшим. Неразрывность этой связи понимается тождественной органическому единству ветви и дерева. Младший утверждает, таким образом, что в результате проделанной им операции со своей душой-сознанием он вправе осознавать себя по отношению к старшему ветвью дерева, причем высокой ветвью.

Выступая в начале хянга в антропоморфной ипостаси, проявляя себя в зрительных и затем в психических операциях, ведущих к воссоединению с обликом старшего, младший в конце концов как бы окончательно сливается со старшим, принимая растительные характеристики и осознавая себя ветвью дерева — кедра (= облик старшего)¹⁷.

¹⁷ Представления о тождестве социально значимого лица — вождя, жреца, государя — и дерева универсальны, как универсальна в древних культурах модель дерево — социум (семья, род, государство), в составе которой младшие выступают как ветви дерева.

В древней китайской культуре эти представления также имели место. При этом, как и в рассматриваемом корейском варианте, ветви дерева могли ассоциироваться с подданными-мужчинами. Ср. сказанное в памятке «Вэнь сянь тун као» («Свод и исследование документов»), составленном в период Юань (1280—1367): «При императоре Чэнь-ди (32—5 гг. до н. э.) во второй луне начального года эры Юн-ши (16—33 гг. до н. э.) на ясене, что рос в уезде Хэнань, появились ветви, [по форме] напоминающие человеческие головы... Цзинфан, [ведавший], „Книгой перемен“, передал [по этому поводу]: „Сила дэ государя пришла в упадок, подданные собираются восстать; потому и дерево порождает [ветви], обретающие вид человека“» [140, цз. 299, 2363].

В отрывке дается картина нарушения порядка в космосе: ветви дерева, которым положено быть похожими на руки, вдруг обретают форму голов, т. е. начинают претендовать на облик целого. А это означает, что зреет мятеж, что мятежники претендуют на престол. На это же указывает и соотнесенность дерева с югом — стороной солнца, стороной государя: так, название уезда буквально означает «К югу от реки». Приводится зрительная картина изменения облика старшего как растительного организма. Однако в отличие от

Все сказанное справедливо для «идеального случая», какой и описан в «Славию хварана Кипха». В «Песне о кедре» воспроизводится «неблагополучный» вариант. В ее тексте младший предстает только в своей антропоморфной ипостаси. При этом далекий от нормы облик старшего не переносится младшим в его душу-сознание, и младший в дальнейшем не предстает в растительной ипостаси как неотъемлемая часть целого. Мы не знаем, что было сказано в последней, утерянной строфе хянга. Но нам известно, что ее автор Синчхун зафиксировал хянга письменно. Прodelав это, Синчхун перенес тем самым облик старшего в текст, закрепив его в слове и письменном знаке как «неидеальный»¹⁸. Текст хянга является своего рода слепком души-сознания младшего, отразившей неблагополучие мира (= облик старшего), и, таким образом, в равной мере представляет и облик старшего, и душу-сознание младшего. (О двойственной природе текста хянга также см. ниже).

Текст, зафиксированный на бумаге (деревянной дощечке?), был прикреплен Синчхуном к кедру, а затем снят и передан государю^{18a}. Отсюда текст хянга по отношению к дереву представляет

древнекорейской ритуальной традиции причиной происходящих перемен здесь является не облик старшего, а сила-дэ. Ее ущербное состояние — первопричина дисгармонии в космосе. Между тем данная категория в древнекорейском ритуале, с которым связаны хянга, не встречается. Она появляется в поэтических текстах на корейском языке, видимо, не раньше XII в. под китайским влиянием.

¹⁸ Сходные представления о воздействии письменного текста на дерево, являющееся воплощением старшего, были свойственны, очевидно, и древнекитайской культуре. Ср. «Шунь завел дерево, на котором записывалась всякая хула» [73а, 188].

^{18a} Параллель этому акту представляют, очевидно, действия Ван Гоина в повествовании о государыне Чинсон-ёван (887—896), помещенном в «Самгук юса»:

«С самого начала правления пятьдесят первой государыни династии, Чинсон, держали власть и творили годами, что хотели, ее кормилица госпожа Пухо вместе со своим мужем чапканом Вихоном и еще тремя-четырьмя любимцами. Воры и разбойники роились повсюду, как осы. Люди государства были озабочены этим и сочиняли заклинания-дхарани. Написав их, бросали на дорогу.

Государыня со своими держащими власть чиновниками, заполучив одно из них, рассудили: „Ван Гоин это написал, кто ж еще?!“ И заключили Ван Гоина в темницу. А Ван Гоин сложил стихотворение — „ши“ [и написал на стене темницы], воззвав к Небу. И Небо тогда послало молнию на ту темницу и освободило его...» [104, 210].

Причиной неблагополучия в государстве является поведение старшего-женщины. Поэтому поэтический текст «вручается» дороге, а затем — темнице, в мифологическом слое представлений связанным с женским началом (см. ниже). Обратим внимание на последовательность дорога — темница, из которой в конце концов освобождается Ван Гоин. Именно такова последовательность перемещений жреца, воплощающего в ритуале отца Женщины-Солнца (ср. ниже простолудина в мифе об Аmanoхихоко и т. д.). О старшем-женщине как цветущем дереве и о нижнем слое ритуала воздействия младшего на облик старшего-женщины также см. ниже.

собой нечто временно находящееся на дереве, образующее с деревом единство, подобное единству лиственного дерева и листа. (Об ассоциации поэтический текст — лист дерева см. ниже.)

Акт прикрепления текста хянга к кедр, после которого кедр пожелтел, магическим образом перевел кедр из категории вечно-зеленых деревьев, неподвластных ходу времени, в категорию лиственных, зависящих от смены времен года. Судя по тексту хянга, дело происходило осенью, и кедр немедленно пожелтел, как и полагается лиственному дереву в это время года.

Но если старший подобен лиственному дереву, меняющему свой облик осенью, он не может претендовать на вечную преданность младшего. По-видимому, младший дает понять, что и он будет вести себя так же по отношению к этому дереву, как ведут себя листья. Листья же осенью покидают дерево, и дерево остается голым и незащищенным.

Принимая во внимание, что в хянга словесно воспроизводятся действия младшего и их результаты, а также учитывая сказанное выше по поводу единства младшего и старшего в «Славлю хварана Кипха» как кедра и его высокой ветви, можно предположить, что в утраченной строфе хянга говорилось примерно следующее:

Прикрепляю хянга к кедр.
Кедр стал лиственным деревом. А осенью листья
покидают его.

д) Три воплощения облика старшего

Воплощения облика старшего в обобщенном виде представлены на схеме 1, ссылки на которую делались выше.

Облик старшего представлен в трех воплощениях — антропоморфном, световом, растительном. Воплощения могут быть двух типов: «прямое», т. е. конкретно-физическое, и отраженное. Причем отраженное присуще только световому воплощению. Облик старшего как целое представлен шестью объектами, которые суть тождества: его фигурой, лицом, световым потоком луна—вода, луной, отражением луны, кедром. Пять из них являются конкретно-физическими объектами, один — отраженным. Это — отражение луны (на поверхности воды, ограниченной берегами).

Облик старшего воспринимается и оценивается младшим. Все шесть объектов воспринимаются глазами младшего. Один из объектов, представляющий световое отраженное воплощение облика старшего — отражение луны, после того как он воспринят глазами, воспринимается душой-сознанием младшего (где хранится, если облик признан идеальным, т. е. тождественным кедру). По отношению к двум объектам — отражению луны и кедру — применяются действия рук младшего (написание текста хянга, в кото-

ром воспроизведено «неидеальное» состояние облика старшего, и прикрепление текста хянга к кедру).

Младший по отношению к облику старшего в процессе ритуального акта выступает как независимое целое, как человек, который обладает зрением, способностью мыслить и действовать, в конце же ритуального акта — как часть растительного воплощения облика старшего. Эта часть может мыслиться как неотделимая, подобно ветви кедра, если младший признал идеальным облик старшего, или как «отделимая», подобно листу дерева, если облик старшего признан неидеальным, а следовательно, тождественным не хвойному дереву — кедру, а лиственному дереву.

Как известно, облик старшего тождествен миру. При этом подразумевается, что старший воздействует на мир автоматически, в силу своего статуса. Облик старшего, от которого состояние космоса находится в прямой зависимости, может быть идеальным («Славию хварана Кипха»). В этом случае он приравнивается кедру, верному своей природе. Облик старшего может и меняться. Перемены могут быть следствием таких его действий, как нечаянное нарушение клятвы («Песня о кедре»). Эти изменения приводят космос в состояние дисгармонии.

Младший также может воздействовать на мир — космос и социум, и его воздействие — сознательный и целенаправленный акт. Этот акт — сочинение, исполнение и, видимо, в некоторых случаях написание хянга, подразумевающий выбор определенного места, времени, а также физические и психические усилия младшего. Этот акт направлен на старшего, на его облик, поскольку для младшего космос и социум воплощались в облике старшего. Он подразумевал проверку младшим состояния облика старшего, с тем чтобы «присоединиться» к нему, если проверка покажет, что облик идеален, или чтобы «отделиться», если выяснится, что в облике произошли отклонения и он не соответствует норме.

Исходя из того, что процедура творения хянга «Песня о кедре» привела к выправлению облика старшего, к возвращению его растительной ипостаси в категорию хвойных деревьев (кедр), а следовательно, к нормализации космоса и социума, можно предположить, что эта процедура в конечном счете имела целью приведение космоса и социума в нормальное состояние.

Все сказанное свидетельствует о том, что создание и исполнение хянга было ритуальным актом, а его «материальный результат» — текст хянга (устный и письменный), фиксирующий ход ритуала и его результаты, почитался магическим. Прикрепление текста хянга «Песня о кедре» к кедру перевело его в разряд лиственных деревьев. О том, каковы были последствия сочинения «Славию хварана Кипха», мы не знаем, но по аналогии с «Песней о кедре» можно предположить, что и ее текст мыслился как воздей-

ствующий магическим образом на облик хварана Кипха. По-видимому, хварану Кипха обеспечивалось бессмертие за счет усилий души-сознания ученика. Указание на это можно усмотреть в образе кедр, не боящегося инея.

Если исходить из того, что в традиционной корейской культуре жизнь человека мыслилась изоморфной году и суткам, а «Славию хварана Кипха» сочинялась ночью, в осеннее время, можно предположить, что младший, создавая ее, помогал старшему преодолеть временной рубеж — конец суток, конец года за счет магической операции со своей душой-сознанием, в результате которой утверждалось тождество облика старшего и кедр. Отождествление же старшего с кедром приобщало его к бессмертию.

По-видимому, предполагалось, что у младшего, наделенного поэтическим даром, при определенных условиях были возможности за счет ритуального акта творения хянга «переводить» старшего и соответственно себя из одного времени в другое, например из солярного, кругового, в котором жизнь мыслилась конечной временной величиной, изоморфной году и суткам, в другое — соотношенное с луной и представляющее вечность (о двух типах времени в корейской культуре на примере сиджо см. [66; 67; 70]).

Возможно, младший заботился о состоянии облика старшего еще и потому, что мыслился частью облика старшего, и иного пути в бессмертие, кроме сопричастности облику старшего, у него не было. Старшему же бессмертие «причиталось», видимо, лишь при наличии высоких нравственных качеств. Отсюда — забота об облике старшего, о том, чтобы вовремя подтвердить свою причастность идеальному облику старшего или вовремя «отделиться» от недостойного. «Отделение» младшего было благой социальной и космической акцией, так как содействовало осознанию своих ошибок старшим и вело к их исправлению, а следовательно, к нормализации облика старшего и тем самым к установлению порядка в мире. (Ср. «отделение» Хесука, отсекающего у себя кусок бедра и вручившего на блюде старшему, что привело к выправлению облика старшего [104, 449; 63, 182—183].)

Итак, в руках младшего, слагающего хянга, находился мощный инструмент воздействия на облик старшего, а соответственно на космос и социум — ритуальный акт творения хянга. Какую же роль в нем играли три воплощения облика? Младшему, прежде чем воздействовать на облик старшего, необходимо было убедиться, идеален облик или нет. Очевидно, прежде чем младший приступал к сочинению хянга типа «Славию хварана Кипха» и «Песня о кедре», он уже имел предварительное суждение об облике старшего в антропоморфном его воплощении. Так, «Песня о кедре» начинается с параллели: кедр не меняется — старший изменил «лицо». Видимо, импульсом к созданию «Славию хварана Кипха» послужило предварительное суждение об антропоморфном облике

хварана-наставника как об идеальном, т. е. младшим не было замечено изменений «лица» старшего, и именно это определило последовательность дальнейших действий младшего. (Ср. «Песню о хваране Чукчи», которая начинается с параллели: уходит весна — стареет и утрачивает былую красоту старший.) То есть исходная точка — состояние антропоморфного облика старшего. (Ср. в этой связи сочинение старцем хянга «Старик преподносит цветы», см. ниже.)

Конечный этап процедуры выяснения характера облика — заключение о соответствии или несоответствии его кедр. Иначе говоря, кедр выступает своего рода эталоном. Способ проверки соответствия эталону — «тест на свет», изучение младшим того, как антропоморфное воплощение облика старшего проявляется в световом. Световое воплощение облика старшего, как известно, представлено тремя объектами: луной, световым потоком луна—вода и отражением луны. Младший судит о состоянии облика старшего по отражению луны в воде. (Вспомним, что в «Песне о кедре» оно ложится на мутную воду, на беспокойную, тронутую волнением ее поверхность, отчего отражение луны не адекватно луне в небе.) Отражение луны в воде подразумевает одновременное наличие луны в небе, светового потока, идущего от луны и падающего на воду, и, наконец, саму водную поверхность. Судя по тому, что луна тождественна лицу старшего и его облику, имеется в виду полная луна, т. е. луна в полнолуние. (И в корейской, и в других культурных традициях облик человека сопоставляется обычно с луной в полнолуние, если он совершенен. Такое сближение подразумевает полную луну — круглую, т. е. совершенную по форме и излучающую максимум света.) Иными словами, световая ипостась облика старшего — подвижная конструкция. Ее элементы могут быть разъединены или, напротив, связаны между собой, но в определенное время и в определенном месте. Учитывая, что младшему приходится делать заключение о соответствии или несоответствии отражения луны на поверхности воды кедр, место, где сочинялась хянга, подразумевало, очевидно, не только воду, но и кедр на берегу. Таким образом, световое воплощение облика старшего подразумевало наличие особого пространственно-временного узла, определявшего время и место ритуального акта сочинения хянга. Предусматривающее совокупность нескольких элементов, которые при «измерении» облика должны быть соотнесены друг с другом соответствующим образом в определенном месте и в определенное время, световое воплощение облика являло собой чувствительный «прибор». На его показаниях могло отражаться и состояние воды (которое может зависеть от наличия ветра, его силы), и состояние атмосферы (наличие тумана, дымки, облаков, которые могут закрыть луну, сказаться на яркости ее света, отчетливости ее контуров) и т. д. Все это, очевидно, учиты-

валось и становилось показаниями в пользу определенного состояния облика старшего.

Таким образом, «взаимоотношения» между тремя воплощениями облика старшего — антропоморфным, световым, растительным — это отношения между объектом рассмотрения (человек), «измерительным прибором» (свет) и эталоном (дерево—кедр). С этой точки зрения тексты двух рассмотренных хянга воспроизводят процедуру «измерения» облика и ее результат.

Те же самые элементы, которые в хянга в соответствующих комбинациях являют три воплощения облика старшего, в сумме представляют пространство—время ритуала и также мыслятся тождественными миру (*нури*)¹⁹.

е) Акт создания хянга как реальная ситуация и как ритуальная

Рассмотрим акт сочинения обеих хянга как реальную ситуацию.

Время. Скорее всего, это — полнолуние, если судить по ассоциации лицо — луна, подразумевающей полную луну, а также если принять во внимание ритуальную значимость полнолуния в древней и средневековой корейской культуре. Время года — осень, возможно, поздняя осень (если учитывать «иней» в «Славлю хварана Кипха»).

Место. Берег (скорее всего, обрывистый) реки или пруда, водного пространства, обозримо ограниченного берегами. На берегу находится младший и, по-видимому, растет кедр. Как свидетельствует прозаический контекст «Песни о кедре», кедру в тексте хянга соответствует реальный кедр, который реагирует на хянга. Предположительно он находится за спиной младшего.

По существу, пространство, с которым связано сочинение хянга, являет собой разновидность универсальной модели сакрального пространства [ср. 150, 271].

Человек. «Участвуют» двое: младший и старший. Старший во время создания младшим хянга отсутствует, и все операции, которые продельывает младший по отношению к старшему как к живому человеку, он совершает мысленно. Младший занимает позицию на берегу: стоит или сидит (учитывая вероятность написания текста) лицом к воде, спиной к кедру. Он ориентирован на луну.

Действия младшего: поднимает голову вверх, смотрит на луну; опускает голову, смотрит на воду, на отражение луны в воде; обращается к себе, своей душе-сознанию, что подразумевает мысленный ход от воды вверх, к себе, младшему, завершающийся пово-

¹⁹ Отголоски сходных представлений об облике государя угадываются в «Шицзине», в «Слове Вэнь-вана последнему государю Шан», где облик государя сближен со светом и деревом [96, 376—378].

ротом младшего лицом к кедр; этому повороту к кедр может предшествовать написание текста хянга, который после поворота к кедру прикрепляется к нему.

Цель усилий младшего: воздействие на облик старшего, который понимается как тождественный космосу и социуму.

Принимая во внимание время (момент полнолуния, сакральный в древних культурах), место (отвечающее требованиям, предъявляемым к сакральному пространству), представления о тождестве социально значимого человека и мира, представления о возможности воздействия на мир силой поэтического слова, отраженные в рассматриваемых хянга, мы можем сказать, что и та и другая описывают ритуальную ситуацию и что перед нами — описание индивидуального ритуального акта, который, учитывая роль космической вертикали, движения взгляда вверх—вниз—вверх, наличие хвойного дерева, может рассматриваться как далекий аналог воздвижению шаманского дерева ²⁰.

Шаманское наследие усматривается и еще в одном аспекте. Облик старшего во время его «проверки» последовательно представляется: а) как неделимый антропоморфный, б) как делимый на элементы (световой) — луну, световой поток луна—вода, отражение луны и в) как неделимый растительный. Процедура ритуала подразумевает мысленный переход от человека как неделимого целого к его иному воплощению (световому), в котором он представляется разъятым на элементы, и возвращение к состоянию нерасчлененности, воплощенному в дереве—кедре. Этот ход от единого к расчленению единого и вновь к единому, но уже в новом качестве может быть понят опять-таки как далекий аналог рассеканию шамана, тем более что это новое качество воплощается в хвойном дереве. (Ср. описание рассекания шамана Ксенофоновым [45, 10—14, 25 и др.])

Перейдем к рассмотрению хянга «Славлю хварана Кипха» и «Песни о кедре» как ритуальных произведений. Обратимся к пространству—времени ритуала, т. е. ритуала творения хянга, адресованных отсутствующему в момент их создания старшему.

ж) Пространство—время ритуала

Элементами пространства—времени ритуала создания хянга «Славлю хварана Кипха» и «Песни о кедре» являются элементы реального мира: луна, берег, вода (река, пруд, волны и пр.), кедр,

²⁰ Ср. [90, 93—96], особенно о поднятии мирового дерева (или его образа — шаманского дерева) как знака установления «всех мыслимых связей между частями мироздания и прекращения состояния хаоса». Ср. также [91, 13—17], особенно о связи мировой оси с местом ритуального акта, о тождестве царя-жреца и дерева, о поднятии шаманского дерева и т. д.

фигура младшего. Пространство ориентировано на вертикаль луна—вода, подтвержденную кедром и мысленно соотнесенную с фигурой старшего. Горизонталь представлена замкнутой поверхностью воды, за пределы которой не заглядывают. Ее размеры, по-видимому, в принципе не играют роли и могут быть как угодно малы или, напротив, достаточно велики, но с условием видимости противоположного берега, выполняющего функции рамки зеркала—воды как отражающей поверхности. В любом случае масштабы горизонтالي ничтожны по сравнению с вертикалью.

Все элементы пространства—времени ритуала соединяются в определенной последовательности за счет цепи движений головы, глаз, тела, рук младшего.

Время всей процедуры ритуала, т. е. время реализации «динамической» цели, мыслится как неопределенно длящееся, как время, у которого нет заданного предела, есть лишь точка отсчета: стабилизация положения луны в полнолуние. Оно может быть понято как «вневремя», как время ритуала, ограниченное только рамками ритуала и не соотнесенное с ходом реального времени.

Рассмотрим последовательность действий младшего как динамическое единство.

а) Динамическая цепь

Как можно было убедиться при рассмотрении текстов «Славию хварана Кипха» и «Песни о кедре», за счет последовательности движений младшего выделяются одна за другой три различные ипостаси облика старшего; организуется в единую систему пространство—время ритуала; благодаря ей достигается присоединение младшего к облику старшего (= космос) и т. д. Однако ее значение этим не ограничивается. Проследим еще раз ее этапы.

I. Первым этапом ритуала было движение головы и взгляда младшего вверх, к луне. За счет этого действия устанавливался контакт младшего с космосом, реализовалось включение его в общую систему в качестве одного из ее элементов. Оно означало: «я — в мире», «я вышел в космос», а также «я начал его изучение».

II. Затем следовал наклон головы и взгляд вниз, к воде, к отражению луны. Благодаря этому действию прочерчивалась космическая вертикаль и утверждалась причастность к ней младшего. (Вспомним, что световой поток луна—вода тождествен облику старшего.) По отраженной на поверхности воды луне младший делал заключение о состоянии облика старшего (= космос) в данный момент. Если отражение луны в воде адекватно луне в небе, облик понимался как идеальный, и младший закреплял его в своей душе-сознании, осуществляя тем самым перенос «внешнего» вовнутрь. Этот этап последовательно означал: «я познал космос»,

«я вынес заключение о его состоянии», «я согласен (или не согласен) с таким его состоянием»²¹.

III. Третьим этапом было движение головы и взгляда младшего вверх, к высоким ветвям кедра, возможно подразумевавшее поворот младшего лицом к кедру и совпадавшее с сочинением последней строфы хянга. На этом этапе человек, творящий ритуал, идет от «внутреннего» (своего «я») к «внешнему», к космосу. Он вновь выходит на контакт с ним, но в ином качестве: он уже «знает» космос (= облик старшего) и ведет себя по отношению к нему в соответствии со своим знанием. Он либо «вливается» в него, «сливается» с ним в органическое единство, либо объявляет о своем разрыве с ним. И то и другое оказывает соответствующее действие на космос: в первом случае закрепляется то состояние, которое младший признал идеальным, во втором — космос реагирует на его акцию, сигнализирующую о неполадках, и положение выправляется.

Этот этап означает: «я воздействую на космос, предъявляя ему осознанный мною и зафиксированный в слове (или в слове и письменном знаке) его образ».

Итак, за цепью движений вверх—вниз—вверх стоит не только космос и контакт с ним младшего, но и познание космоса младшим и его воздействие на космос в процессе ритуального акта. Динамическая цепь, по-видимому, сама по себе (в силу ее соотносительности со зрительными и психическими операциями личности) обретала особое, самостоятельное значение и выступала как знак космоса и как знак постигнутого космос и воздействующего на космос младшего.

Ритуал данного типа подразумевал, как уже говорилось, познание младшим облика старшего (= космос) и приобщение к нему, т. е. образование особого единства старшего и младшего. Оно становилось возможным, если младший устанавливал, что облик старшего совершенен, и достигалось всей суммой ритуальных действий, в том числе и тем, что младший трижды воспроизводил облик старшего в различных «зеркала».

и) «Зеркальная» цепь

Зеркало I. Поверхность воды реки или пруда, ограниченная берегами (рамка), которая отражает луну, находящуюся в небе. В отражении луны вглядывается младший. Если оно идеально,

²¹ Очевидно, сходные действия предусматривались и процедурой определенных древнекитайских ритуалов. Аналогией именно такой последовательности движений, осуществлявшихся изначально, как можно предположить, в ходе ритуального акта, имеющего целью установление контакта

следовательно, идеален облик старшего. Это зеркало выявляет подлинное состояние облика старшего, а следовательно, сущность мира, истинное положение дел в нем.

Зеркало II. Душа-сознание младшего. Подобна лежащей перед младшим водной поверхности: ограничена «пределами» (рамка), воспроизводит облик старшего. Ср. сходную ситуацию в седьмой хянга Кюнё:

Если вода моей души-сознания чиста,
Разве отражение Будды [в ней] не будет
соответствующим?! [126, 383].

Как уже говорилось, особенность души-сознания состоит в том, что ее «пределы» в отличие от берегов реки или пруда подвижны, а она сама обладает способностью удерживать изображение.

Это зеркало вводилось в ход только для того, чтобы в нем нашел отражение совершенный облик старшего. Закрепление облика в душе-сознании, видимо, обеспечивало магическую поддержку облику старшего со стороны младшего с целью приобщить старшего к бессмертию. Судя по тому, что младший, после того как он отдал зеркало своей души-сознания старшему, признает себя его ветвью, его органической частью, душа-сознание младшего предназначалась облику только одного человека, «своего старшего» (до тех пор, пока тот содержит свой облик в идеальном состоянии).

Зеркало III. Текст хянга. Подобен душе-сознанию тем, что воспроизводит облик старшего и хранит его в себе. В отличие от поверхности воды и души-сознания, ориентированных на световое воплощение облика старшего, текст хянга воспроизводит все три воплощения облика старшего, пространство—время ритуала, процедуру ритуала и пр. Обладает магическим действием: устраняет, исправляет дурное явление, указав на него, «поймав» и зафиксировав истинное его обличье. Утверждает на будущее доброе явление через его наименование (ср. включение имени хварана Кипха в текст хянга), словесное изображение.

с космосом и воздействие на него, в китайской культуре является тип действий совершенномудрого монарха древности, управляющего миром. Например: «В древности, когда Бао Сиши (Фуши) управлял Поднебесной, он, поднимая голову вверх, созерцал знаки на Небе, опуская голову вниз, наблюдал образы на Земле» [145, цз. 8, 26].

В китайской культуре этот сложный жест «поднимаю голову — опускаю голову» (кит. *ян-фу*), восходящий, по-видимому, к глубокой архаике, учитывает структурную характеристику космоса (а с ним и китайского монарха, полагавшегося тождественным мирозданию) как «бинома» Небо + Земля, видимо не свойственную древнекорейским представлениям о мироздании и потому не отраженную в описанном ритуале. В фокусе официальной китайской идеологии, а отсюда и философских, политических и художественных текстов древности и средневековья оказывается бином *ян-фу* — «поднимаю голову — опускаю голову» [57; 58].

Все три зеркала в той или иной степени обладают магическими свойствами. Из них каждое последующее обладает большими магическими возможностями, чем предыдущее. Особый интерес в этом плане представляет текст хянга, по своим функциям близкий шаманскому зеркалу [ср. 19]. Сходство тем более усиливается, если речь идет о написанном тексте. Аналогия находит подтверждение и в акте прикрепления текста хянга к кедру, видимо имеющем своим прообразом подвешивание шаманского зеркала на дерево²².

Однако можно предположить, что и в китайской культуре существовал ритуал, процедура которого предусматривала полную цепь движений вверх — вниз — вверх, аналогичную цепи в корейском ритуале. На мысль об этом наводит следующий фрагмент послания философа-неоконфуцианца Чжу Си (1130—1200) государю: «...пустота и нирвана абсолютно непригодны для „пронизания [дел] от корня до вершины и для установления великого центра“» [59, 141], где познание-воздействие на мир государя соотносено с движением вверх, к вершине дерева, в сущности аналогичным третьему этапу динамической цепи корейского ритуала. Соотнесение с персоной монарха слов о «пронизании [дел] от корня до вершины» подтверждает также наличие в культуре представлений о государе как о дереве, отнесенных в тень культом Неба.

²² В соответствии с концепцией мирового дерева или его образа — шаманского дерева — сакральное знание, переданное в слове, ассоциируется с его листьями. Ср. античные представления о сакральном слове как о листе священного лавра: «...лифия сперва жует лавр, а затем уже вещает: мы воочию видим две стадии осмысления речи, и сперва говорит лист лавра, а потом та, которая жует лист лавра, которая говорит лавром» [92, 133]. Там же: «Итак, слово первоначально означает древесный лист, птицу-небо (ср. крылатое слово), свет, воду; оно, как логос, означает космическую жизнь и миророждение» [92, 134].

Таковы же представления и о поэтическом сакральном слове. Ср. древнеиндийскую традицию:

С корнями вверх, ветвями вниз
ашваттха считается непреходящим.
Гимны — его листья; тот знаток Вед,
кто его знает [10, 138].

Подобные представления, по всей вероятности, были актуальны и для древнеяпонской культуры. Ср. традиционное толкование названия знаменитой антологии «Мантёсю» как «Собрания мирад листьев» [12, 23—24].

О порожденной на основе этих представлений модели дерево—государь (= государство) + зеркало (сакральный текст), близкой той модели, которая отражена в «Песне о кедре» и ее прозаическом образлении, см. в разделе «Да-яо» («Большие оды») «Шицзина». Приведем фрагмент из «Слова Вэнь-вана последнему государю Шан»:

Ветви и листья еще не повреждены,
Корень действительно прежде поврежден.
Зеркало Инь недалеко —
Во времена [правления последнего] государя Ся
[146, 204].

Поэтический перевод см. [96, 378].

В оде говорится о том, что дерево—государство (= государь) больно, но болезнью еще не явлена отчетливо («ветви и листья еще не повреждены»).

Зеркальная цепь повторяет динамическую в основных этапах и служит той же цели познания и освоения мира. Вместе с тем она, очевидно, является ядром ритуальной процедуры. Ее назначение — уловить свет и завладеть им. Как можно было убедиться, свет луны в полнолуние (= облик) поэтапно улавливался и задерживался тремя зеркалами. Сохраняя в своей душе-сознании облик старшего полнолунием, жрец-поэт выводил его из-под власти солярного времени, обеспечивал старшему «выпадение из времени», тем самым приобщая к вечности. Жрец-поэт, сочинивший в ходе ритуала хянга, овладевал светом, а отсюда — временем.

По-видимому, ночной ритуал описанного типа был календарным и осуществлялся осенью, на исходе года, с тем чтобы выяс-

Выявить состояние дерева — государства Инь, уяснить скрытую болезнь может зеркало — писаная история династии Ся, последний государь которой, тиран, был убит. Инь — царство, о котором идет речь, ждет такая же участь: его государь тиран, и царство скоро падет.

Китайской культуре было свойственно отношение к истории (история понималась как писанный текст) как к особому рода зеркалу. Ее текст, как зеркало, выявит твои скрытые ошибки. Ср. слова танского Тай-цзуна: «...используя древность как зеркало, можно предсказать величие и падение государства» [52, 100]. Эти представления нашли отражение в названиях исторических сочинений типа «Цзы чжи тун цзянь» («Всеобщее зеркало, помогающее управлению») Сыма Гуана (1019—1086). В Корее также большое распространение получили исторические сочинения, в названиях которых фигурирует элемент «зеркало», например «Кукчо погам» («Драгоценное зеркало правящей династии») (1457 г.), «Тонгук тхонгам» («Всеобщее зеркало Страны к востоку от моря») (1485 г.) и т. д.

Шаманская по своему происхождению модель дерево + зеркало специфически реализовалась в чань. Сравним известный обмен стихами между чаньскими патриархами Шэнь-сю и Хуэй-нэном в конце VII в.:

Тело — это
 древо просветления.
Сердце (= сознание, кит. *синь*) подобно
 подставке с ясным зеркалом.
Время от времени
 надо его протирать,
Не допускать,
 чтобы пыль покрыла его.
 (Шэнь-сю, Северная чань)
Просветление,
 в сущности, не есть дерево.
Ясное зеркало
 тем более не имеет подставки.
В сущности,
 нет ни единой вещи.
На что же
 ляжет пыль?
 (Хуэй-нэн, Южная чань)

Китайский текст этих стихотворений см. [154в, 27].

Модель дерево + зеркало обнаруживается также в солярных культах, испытывавших воздействие шаманизма. См. ниже миф о Женщине-Солнце и ее родителях и о его ритуальных воплощениях.

нить, каков облик старшего, и соответствующим образом воздействовать на него: либо приобщить его ко времени луны, либо отдать под власть *солярного* времени. Через ритуальное воздействие на облик старшего реализовалось управление миром. Иными словами, управление миром (космосом и социумом) подразумевало овладение временем, последнее же мыслилось как овладение светом, а свет, как известно, был одним из воплощений облика старшего.

Можно предположить, что именно этому аспекту ритуала обязана своим происхождением известная этимология имени первого государя Силла, Хёккосе-вана, — «[с помощью] света править миром», которая в связи с изложенным может быть понята как «государь-жрец, который с помощью света правит миром» или «государь, при котором с помощью света управляют миром». Не исключено также, что именно «управлению с помощью света» обязан институт хваран одним из своих названий, которое в наше время читается как «пхунню» (букв. «ветер и поток»), но за которым кроется, по мнению исследователей, древнекорейский фонетический комплекс «пальк—нви» — «свет—мир» [136, 102].

Насколько можно судить по существующим расшифровкам хянга «Слаблю хварана Кипха» и «Песня о кедре», степень звуковой организации текстов была очень высокой. Мы уже обращали внимание на звуковое подобие слов, представляющих «воду» и слова «мáжам» — «душа-сознание», свидетельствующее о подсознательной их сближенности, на сходство слов «кедр» и «облик» (*чаж-и, чыж-и*).

Большой интерес вызывает сближенность на звуковом уровне группы слов, представляющих световое воплощение облика старшего. Так, слова «луна» — «тáр-и», «река» — «нари», «вода» — «мыр-и», «волны» — «мырскйör», «отражение» (луны) — «кырым» сближены за счет сочетаний *-äри, -ари, -ыри* и звуков, входящих в эти сочетания.

Очевидно звуковое сходство этого ряда слов и слова «нури» — «мир». В то же время «нури» соотносится со словом «начх-и» — «лицо» за счет начального *н*, со словом «нар-и» — «река» за счет начального *н* и сочетания *-ри*.

Рассматривая хянга «Слаблю хварана Кипха» и «Песню о кедре» с различных точек зрения, мы могли убедиться в том, какую важную роль в их тексте и самой процедуре ритуала играют действия младшего, выраженные глаголом «поднимать голову, смотреть» (*урйöртön, урйöричхимай*). За их счет реализуется контакт младшего с космосом, задается высшая «точка» светового и антропоморфного воплощения облика старшего, эти действия служат организации элементов реального пространства в систему пространства—времени ритуала и т. д. При этом глагол «поднимать голову, смотреть» — «урйöртön», «урйöричхимай» содержит сочетания *-йöр, -йöри, урйö-*, близкие сочетаниям *-ыр, -ыри, -ари*,

-ури, входящим в слова «луна», «вода», «река» и т. д. То есть на звуковом уровне прослеживается связь младшего (благодаря глаголу «поднимать голову, смотреть») со световым воплощением облика старшего («луна», «отражение луны»), антропоморфным его воплощением и подтверждается тождественность этих воплощений «миру» — «нури».

Притом что в хянга явно выделяются три «звуковых звена»: а) вода — душа-сознание, б) кедр — облик, в) свет — мир, эти звенья соотносятся друг с другом за счет общих звуков *а, а, м* и др., и таким образом на звуковом уровне поддерживается представление о единстве мира и человека как единстве младшего с обликом старшего.

После всего сказанного о хянга «Славлю хварана Кипха» и «Песня о кедре» возвратимся к табл. 2, в которой остались не заполненными применительно к «Славлю хварана Кипха» графы «Отношение повествования к ритуалу» и «Цель ритуала». Мы с полным основанием можем внести в первую «описание ритуала», а во вторую (т. е. четвертую по порядку в табл. 2) «приобщение адресата хянга к бессмертию».

При детальном рассмотрении хянга «Славлю хварана Кипха» и «Песни о кедре» получили подтверждение наши предположения о существовании в древней корейской культуре воззрений на поэта-жреца, слагающего хянга, как на личность особого типа, обладающую такими магическими потенциями, которые позволяют ей в процессе ритуального акта творения хянга овладевать временем и манипулировать им. Овладение временем не было самоцелью. Оно подчинялось общей задаче ритуала — воздействовать на облик старшего, т. е. задаче управления.

II. «Песня о хваране Чукчи»

Хянга «Песня о хваране Чукчи» помещена в разделе «Хваран Чукчи, живший во времена государя Хёсо-вана», где соотнесена с историей о том, как хваран-наставник Чукчи выручил своего ученика Тыго, взятого на строительные работы:

«В правление Хёсо-вана, тридцать второго государя династии, в свите хварана Чукчи был ученик кыпкан Тыго (его еще называют Тыгогок). Имя его было внесено в книгу хваранов, и он каждый день являлся к учителю. А тут вдруг его не было видно десять дней. Хваран позвал его мать и осведомился:

— Где твой сын?

Мать ответила:

— Акан по имени Иксон, исполняющий должность танджона,

послал сына в крепость Пусансон строить амбар. Он отбыл сразу же и так спешил, что не успел проститься с учителем.

Хваран сказал:

— Если бы твой сын ушел по личным делам, тогда навещать его не было бы необходимости. Нынче же он отбыл из-за государственных дел. Поэтому следует пойти и угостить его.

Взяв посуду с едой и кувшин вина, хваран двинулся в путь со своими слугами (на родном языке — „корочки“, что означает „раб“). У него было тридцать семь учеников, и все они сопровождали его в пути. Придя в Пусансон, Чукчи спросил стража ворот, где Тыго. А тот ответил:

— Работает, как обычно, на поле у Иксона.

Хваран отправился на поле и, как хотел, накормил и напоил вином своего ученика. Он стал просить Иксона отпустить Тыго, чтобы тот мог вернуться вместе со всеми. Иксон уперся и не разрешил. В это время государственный курьер Канджин собирал подать с пожалованных ему дворов в уезде Чхунгван. Он собрал тридцать соков зерна и перевозил его в крепость. Канджину пришлось по сердцу внутреннее достоинство и манеры хварана и вызвали отвращение непроходимая душевная темнота и черствость Иксона. Он предложил Иксону собранные им тридцать соков зерна, присоединившись к просьбе хварана. Тот все равно не соглашался. И отпустил Тыго лишь тогда, когда Чинчхоль отдал ему свое седло и сбрую.

Когда глава хваранов, находящийся при дворе, услышал об этом, он послал людей схватить Иксона, чтобы смыть с него грязь. Иксон убежал и скрылся. Тогда схватили его старшего сына и увели. А было это в середине зимы, и день выдался очень холодный. Смывали с него отцовскую грязь в пруду в черте города, отчего он простыл и умер.

Дело дошло до государя, и государь распорядился прогнать со службы всех чиновников родом из Моряни, вновь на службу оттуда никого не принимать, в монахи не брать, а если кто уже и был монахом, не пускать в большие монастыри, где есть гонги и барабаны. Государь также отдал распоряжение историографу, чтобы впредь потомков Канджина отмечали особо.

При этом же государе жил учитель Вончхык — человек самых больших добродетелей в Стране, что к востоку от моря. Однако, поскольку он был родом из Моряни, духовной должности так и не получил...

А когда Тыгогок в свое время тосковал по хварану Чукчи, он сложил хянга, в которой говорилось:

Жжет мысль об уходящей весне.

Тебя нет — [я] плачу, печалюсь.

Твой облик, являвший [миру свою] красоту,

Разрушается бесследно.

Хоть бы на миг
Встретиться вновь.
О хваран! Путь, которым идет
По тебе тоскующая душа-сознание,

Ая! Разве таков, чтобы [смог я] забыться сном,
[коротая] ночь
В полынном переулке?!» ²³ [104, 174—178].

И прозаическое обрамление — эпизод с Чукчи и Тыго, и хянга соотнесены с разлукой наставника и ученика, с разрывом контактов между ними, происшедшим не по их вине. В прозаическом тексте рассказывается о реакции на эту ситуацию старшего. (Показано, как он выясняет, кто виновен в отсутствии ученика, и как пытается вернуть ученика с свою «школу».) В хянга же изображается, как преодолевает ту же ситуацию младший.

При предварительном знакомстве с историей о Чукчи и Тыго и хянга, сочиненной Тыго, возникает вопрос: почему столь озабочены не такой уж долгой разлукой (прошло десять дней) наставник и ученик, если отвлечься от естественного желания быть рядом с близким человеком? По-видимому, дело не только в их человеческой привязанности друг к другу, если учесть, какому тяжкому наказанию подвергся чиновник, нарушивший связь между учеником и наставником, и как почетно был отмечен тот чиновник, который содействовал их воссоединению. Очевидно, связи наставник—ученик придавалось особое значение: государственная машина приводилась в движение по серьезным поводам.

Попытаемся осмыслить прозаический контекст, исходя из тех сведений, которые мы получили в результате рассмотрения хянга «Славлю хварана Кипха» и «Песня о кедре». Вспомним, что идеальное состояние облика старшего мыслится как неразрывное единство с младшим. Это единство, как показывает «Славлю хварана! Кипха», представляется органическим, подобным единству дерева и его ветви. Младший признает себя ветвью дерева, если облик старшего совершенен, и отделяется от дерева, если убеждается в несовершенстве облика старшего. Естественно допустить, что старший также был вправе судить о том, достоин ли младший входить «в состав» его облика.

Обратим внимание на то, что Тыго являлся к своему наставнику Чукчи каждый день, затем он на некоторое время исчез. Однако его отсутствие стало беспокоить наставника только на десятый день (или после десяти дней). По-видимому, десять дней были допустимым, но уже критическим сроком разлуки младшего со старшим. Дальнейшее отсутствие младшего, очевидно, каким-

²³ Хянга дается в расшифровке Хон Гимуна [126, 79—103].

то образом наносило ущерб облику старшего. Возможно, в этом случае связь ученик — наставник считалась разорванной.

Сопоставим сказанное с описанием моления монаха Чинджа, о котором рассказывается в разделе «Майтрейя-хваран. Мисирап. Учитель Чинджа». Монах Чинджа перед изображением Майтрейи молится о перевоплощении Майтрейи в хварана-наставника, с тем чтобы он, Чинджа, мог стать его учеником и служить ему со всем рвением: «Хочу, чтобы Великий святой перевоплотился в хварана и явился в мир. Я постоянно буду близок к совершенному его облику, принимая распоряжения Святого и проявляя о нем заботу» [104, 369].

Молитвы Чинджа были услышаны, Майтрейя явился в мир в образе юного хварана дивной внешности по имени Миси, и Чинджа семь лет был его учеником, пока Майтрейя в образе Миси оставался среди людей.

Второй «тезис» Чинджа — клятва, которую дает ученик-хваран своему наставнику. Ученик клянется быть постоянно близким к совершенному облику старшего и служить ему.

Клятва Чинджа показывает, что статус ученика подразумевал постоянное пребывание его рядом с наставником, которое понималось как причастность ученика к облику наставника.

Возвратимся к Чукчи и Тыго. Хваран-наставник, выяснив, что его ученик невиновен («ушел не по личным делам»), направляется к ученику, чтобы угостить его едой и вином. Вполне возможно, что кормление понималось как акт, подтверждающий связь ученика и наставника, принадлежность ученика к облику наставника²⁴. Не случайно для участия в этой акции наставник привлекает всех своих учеников и слуг. Вся школа хваранов, весь облик в совокупности своих частей, отправляется в дорогу, чтобы обрести недостающую часть, неправомерно отторгнутую от облика. Действия, предпринятые Чукчи, могут быть поняты как борьба старшего за восстановление полноты своего облика, которому был нанесен ущерб со стороны. Поведение же ученика было безупречным, а потому за его возвращение необходимо было бороться как за отторгнутую часть собственного облика.

Обратимся к наказанию чиновника, по чьей вине ученик был отторгнут от облика наставника. Процедура наказания может быть истолкована как «очищение от грязи» облика старшего: виновного (а за неимением самого виновного — его старшего сына) купали в пруду, в черте города, «смывая грязь». Санкции распространились не только на облик-семью, но и на облик-город,

²⁴ Ср. явно ритуальный акт, имеющий целью подтвердить единство старшего и младшего, в повествовании о Ким Джесане, помещенном в «Самгук юса»: государь Силла Нульджи-ван (417—457), отправляя вассала Ким Джесана в Когурё вызволить одного из своих братьев, перед расставанием пьет с ним из одной чаши и пожимает ему руки [104, 108].

а возможно, уезд, в результате которых пострадали младшие облика чиновника Иксона: сын (семья), чиновники, монахи (город).

Насколько можно судить по хянга «Славию хварана Кипха» и «Песня о кедре», облик старшего понимается как аналог космоса и социума, как его модель и воплощение. Все, что происходит в микромодели, между старшим и младшим, автоматически приобретает общий характер. Нарушения облика старшего грозят всему государству, всей природе. В истории же о Чукчи и Тыго повествуется о нарушении облика не только Чукчи. Нарушил свой облик чиновник высокого ранга Иксон, незаконно присвоивший себе функции старшего по отношению к «не своему» младшему, тем самым позволивший себе действия, которые нанесли ущерб облику другого человека — хварана-наставника. Иксон был сам виновен в нарушении своего облика, которое было квалифицировано как его загрязнение. В этой ситуации разбирался государь, поскольку она прямо затрагивала его облик-государство. Государь практически уничтожил облик Иксона как недостойный существовать, лишив этот облик возможности влиять на государство и космос (чиновники из Моряни были изгнаны со службы, влияние монахов родом оттуда было предельно ограничено), и укрепил облик Канджина тем, что дал распоряжение историографу впредь отмечать особо его потомков. Это вело к внесению имен потомков Канджина в написанную историю государства, т. е. в текст типа зеркала III (см. выше, с. 47), со всеми вытекающими и для облика Канджина, и для облика государя (=государство) последствиями. Так выглядит ситуация, если рассматривать ее как отражение представлений об облике. Оценка происходящего в ней дается с точки зрения старшего.

Обратимся теперь к хянга «Песня хварана Чукчи» и проследим, как оценивает эту же ситуацию младший и что он предпринимает для ее преодоления.

Существует около десяти вариантов прочтения этой хянга, очень трудной для расшифровки. Примером одного из современных ее толкований может служить трактовка Чон Ёнчхана:

Опять уходящая весна. И этому не [в силах я] помешать.
[Потому] плачу, скорблю.
Облик, являвший красоту,
Возрастом как раз и искажается (разрушается)!

Хоть бы на миг
Встретиться [с тобой].
О хваран! Путь, которым идет тоскующая
По тебе душа-сознание,

Ая! [Таков, что, устав бродить и скитаться],
в глухом захолустье
Ночью засну [—может случиться и так] [129, 103—104].

Не обсуждая причин разногласий исследователей, отметим, что во всех известных прочтениях этой хянга сохраняется: а) уходящая весна, б) красота облика старшего и ее утрата, в) желание младшего увидаться со старшим, г) характеристика души-сознания младшего как тоскующей по наставнику, д) характеристика места, где находится младший, как захолустья, е) ночь и ночной сон, который немислим для младшего (или ночной сон как нависшая неизбежность, которую до сих пор младшему удавалось миновать). Сохраняется и предельно эмоциональное отношение младшего к старшему, остро переживающего разлуку с ним и его старение.

Как свидетельствует прозаический текст, старший озабочен одним: нарушением связи с младшим, разлукой с ним. Младшего же, как показывает хянга, тревожат два момента: старение наставника, который при этом утрачивает свою красоту, и разлука с ним.

Младший обеспокоен тем, что старший стареет в то время, когда его, младшего, нет рядом. Он хочет видеть старшего «хоть на миг (букв. „поворот глаза“)». Создается впечатление, что присутствие младшего рядом со старшим может каким-то образом приостановить старение и утрату красоты облика старшего. (Эта мысль четко проступает в трактовке Чон Ёнчхана, в которой передается ощущение бессилия младшего, находящегося вдали от старшего, помешать процессу хода времени именно потому, что он не рядом.) Это заставляет предполагать выполнение учеником каких-то особых магических действий по отношению к стареющему наставнику, требующих личного присутствия младшего, которые предвращают старение наставника и сохраняют его красоту. Какими они были, мы не знаем. Постараемся же на основании текста «Песня о хваране Чукчи» выяснить, что предпринимал младший, находясь вдали от старшего, чтобы оградить его от губительного воздействия времени.

Как показывают хянга «Слаблю хварана Кипха» и «Песня о кедре», младший располагал соответствующими магическими возможностями, которые он реализовал в акте творения хянга. В «Песне о хваране Чукчи» младший полон решимости помочь старшему. Судя по тому, что в ней не упоминается осень, нет ни луны, ни воды, ни кедра, а соответственно не акцентируется тройственность облика старшего, эта хянга, как можно предположить, соотносится с ритуалом иного типа, чем тот, в процессе которого создавались «Слаблю хварана Кипха» и «Песня о кедре». По-видимому, «Песня о хваране Чукчи» предполагает и иное пространство — время ритуала.

Место действия в этой хянга обозначено как «попынный переулук»²⁵ в значении глухомань, дыра, провинция, т. е. дикое ме-

²⁵ О толкованиях этого сочетания слов как «заросшего болота», «поля» и пр., о возможных китайских корнях образа см. [63, 105—109].

сто, удаленное от цивилизации, в конкретном случае — от духовного светоча, каким является наставник. Здесь подчеркивается момент разлуки, территориальной разобщенности старшего и младшего. (Момент, видимо отсутствовавший в «Славию хварана Кипха» и «Песне о кедре», где старший не принимал участия в процедуре ритуала, но находился, очевидно, в том же географическом пункте, что и младший, например в столице, как государь и Синчхун.) Вместе с тем «попынный переулочек» содержит указание на дикое растение — траву полынь. Вспомним, что Тыго не оказалось в крепости, когда туда явился Чукчи со своими учениками, поскольку он, «как обычно», работал на поле Иксона. Увязав это с упоминанием об «уходящей весне», можно высказать предположение, что здесь в тексте дается указание на конкретное место — поле, где работал Тыго (пахал? полел?). Во всяком случае, соотносимость места, где пребывает младший, с дикой травой несомненна, а это подразумевает и соответствующие временные характеристики.

В «Песне о хваране Чукчи» отмечается определенное время года — весна и время суток — ночь, когда люди «спят». Отсюда можно предположить, что хянга сочинялась ночью, в конце весны.

Весна характеризуется как «уходящая» и уносящая молодость и красоту человека (старшего). В первой строфе хянга старший характеризуется как биологический организм, как существо, подчиненное ритмам природы, ее законам. То есть старший «введен» в соллярное время — время аграрного культа. Старение наставника, по-видимому в принципе, воспринимается как нормальное явление. Изменения в облике старшего, которые несет этот процесс, не воспринимаются как катастрофические по своим последствиям для космоса: в хянга ничего не говорится о старении, утрате красоты его облика как о приводящих космос в состояние дисгармонии. Напротив, если полагаться на расшифровку Чон Ёнчхана, можно усмотреть акцент на нормальности положения дел в космосе: «опять уходящая весна». Весна уходит в этом году так же, как уходила обычно, в прежние годы.

Старение — естественный процесс, его нельзя прекратить или повернуть вспять, но можно рассчитывать, что он будет протекать не так быстро. Можно что-то предпринять для этого, совершить определенные магические действия. Ученик молод и надеялся, по-видимому, если не передать свою молодость наставнику, то за счет личного контакта с ним каким-то образом приостановить его старение. Однако возможности увидеться с наставником, «хоть на миг», у него нет. Ученик, констатируя невозможность личного, непосредственного общения с наставником, приступает к «операции со временем», в которой решающую роль играет сочинение хянга.

Ученик за счет характеристики места — «попынный пере-

улок» — соотнесен с солярным временем: трава, как и лиственное дерево, зеленеет весной, увядает осенью. Следовательно, он пребывает в том же времени, что и его наставник. Общий для них момент солярного года — уходящая весна, т. е. рубежный этап, когда уходит одно время года и ему на смену готово прийти другое²⁶. Индивидуальный временной момент, относящийся только к младшему, — ночь, время суток, которому на смену приходит утро следующего дня.

Обратим внимание на такой аспект действий младшего. Отказываясь от сна ночью, когда спят все люди, он нарушает естественный ход вещей, закономерность, предусмотренную природой. Тем самым он вторгается «не в свою сферу», в область действия высших сил. Такое вторжение могло быть оправдано исключительностью ситуации и проводиться только как ритуальный акт. Претендующая на это личность должна была располагать соответствующими внутренними ресурсами, «инструментом» для проведения «операции», каковым и являлась душа-сознание.

В «Песне о хваране Чукчи» душа-сознание младшего «идет по пути». Попытаемся представить, что «реально» мог предпринять младший. Скорее всего, речь идет о медитативных усилиях: вызвав в своем сознании образ наставника, ученик сосредоточит все помыслы, все силы своей души-сознания на нем и так проведет всю ночь. Сохраняя облик старшего в его целостности и красоте в зеркале своей души-сознания в критическую ночь, когда возможен разрыв «связи времен», Тыго тем самым помогает своему наставнику безболезненно перешагнуть этот рубеж.

О том, что такое отношение ко времени, сложившееся на базе солярного круга представлений, в принципе было свойственно корейской культуре, свидетельствует обычай «караулить Новый год» (кор. *сусе*, или *сольмаджи памсэм*). Согласно описанию, в новогоднюю ночь ярко освещаются все помещения в домах и службах, вплоть до конюшен и отхожих мест; люди не спят до утра. «В народе говорят: заснешь в новогоднюю ночь — побелеют брови. Ребятишки вовсю таращат глаза, не спят. А если кто заснет, другие посыпают ему мукой брови, а сами будят его и подносят к лицу зеркало. И всем смешно» [127а, 121—123].

Обряд подразумевает коллективные усилия, направленные на то, чтобы, связав в единый световой поток время, не дать прерваться его ходу в рубежную ночь, чтобы год плавно и благополучно сменился новым. Тот же, кто засыпает в эту ночь, стареет (умирает?):

Ритуал, который осуществлял Тыго, — индивидуальная операция. Ее проводит один человек, и направлена она также на одного человека — старшего. В ее ходе реализуются магические

²⁶ Не исключено, что год в Силла делился на два времени года — на весну и осень, а не на четыре.

потенции души-сознания младшего. Только потенции души-сознания личности, приведенные в действие (направленные на путь), дают ей возможность вырваться из тисков времени другого человека. Отсюда самосовершенствование личности, ее ритуальная деятельность лишены того, что в наших категориях называется индивидуализмом или эгоизмом: все подчинено интересам другого, стоящего нравственно и социально выше и олицетворяющего целое социума-космоса.

Можно сказать, что «Песня о хваране Чукчи», как и две подробно рассмотренные выше — «Славлю хварана Кипха» и «Песня о кедре», очень четко описывает ситуацию, если принять во внимание, что в ней проблема времени решается, очевидно, в пределах солярного круга и не предусмотрен переход от солярного времени во время луны, означающий приобщение к вечности. Вечность же представляли те элементы мира, которые обладали неизменной природой, — луна, вода, кедр. В ритуале, в процессе которого создавались хянга «Славлю хварана Кипха» и «Песня о кедре», особая роль отводилась такому пространственному фактору, как хвойное дерево, в ритуалах шаманского типа отождествляемое с осью мира. (Пережитки этого можно усмотреть в сохранившейся традиции сочинять стихи в жанре сиджо на турнирах под сосной ²⁷.) Всего этого, естественно, мы не находим в «Песне о хваране Чукчи».

Мы не знаем, почему Тыго не обратился к ритуалу первого типа и не создал хянга, подобную «Славлю хварана Кипха». Было ли причиной место — удаленность от наставника (=хвойное дерево — кедр), время — не то время года (весна, а не осень), не тот период в пределах лунного месяца (не настало полнолуние) или еще какие-то обстоятельства, неизвестно. Очевидным остается одно: Тыго прибег к ритуальному акту другого типа, но этот акт представлял собой операцию со временем, имеющую целью благое воздействие на облик старшего. Подобно Чхундаму и Синчхуну, Тыго с помощью акта создания хянга пытался подчинить себе время.

В «Песне о хваране Чукчи» раскрывается новый для нас аспект древнекорейских представлений об облике — эстетический. Облик старшего, как оказывается, мыслился красивым, прекрасным и подразумевал особый комплекс эмоций младшего. Культ красоты, внешней привлекательности, в принципе свойственный системе хваран, восходит, видимо, к шаманским представлениям об избранничестве. Его утверждение в системе хваран, несомненно, находится в прямой связи с той ролью, которая отводилась в ритуале моменту зеркальности, моменту отражения. Представление об отражающей поверхности (вода, зеркало и т. д.)

²⁷ Ср. краткое описание современного поэтического турнира в [155, 2].

как наделенной магическими свойствами неизбежно связано с представлениями о совершенстве, гармоничности, красоте объекта отражения как о сакральных его признаках. Представления об облике старшего как об эстетическом объекте сыграли, видимо, решающую роль в развитии корейской пейзажной поэзии на родном языке.

Глава 2

ХЯНГА В РИТУАЛЕ ИЗГНАНИЯ ВРАГА

В «Самгук юса» в числе прочих помещены две хянга — «Песня о разбойниках» и «Песня Чхоёна», очень непохожие друг на друга. В отличие от рассмотренных выше «Славлю хварана Кипха» и «Песни о кедре», сходство которых обращает на себя внимание уже при предварительном знакомстве с ними, «Песню о разбойниках» и «Песню Чхоёна» на первый взгляд объединяет лишь «внешний» признак: и та и другая обращены к враждебному адресату, присутствующему в момент их создания. Между тем обе они воспроизводят некую общую картину мира — мира, осознанного в категориях древнего ритуала, центральное место в системе которого отводится облику.

I. «Песня о разбойниках»

«Песня о разбойниках» помещена в «Самгук юса» в разделе «Учитель Ёнджэ встречается с разбойниками»:

«Учитель Ёнджэ по натуре был веселым, не привязанным к вещам и, кроме того, искусным в сочинении хянга. На склоне лет он собрался стать отшельником в горах Намсан. По пути туда в горах Тэхённён он повстречал разбойников, которых было больше шестидесяти человек. Разбойники вознамерились лишить его жизни. Ёнджэ перед их мечами от страха не дрогнул и весело воспринимал происходящее. Те удивились и спросили, как его зовут. „Ёнджэ“, — ответил Учитель. Разбойникам не раз приходилось слышать это имя, и они приказали Ёнджэ сложить хянга. В хянга, которую тут же сочинил Учитель, говорилось:

[Тот] день, когда своей душой-сознанием
[Я] не знал облика [Будды],
Давно...²⁸ миновал.
И ныне иду схорониться [от мира].]

Только к неправомерному нарушению заповедей
Вновь [того и гляди] возвратишься при
[вашем] страшном облике!

²⁸ Пропуск в тексте.

А это оружие! [Оно] нипочем.
Хороший день отдаляет.

Ая! Только этот высокий холм добра —
Он [ведь] не [тот знатный] дом, куда
не [каждому дано] войти!²⁹

Разбойники были потрясены глубиной ее смысла и преподнесли в дар Ёнджэ два куска узорчатого шелка. Учитель рассмеялся и отклонил их подарок:

— Знаю, что именно богатство — корни в подземном аду. Собираюсь укрыться в глухих горах и там дожить свои дни. Не могу я принять этот шелк!

И швырнул его на землю. Разбойники вновь были потрясены словами Учителя. Они все, как один, сняли мечи, побросали копья, сбрили волосы и стали его учениками. Вместе с Учителем они укрылись в горах Чирисан и не возвратились в мир. Ёнджэ как раз исполнилось девяносто лет. И было это во времена Вонсон-тэвана (785—798)» [104, 557—558].

Автор «Песни о разбойниках» — характерная для времени Объединенного Силла фигура. Ёнджэ — хваран-монах, представитель «вульгарного» корейского буддизма, в котором сочтались местные культурные представления и буддийские воззрения. Это достаточно наглядно отражено в тексте «Песни о разбойниках».

В первой ее строфе говорится о том, что автор, он же — главное действующее лицо хянга, обладает душой-сознанием и что его душе-сознанию давно ведом облик какого-то персонажа. Следовательно, его душа-сознание ориентирована на чей-то облик и давно хранит его в себе.

Наличие в «Песне о разбойниках» души-сознания как принадлежности главного действующего лица (автор) и облика как принадлежности другого лица дает основание сопоставить ее с теми хянга, в которых «я» и «не-я» характеризуются подобным же образом. Такими хянга являются «Песня о хваране Кипха» и «Песня о хваране Чукчи». В них говорится об облике хварана-наставника, старшего, по отношению к которому главное действующее лицо хянга (автор), обладатель души-сознания, является младшим: он — хваран-ученик.

Обе эти хянга отражают идеальные отношения между учеником и наставником. В той и другой младший выражает восхищение обликом старшего и клянется, что будет хранить его в своей душе-сознании. Такую клятву младший дает только в том случае, если облик старшего идеален и он, младший, убедился в этом. В случае идеального состояния облика старшего подразумевалось

²⁹ Расшифровка Хон Гимуна [126].

приобщение младшего к облику старшего, образование особого единства старшего и младшего. Наличие в текстах хянга пары понятий: облик — душа-сознание — говорит о наличии двух персонажей («старшего» и «младшего»), которые как реальные лица связаны определенными социальными отношениями и нравственными обязательствами, как действующие лица ритуала участвуют в специфической акции единения младшего с обликом старшего.

Возвращаясь к «Песне о разбойниках», мы можем, учитывая сказанное выше, предположить, что в первой строфе говорится об облике некоего персонажа, по отношению к которому автор осознает себя младшим. А поскольку облик давно ведом душе-сознанию младшего, хранится в ней, подразумевается, видимо, идеальный облик старшего и явно имеется в виду его световая ипостась, поскольку он воспринимается душой-сознанием младшего. В тексте хянга этот старший не назван. Однако, учитывая контекст (поэтический и прозаический), можно с уверенностью сказать, что речь идет о Будде.

Таким образом, автор «Песни о разбойниках» осмысливает свои отношения с Буддой в соответствии со схемой отношений младший—старший, предусмотренной древним корейским ритуалом, используя его категории. Здесь уместно вспомнить о цикле из одиннадцати хянга известного деятеля корейского буддизма Кюнё (917—973), который в поэзии на корейском языке представляет буддизм более высокого класса, чем хянга типа «Песни о разбойниках». В цикле Кюнё категория «облика» (*чыл*) ни к Будде, ни к кому-либо еще не прилагается [26, 319—428].

Во второй строфе «Песни о разбойниках» говорится еще об одном облике — собирательного персонажа — разбойников. Он соотносен с оружием; тем самым отмечены руки. Про него сказано также, что он страшен и вновь возвращает Ёнджэ к тому давнему состоянию, когда он нарушал заповеди, т. е. к тому состоянию, когда, как можно предположить, облик Будды был еще неведом его душе-сознанию. Следуя логике ритуала, в душе-сознании младшего есть место только одному облику — облику старшего, и оно уже в данном случае занято обликом Будды. Разбойники же своим обликом вторгаются между старшим (Будда) и младшим (Ёнджэ), отторгают младшего от его старшего.

Таким образом, осмысление не только отношений с Буддой, но и всей ситуации в целом в «Песне о разбойниках» дается в категориях древнего корейского ритуала воздействия на облик старшего, рассмотренного нами выше, введено в его систему.

Вместе с тем воздействие буддийских представлений очевидно. Описанный выше ритуал предусматривал четкие пространственно-временные рамки, которые оговаривались в тексте хянга (ночь, луна, вода, берег и т. д.). В «Песне о разбойниках» не фиксируются время и место действия. Автору хянга важно одно:

его личная эволюция на пути к постижению учения Будды. Поэтому ситуация имеет соответствующую временную помету: все происходит «ныне», между тем днем в прошлом, который давно миновал, когда он не приобщился еще к учению Будды, и тем «хорошим» днем, когда он, Ёнджэ, придет к «высокому холму» — постигнет Истину.

В корейском ритуале приобщение младшего к облику старшего происходило в пределах пространства — времени ритуала как некий вневременной акт. В «Песне о разбойниках» это приобщение дано как процесс, развернутый во временной перспективе. Имеется в виду значительный отрезок времени, меньший, чем человеческая жизнь (ср. девяносто лет Ёнджэ), но равный нескольким годам или десятилетиям. Окончательное же постижение Истины (с точки зрения буддиста) или приобщение к облику старшего (с точки зрения древнекорейского ритуала) пока еще не наступило. Это ситуация, естественная для буддизма, но явно чуждая корейскому ритуалу.

В то же время в «Песне о разбойниках», как и полагается хянга, приводится четкая оценка происходящего, охарактеризован облик разбойников. То есть дан своего рода точный снимок ситуации, говорящей о нарушении порядка в социуме и космосе: насильственно нарушается связь между обликом старшего и младшим — его душой-сознанием. Как все хянга, «Песня о разбойниках» подразумевает магическое воздействие, она рассчитана на выправление ситуации. Ёнджэ не дал себя отторгнуть от Будды, не позволил нарушить целостность облика старшего. Более того, он укрепил его, присоединив к нему других младших — разбойников, уверовавших в учение Будды.

«Песню о разбойниках», так же как и три хянга, адресованные отсутствующему старшему, творит младший. Он борется за право принадлежать облику своего старшего, а соответственно за то, чтобы не дать причинить ущерба этому облику. Ситуация, в которой оказался Ёнджэ, напоминает положение Тыго, насильно отторгнутого от облика старшего. Оба они, невзирая на препятствия, предпринимают все, чтобы укрепить облик старшего, и преуспевают в этом.

II. «Песня Чхоёна»

1) «Песня Чхоёна»

в связи с представлениями об облике

«Песня Чхоёна» адресована необычному для нас персонажу — духу лихорадки, принявшему человеческий облик и покусившемуся на жену хварана Чхоёна. Хянга соотнесена с повествованием

о Чхоёне, помещенным в разделе «Хваран Чхоён. Храм Манхэса»:

«Один из сыновей [дракона], сопровождая выезд государя, прибыл в столицу и стал помощником государя в делах правления. Звали [его] Чхоён. Государь женил его на красавице. И, желая привлечь его помыслы, сверх того пожаловал чин кыпкана. Его жена была очень красива. Дух лихорадки возжелал ее, обернувшись человеком, явился ночью в дом Чхоёна и втайне спал с ней. Чхоён пришел домой и увидел на ложе двоих. Он тут же пропел хянга, исполнил танец и отступил назад. В хянга говорилось:

В столице при ясной луне
До глубокой ночи гулял.
Вошел, взглянул на ложе,
[Вижу] — четыре ноги.

Две — мой,
Две — чьи же?
Изначально [первые две] были мои,
Однако [ими] завладел [другой]. Как быть?

Тогда дух явил свой [изначальный] облик и, преклонив колени перед Чхоёном, произнес:

— Я пленился женой господина и ныне посягнул на нее. Господин же не проявил гнева. [Я] потрясен и хвалю за это. Клянусь отныне и впредь, увидев облик господина на картине, не входить в те ворота, [на которых таковая будет].

Поэтому ныне люди государства к воротам крепят [изображенный] облик Чхоёна и тем самым прогоняют нечисть и привлекают счастье...»³⁰ [104, 206—208].

Автор хянга Чхоён — фигура, по-видимому, не менее характерная для позднего Силла, чем Ёнджэ. Он — хваран-чиновник, человек, который имеет чин, помогает государю «в делах правления» и в то же время выступает в роли шамана.

В «Песне Чхоёна», как и в «Песне о разбойниках», речь идет о трех персонажах. Это Чхоён, его жена и дух лихорадки. Их взаимоотношения, как мы постараемся показать, осознаны в тексте повествования с точки зрения представлений об облике старшего.

Обратим внимание на то, как охарактеризованы все три персонажа. У того облика, который принял дух лихорадки, т. е. человеческого, отмечены ноги. Так же обозначены облики жены Чхоёна и тем самым самого Чхоёна, поскольку Чхоён говорит о ногах жены: «Две — мой». Внимание автора хянга именно к этой детали облика всех троих персонажей объясняется не только стремлением к точности изображения ситуации, что в принципе свойственно хянга. Применительно к Чхоёну и его жене оно подсказано,

³⁰ Полный перевод раздела см. [63, 90—91].

очевидно, архаическими представлениями об антропоморфности социального организма (семьи, государства) и его функционировании. Согласно этим представлениям, старший олицетворял целое, облик семьи, государства, младшие — руки и ноги (семьи, государства). Младшие были призваны помогать нормальному функционированию государства.

Примером могут служить китайские представления о государственном аппарате как «ногах и руках» государя, которые были призваны не для выполнения своих собственных функций, а для помощи личным способностям монарха [54, 137]. Ср.: «Когда государство получает помощь, [то она] каждый раз поступает от ног и рук» [143, 320]; «Находящийся в изначальном (т. е. император) опирается на [свои] ноги и руки» [143, 319]³¹. С помощью этой модели осознавались отношения Китая и варваров. Ср.: «Китай по отношению к варварам то же, что человек по отношению к [своим] четырем конечностям» [446, 130]. Так же представлялась в китайской культуре и семья. Примером может служить сказанное в новелле Пу Сун-лина (1622—1715) «Пророчество о Четвертой Ху»: «...он рассчитывал на то, что Четвертая вспомнит свой долг перед „ногами и руками“ одного тела и забудет о своей обиде...» (153, 71; кит. текст см. [142, 966]). Здесь употреблено выражение «шоуцзу-чжи-и» (букв. «долг рук и ног»), к которому В. М. Алексеев дал следующий комментарий: «„Руки-ноги“ — символ братского единения с одним телом семьи» [53, 455].

В отличие от китайских воззрений древнекорейская система представлений об облике предполагала четкую дифференциацию: младший-мужчина мыслился как руки облика старшего. Намеки на такую именно соотнесенность можно обнаружить в хянга «Славию хварана Кипха» и «Песня о кедре», где младший-мужчина характеризуется за счет работы глаз и рук. В «Славию хварана Кипха» младший-мужчина ассоциируется с высокими ветвями (высокой частью ветви?) кедра как растительной ипостаси облика старшего, что соответствует соотнесенности с руками в антропоморфной ипостаси.

Такое именно соотношение старшего и младшего-мужчины в пределах антропоморфного воплощения облика старшего подтверждается высказыванием государя Нульджи-вана (417—457), помещенным в «Самгук юса». В разделе «Государь Намуль-ван и Ким Джесан» рассказывается, что до того, как Нульджи-ван вступил на престол, два его младших брата были отданы в качестве заложников в соседние государства. Вступив на престол, Нульджи-ван предпринял шаги к их вызволению. Когда один из братьев был возвращен, государь сказал: «Словно у меня (букв. „одного тела“) — одна рука, на лице (букв. „одном лице“) — один глаз.

³¹ Автор благодарен А. С. Мартынову за указанные примеры.

Одно (из пары) обрел, но другого не имею. Как же не чувствовать боли?!» [104, 109].

После чего преданный вассал Ким Джесан ценой своей жизни вызволил и второго брата государя, тем самым нормализовав его облик: вернул на место «изъятый глаз», воссоединил с «телом» «отторгнутую руку».

Высказывание Нульджи-вана можно расценивать как развернутую формулу антропоморфного воплощения облика старшего, учитывающую единство старшего с младшим-мужчиной:

(лицо — глаза = фигура — руки) = облик (7).

В этой формуле акцентирован структурный момент: младший мыслился не только как органическая часть облика старшего, но и как часть, занимающая определенное положение в составе целого. Глаза и руки одинаково занимают позицию «верха»: глаза по отношению ко рту, руки по отношению к ногам.

Исходя из того, что жена Чхоёна соотнесена с его ногами, а младшие братья государя Нульджи-вана — с руками их старшего брата и государя, можно предположить, что, согласно древнекорейским представлениям об облике старшего как об антропоморфном целом, руки соотносились с «верхом» и мужским началом, ноги — с «низом» и женским началом. Отсюда развернутая формула антропоморфной ипостаси облика старшего, учитывающая его единство с младшим-мужчиной и младшим-женщиной, подразумевает следующий вид:

(лицо $\begin{matrix} \nearrow \text{глаза} \\ \searrow \text{рот} \end{matrix}$ = фигура $\begin{matrix} \nearrow \text{руки} \\ \searrow \text{ноги} \end{matrix}$) = облик (8)

Женщина не только определялась как «ноги» облика старшего, т. е. олицетворяла собой ноги мужа, отца и т. д. В ее собственном облике-теле ноги наряду с родящим органом почитались за основной ее признак. (О сходных представлениях у некоторых народов Юго-Восточной Азии, а также о тождестве рот — «тайное место» см ниже.) Подтверждением может служить освидетельствование женского трупа, приведенное в «Самгук юса»: «Как только государь [Мунму-ван] взойшел на престол в год синю (661) эры Лун-шо, в море южнее Саби был обнаружен труп женщины. Тело — длиной семьдесят три чхока, ноги — длиной шесть чхоков, «тайное место» — размером в три чхока. Или еще говорят, что тело — длиной восемнадцать чхоков» [104, 159].

В сущности, этими же признаками наделена и жена Чхоёна в тексте хянга. Она — на супружеском ложе с другим («тайное место»), и ее ноги — рядом с ногами мужчины-оборотня.

Возвратимся к облику старшего как антропоморфному целому. В его формулах фиксируется органичность соединения целого и частей, невозможность или, во всяком случае, противоестественность их разделения. Целое мыслится как живой биологический организм: отсутствие «руки», «глаза» и т. д. причиняет боль. Нормальное состояние облика старшего как антропоморфного целого — отсутствие боли, наличие всех членов тела на месте и в полной сохранности. Отсюда авторы хянга, изображавшие ситуации, связанные с физическими страданиями — болью, болезнью, увечьем, угрозой физического уничтожения и пр., неизбежно должны были обращаться к облику старшего как антропоморфному целому. Это мы и обнаруживаем в «Песне Чхоёна», а также в «Песне о Кваным», обращенной к Тысячерукой Кваным с просьбой дать один из своих тысячи глаз ослепшему младенцу.

В последней строфе «Песни Чхоёна» посягательство на жену хозяина дома расценивается, видимо, как отторжение «ног» семьи. Облику хозяина дома нанесен ущерб. «Ноги» надо вернуть, чтобы восстановить порядок. Не случайно компенсация ущерба идет «по линии облика»: облик Чхоёна на воротах дома (изображение понимается как тождественное «натуре») означает, что в доме живет Чхоён, а его облик нельзя нарушать, нельзя покушаться на его младших. Вряд ли случайно и то, что в иероглифической записи имени Чхоёна присутствует элемент «облик» (*ёнъ*).

При этом подразумевается антропоморфное воплощение облика: ср. сохранившийся до наших дней обычай выбрасывать в первое полнолуние года соломенную куклу «чеун» (подробнее о ней см. ниже), прикреплять рисунки с изображением лица-маски Чхоёна. Характерно также, что в каё X—XIV вв. с тем же названием «Песня Чхоёна» — развитом театрализованном действе с хором и несколькими персонажами-масками, включающем в себя хянга «Песня Чхоёна» как составную часть, действе, введенном в XV в. в государственный ритуал, основное место отводится описанию антропоморфного облика (*чыл*) Чхоёна — его лица и фигуры, а также его костюма.

При очевидном акценте на антропоморфной ипостаси облика старшего в хянга «Песня Чхоёна» можно усмотреть отдаленный намек и на растительное его воплощение. Так, для обозначения понятия «нога» создатель хянга выбрал слово «карори» (совр. кор. *каллэ*), буквально означающее «один из элементов развилки, ответвление», а не «тари», слово, звуковому выражению которого в корейских ритуалах придавалось большое значение. Обратим внимание на семантику развилки, в частности развилки дерева как женского родящего органа. Она отчетливо проявляется в корейских и китайских обрядах свадьбы плодовых деревьев. Например: «О сливе, которую выдают замуж. Если в пятую стражу под Новый год бамбуковыми палками нанести удары по развилке вет-

вей, будет много плодов» [127а, 39]. Эта же семантика в числе прочих отмечается Я. В. Чесновым как характерная для индо-китайской традиции: «У некоторых народов Ассама развилина считается женским символом, и сквозь нее во время обряда прыгают юноши» [94в, 224]. (Ср. ниже описание обряда инициации на острове Новая Британия, во время которого мальчиков протаскивают через огромный зубастый рот.)

Очевидно, «растительная» семантика ног жены Чхоёна изначально учитывалась. При этом, возможно, «нога» ассоциировалась с нижней частью ветви, близкой к стволу, в то время как «рука» соотносилась с ее высокой частью. Однако, как мы сможем убедиться еще не раз, в центре ритуала, связанного с «комплексом ног», была антропоморфная ипостась облика старшего.

Эпизод с женой, духом лихорадки и сочинением хянга в повествовании о Чхоёне, в сущности, является описанием камлания шамана над больным. Не располагая описаниями камлания корейских шаманов, мы решили сравнить этот эпизод с описанием камлания у северных соседей современных корейцев, нанайцев, проживающих в районе Хабаровска, которое дано в работе И. А. Лопатина «Шаманство у гольдов» [51]. Мотивировкой для сопоставления послужил тот факт, что в случае, описанном И. А. Лопатиным, и в эпизоде с Чхоёном заболевшей является женщина (табл. 3).

Т а б л и ц а 3

Камлание Чхоёна и камлание шамана у гольдов

	Чхоён	Гольды
1. Причина болезни женщины	Болезнь как следствие сексуального посягательства со стороны духа болезни	Посягательства духа Секка. Секка — сексуальный маньяк; результатом его посягательства является болезнь и часто смерть женщины [51,8]
2. Место камлания	Дом, у постели больной	Дом, у постели больной
3. Время камлания	Ночь, вероятно в полнолунне	Ночь, после 11 часов [51, 9]
4. Основные элементы камлания	Песня, танец	Песня, танец [51, 9, 11]
5. Контакт с духом	Диалог	Диалог [51, 9—10]
6. Степень явленности облика духа	Истинный облик скрыт под чужим, но выявляется в результате камлания	Облик невидим, но становится видимым шаману в процессе камлания [51, 5, 9]

Таблица 3 (продолжение)

	Чхоён	Гольды
7. Фиксация облика духа как антропоморфного	В тексте песни отмечен ложный облик как человеческий; истинное обличие неизвестно	Облик духа мыслится как облик маленького уродца; шаман перед камланием вырезает его изображение из березовой палки [51, 8—9]
8. Итог камлания	Дух не будет больше входить в дом	Не войдет больше в дом, изгнан [51, 10—11]
9. Родственные отношения шамана и женщины	Муж	Чужой
10. Место в доме, где шаман обнаруживает духа, и время (момент)	Ложке, где спит женщина; «на месте преступления».	«Темный угол за очагом», не ложе [51, 9]; не момент соединения
11. Особенности облика женщины как причина болезни	Красива, а потому и вызвала желание духа	Роль этого фактора не отмечена
12. «Детали» облика женщины	Ноги	Не акцентируется какая бы то ни было часть тела, не отмечается и облик в целом
13. Роль облика шамана	Сакрализуется в результате камлания	Не отмечается
14. Характеристика содержания песни	Точно воспроизводит ситуацию: пространство — время, факт посещения духа на чужую жену	Содержит просьбу к духам-помощникам подержать в борьбе со злым духом, указать, где он находится, помочь загнать духа в деревянное изображение; обещание щедрой жертвы в случае удачи [51, 9].
15. Функция поэтического текста	Выявление истинного облика оборотня-духа, восстановление порядка	Молитва духу-покровителю о помощи в камлании [51, 3, 9]

Как показывают рубрики 1—8 табл. 3, основные характеристики процедуры камлания Чхоёна и камлания гольдского шамана совпадают. Рубрики 9—15 свидетельствуют о различиях между двумя камланиями. Эти различия объясняются тем, что корейский текст содержит специфические представления об облике старшего

и женщине-младшей как его части, а также представления о поэтическом тексте как об особом рода магическом зеркале. (Ср. сказанное В. Диосеги о способности шаманского зеркала выявлять невидимый облик злого духа и т. д. [19].)

Сопоставление показывает шаманскую основу одного из произведений древней корейской поэзии и в то же время дает возможность судить о том, в каком направлении происходили сдвиги в понимании мира в сознании корейцев в период Силла.

2) Представления, отраженные в «Песне Чхоёна», и корейские обряды

Подтверждение тому, что в хянга «Песня Чхоёна» отражены именно такие представления об облике старшего и младшего, которые в принципе были свойственны корейской культуре в древний период, можно найти в сохранившихся до наших дней обрядах, прежде всего новогодних, исполняемых в ночь первого полнолуния года.

Обратиться к обрядности, связанной именно с этой датой, нас побудил тот факт, что в ночь четырнадцатого дня первой луны корейцы выбрасывают за ворота на улицу или бросают на мосту соломенную куклу (*чеун*), чтобы избавиться от болезней и прочих напастей в будущем году. Исследователи единодушно усматривают в этом пережитки обряда, о происхождении которого говорится в «Самгук юса», а в названии куклы — искаженное имя Чхоён³² [113, 140—141; 135, 384; 152, 10—12]. Приурочение этого обряда к полнолуннию первой луны может свидетельствовать о том, что в хянга «Песня Чхоёна» также говорится о полнолунии и «ясная луна» в хянга — это луна в полнолуние.

Соотнесенность куклы «чеун» с мостом заставляет внимательно присмотреться к известному обряду «хождения по мостам» («тари папки» или «тапкё»), издавна популярному в Сеуле: ночью в полнолуние первой луны его жители степенно ходят по мостам. Согласно одному из описаний, «мужчины и женщины образуют пары и ночь напролет гуляют» [122, т. 2, 237]. Существует поверье, что от хождения по мосту в новом году будут крепкими и здоровыми ноги и вообще минуют всякие напасти. Считается, что причиной этого является звуковое сходство слов «мост» и «нога» [127а, 43]. Ноги — «тари» вбирают качество моста — «тāри»: его крепость.

Хон Гймун полагает, что в этом обряде существенную роль играет еще одно звуковое сходство: «луна» — «таль» (в древне-

³² И имя Чхоён, и «чеун» восходят к общему корню — древнекорейскому слову «чхачхунъ», или «чхачхаунъ», которое, согласно сообщению Ким Дэмуна, имело значение «шаман», «жрец» [37, 74, 300]; см. также [127б, 284—286].

корейском — *таль*) в именительном падеже звучит как «тър-и» (ср. «луна ясна» — «тър-и пакта»). Во время «хождения по мостам» луна находится высоко в небе, ярко светит, озаряя людей на мосту. Мост же перекинут над водой. Таким образом, луна — «тър-и» светит на воду и мост — «тари», по которому ходят люди, размеренно ступая ногами — «тари», и ноги их крепнут [125, 41].

Можно предположить, что в этом обряде соединились два круга представлений. Первый связан с универсальными, по-видимому, для аграрных культур представлениями о любовном соединении мужчин и женщины, о браке как переходе через воду. В данной традиции все виды переправ — вплавь, вброд, лодка, корабль, жердинка, доска, мост и т. д. — являются устойчивыми символами любовного соединения. Этот комплекс достаточно освещен в соответствующей литературе на индоевропейском [материале — свадебном обряде, песне, сказке [7, 76—80, 86—87 и др.; 42, 210, 219—222 и др.; 49, 31; 73]. В последнем случае постройка моста нередко выступает в качестве одного из брачных условий. Соответствующая семантика моста прослеживается на дальневосточном материале [77а, 419] и на юго-восточном [83, 156, 534, 568].

Особый интерес представляет японский миф о сотворении острова Оногоро, помещенный в «Кодзики». Согласно этому мифу, супружеская пара богов Идзанами и Идзанаги, встав на Плавающем небесном мосту (Ама-но-уки-хаси), толкала вниз, а затем поднимала Небесное яшмовое копье³³. Результатом их действий было появление острова [137, 18—19; 153, 21]. Совершенно очевидно, что мост здесь выступает в значении супружеского ложа, на котором производится акт зачатия.

Семантика моста как места любовного соединения прослеживается и на корейском материале. Так, на мосту встречаются герои романа Ким Манджуна (1637—1692) «Облачный сон девяти», и эта встреча ведет к их браку [38, 35—39; 111, 147—150]. К категории моста как неподвижной переправы относится, по-видимому, в определенных обрядах и лед на реке.

Обратимся к первой строфе касы «Ман джон чхун» («Весна, заполонившая дворцовый зал») ³⁴:

³³ Фаллическая семантика оружия — меч, стрела, копье и пр. — универсальна. См. [92, 79, 200 и др.]. О соответствующих ассоциациях в древней и средневековой корейской культуре см. ниже.

³⁴ Каса «Ман джон чхун» помещена в памятнике «Акчан касы», который предположительно датируется XVII—XVIII вв. В нем собраны поэтические произведения различного времени, в том числе такие, которые, по мнению исследователей, относятся к X—XIV вв. Неясна и датировка «Ман чжон чхун». Впервые она упоминается в «Седжон силлок» под 1437 г., где названа «деревенской песней» (*пири касы*). Эта каса состоит из пяти строф. Характер содержания и художественные их особенности заставляют предполагать, что строфы «Ман джон чхун» — это бытовавшие некогда самостоятельно небольшие народные песни, связанные с обрядовыми играми.

На льду, на ложе из листьев бамбука ляжем
Милый и я и замерзнем,— пусть.

На льду, на ложе из листьев бамбука ляжем
Милый и я и замерзнем,— пусть.

Но сегодняшней ночью, когда нас наполняют чувства,
[хочу, чтобы] попозже рассвело,

попозже рассвело! [114, 217].

Эта строфа-песня сохранила, очевидно, отголоски архаических аграрных обрядов. Судя по переводу ее на китайский, осуществленному Ким Суоном³⁵, акция приходилась на десятую луну [114, 216], время зимнего аграрного праздника, который наряду с весенним, приходившимся на вторую луну, отмечался в древности повсеместно на Корейском полуострове. Весенние и осенне-зимние обряды в странах Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии, имеющие целью стимуляцию плодородия и иногда подразумевающие человеческие жертвы, достаточно подробно рассмотрены в соответствующей литературе, например в работах В. Эберхарда [99], Г. Г. Стратановича [85], где в числе прочего приводится и корейский материал. Возможно, избранная пара должна была замерзнуть, отдав свои потенции плодородия воде—земле вместе с жизнью.

Возможен и другой исход ситуации: не замерзнуть за ночь и встретить рассвет, т. е. солнце. В этом случае задача пары может быть понята как ритуальная задача зачать и родить солнце. На мысль об этом наводит указание в тексте на ложе «из бамбуковых листьев». Бамбук в корейской культуре, как и в общедальневосточной традиции, соотносится с мужским началом. Ср. фрагмент «детской песни» (*тончѐ*) района Сеула:

Отец — листья бамбука.

Мать — листья лотоса.

Если погибнут листья бамбука и листья лотоса,
Как же жить старшему брату?! [128, 371].

В японском мифе об извлечении богини Аматэрасу из пещеры бамбуковые листья держит в руках жрица, которая исполняет танец перед закрытой дверью пещеры, где укрылась богиня Солнца, в результате чего мир погрузился во мрак. Жрица танцует на опрокинутом пустом чане, по которому во время танца топает ногами (яп. *фуму*, кор. *тан*³⁶). На жрицу во время танца нисходит божество, и она обнажает груди и гениталии, после чего раздается смех богов, и Аматэрасу выглядывает из пещеры [137, 58; 153,

³⁵ О Ким Суоне (1409—1481) см. [94а, 40—41 и др.].

³⁶ О роли действия, которое обозначено этим иероглифом, в корейском ритуале, воспроизводящем процедуру зачатия и рождения Солнца, см. ниже. О семантике соответствующего действия в японской аграрной обрядности как тождественного удару мотыги по земле, ветки дерева по земле, т. е. акту оплодотворения земли, см. в работах А. Е. Глускиной [126, 254 и др.; 12в, 270—274 и др.].

75; 4]. Танец жрицы — центральное звено в числе многих компонентов, составляющих процедуру возвращения миру солнца. Можно предположить, что он как отдельное звено означает зачатие и рождение солнца ³⁷. Во всяком случае, имитация жрицей акта соединения с божеством несомненна.

Отметим связь листьев бамбука, производительного акта и стремления вернуть миру солнце в японском мифе и обратимся к корейскому поэтическому тексту. В нем имеется в виду ночной обряд, ориентированный на рассвет, т. е. на появление солнца ³⁸. Обряд этот подразумевает производительный акт, которому, вероятно, должны содействовать листья бамбука. Можно предположить, что обряд, отраженный в тексте первой строфы «Ман джон чхун», связан с мифом о Женщине-Солнце и ее родителях. (Об этом мифе см. ниже.) И соответственно пара на льду призвана зачать и родить Солнце.

Как бы ни была истолкована первая строфа «Ман джон чхун», несомненна связь воды и льда как настила, неподвижной переправы (= мост) с ложем, на котором находятся мужчина и женщина, и производительным актом. Неизвестно, соотносилось ли изображенное в этой строфе с полнолунием, но то, что это был ночной обряд, несомненно.

Возвратимся к обряду «хождения по мостам». Обратим внимание на то, что в его названии «тапкё» входит тот же самый иероглиф «тап», обозначающий действие «ступать», «наступать», о котором говорилось выше и которое в архаическом корейском ритуале соотносится с производительным актом. Сопоставив все изложенное, мы можем сказать, что хождение парами по мосту в обряде «тапкё» тождественно соединению на супружеском ложе («Песня Чхоёна»).

Соотнесенность с полнолунием в обряде «хождения по мостам» и «Песне Чхоёна» не случайна: она связана, видимо, с общими для Дальнего Востока представлениями о моделирующей роли соединения мужчины-старшего и женщины именно в это время. (Ср. календарь соединения китайского императора с императрицей и наложницами: с государыней — в полнолуние, с девятью основными наложницами — в другие дни [151, 206].)

В обряде «хождения по мостам» содержатся все основные значимые элементы «Песни Чхоёна»: столица, ясная луна, ночь, гулять,

³⁷ О роли «темной емкости» в процедуре зачатия Солнца в корейском ритуале и мифе, а также о роли звука в корейской и японской мифологической традициях в связи с представлениями о зачатии и рождении см. ниже.

³⁸ Ср. последнюю строку в переводе Ким Суона:

Что нам

до пегуха в пятую стражу! [114, 218].

супружеское ложе, ноги (четыре ноги). Так же как и в «Песне Чхоёна», в обряде подчеркивается внимание к «ногам» и их функциям. Этот акцент подсказан другим комплексом представлений об облике социально значимого лица (старшего), который понимался тождественным социуму и космосу.

Облик старшего, как показали хянга «Слаблю хварана Кипха» и «Песня о кедре», подразумевал три ипостаси: антропоморфную (живой человек), световую (луна, световой поток луна—вода, отражение луны на поверхности воды) и растительную (хвойное дерево — кедр). Можно предположить, что луна, вертикаль луна—вода и отражение луны в воде в обряде «хождения по мостам» имеют то же значение: они тождественны облику старшего, в данном случае — государя, поскольку действие происходит в столице.

То есть тот световой поток, который идет от луны к воде и падает на мост, — облик государя. Но облик государя мыслится и как антропоморфное целое, «руки» и «ноги» которого — младшие, т. е. члены семьи, подданные. Отсюда мост в обряде «хождение по мостам» приобретает значение «социальной горизонтали», пересекающей «космическую вертикаль», обеспечивающей ступающим по нему людям возможность включиться в световой поток луна—вода. Тем самым они приобщаются к облику государя (старшего), составляют в этот момент единое тело космоса-социума, с тем чтобы обеспечить нормальное функционирование космоса-социума в новом году, гарантировать плодородие (пара на мосту) и благополучие.

Приведем фрагмент одного из современных описаний обряда «хождения по мостам»: «Милая картина — наблюдать, как большие толпы людей — мужчин и женщин, мальчиков и девочек — в белых или цветных одеждах ходят по мостам наверху, а их тени отражаются в воде внизу» [152, 15]. Обратим внимание на момент отражения: отражение луны, лунного света на воде включает в себя тени людей на мосту, и таким образом отраженное световое воплощение облика старшего учитывает его антропоморфное воплощение как единство с младшими-мужчинами и младшими-женщинами³⁹.

Возможность прочтения обряда «хождения по мостам» как «двуслойного» текста и изложенного выше понимания хянга «Песня Чхоёна» подтверждается текстом еще одного обряда, связанного с «мостом», — обряда «хождения по латунному мосту» (*ном-тари папки*) или «хождения по черепичному мосту» (*кива тари папки*). Он исполняется в ночь первого полнолуния года в городах Андоне

³⁹ Описание обряда подтверждает общую, по-видимому, закономерность: то, что было ритуально значимо, со временем становится значимым эстетически.

и Ыйджоне провинции Северная Кёнсандо, т. е. на территории, где находилось древнее государство Силла (IV—VII вв.). Ночью все женское население города собирается в группы, которые бродят по улицам города и поют. К полночи все они выходят за город и на главной дороге образуют «латунный мост»: становятся в ряд плотно друг за другом, каждая охватывает за пояс стоящую впереди и чуть сгибает спину. Одна из молоденьких девушек (согласно некоторым описаниям — самая красивая из девушек), поддерживаемая двумя другими, идет по их склоненным плечам и поет: «Что это за мост?» И «мост» ей хором отвечает: «Это — латунный мост в горах над чистым ручьем». Далее следует серия вопросов девушки и ответов хора-«моста» [113, 142; 122, 160—161; 152, 15—17], из которых выясняется, что «мост» находится на земле, принадлежащей государю, что государь попал сюда после долгого сражения, что государь одет по всем правилам. Основное внимание в песне-диалоге уделено облику государя, подробное описание парадного одеяния которого дано по типу описания облика Чхоёна в ритуальном действе «Песня Чхоёна».

Согласно традиции, этот обряд берет начало с 1361 г., когда государь династии Корё Конмин-ван во время иноземного вторжения бежал из столицы на юго-восток страны ⁴⁰. Узнав, что государь со своей дочерью собирается остановиться в их городе, жители Андона вышли за городскую стену. Они заставили своих дочерей образовать «латунный мост», чтобы по нему прошла дочь государя. «Латунный мост», который образован на сухом месте — на главной дороге, ведущей к городу, согласно тексту песни, мыслится как мост в «Горах над чистым ручьем». Обрядовое действо учитывает «воду». Его календарь — полнолуние. Таким образом, пространство — время этого действия то же, что и обряда «хождения по мостам».

Ритуал встречи государя и его дочери в ситуации, когда социум оказался в состоянии дисгармонии (вторжение врага, бегство государя из столицы), а силы «тела» государя — «тела» социума — космоса — явно нуждались в подкреплении, может быть понят как ритуал, направленный на восстановление сил «тела», на нормализацию «облика» государя (а с ним социума и космоса). В самом деле, «мост» (*тǎри*) образуют девушки. Девушки же — младшие в семье, они — «ноги» (*тари*) семьи. Их много: согласно песне, пятьдесят пять. И этот «мост» (*тǎри*), составленный из пятидесяти пяти «тари» — девушек-«ног», передает свою молодость, силу ногам той, которая ступает ногами по плечам девушек, составляющих «мост». Та же, кто вбирает их в силу, — дочь (*ттǎр-и*) государя. Она — «младшая», она — «ноги» семьи государя. Сле-

⁴⁰ Имеется в виду нашествие «Красных повязок» — китайской крестьянской повстанческой армии, утратившей свой народный характер и превратившейся в орду грабителей.

довательно, укрепив ее ноги за счет «ног» семей подданных государя, можно выправить его «облик», а следовательно, привести в нормальное состояние социум и космос. Не случайно песня в этом обряде содержит подробное описание парадного одевания государя ⁴¹ и завершается указанием на то, что головной убор государя подобен короне, а конь его — белой масти (т. е. священной масти). Текст песни воспроизводит «нормальный облик» царствующего государя, в котором все на месте, все как должно быть. Так же как и в хянга «Песня Чхоёна», «Песня о хваране Кипха», «Песня о кедре», в песне «Латунный мост» фиксируется место, где происходит обрядовое действие (чистый ручей, земля государя), время определяется календарем исполнения; в песне объясняется, чем вызвано действие (государь прибыл после долгой битвы). Как и хянга, эта песня рассчитана на магическое ее воздействие: силой слова, подкрепленной всей суммой ритуальных действий, положение должно быть выправлено, облик государя приведен в нормальное его состояние.

Возвращаясь к хянга «Песня Чхоёна», мы можем с большей уверенностью говорить о том, что в ней отражены такие представления об облике старшего времен Силла, согласно которым женщина-младший считалась «ногами» старшего, чей облик приравнивался социуму и космосу. И от ее молодости, здоровья и красоты в прямой зависимости находился облик старшего и соответственно социум и космос.

Возвращаясь к обряду «хождения по мостам», мы с большим основанием можем говорить о соединении в нем: а) двух «лун» в полнолуние: луны, связанной с плодородием, и луны, представляющей облик старшего, б) двух «вод»: воды как «объекта переправы» с целью любовного соединения и воды как зеркала, в котором отражается луна — облик старшего, в) двух «мостов»: моста, семантически тождественного супружескому ложу, подразумевающего на нем «четыре ноги» (две мужские и две женские), и моста, сконцентрировавшего крепость и здоровье «ног» и подразумевающего на нем две ноги — младшего-женщины, которым мост отдает свои качества, т. е. говорить о слиянии в данном обряде круга аграрных представлений, связанных с плодородием, и круга представлений об облике старшего как целом социума и о младшем-женщине как «ногах» социума (семьи, государства).

Возвратимся к обряду «латунного моста». Как можно было убедиться, обряд полностью «ориентирован» на облик старшего. Однако и в нем угадывается соединение двух культурных пластов, из которых представления об облике старшего являются, по-видимому, верхним пластом, т. е. относительно более поздним. На

⁴¹ Ср. костюм как модель космоса в корейском ритуале на примере костюма Чхоёна [102, 12—14]; о моделирующей роли китайского парадного костюма см. [87].

мысль об этом наводит одно из описаний обряда, где говорится: «В Андоне женщины и девочки, старые и малые, выходят ночью за городскую стену и, словно рыбы собравшиеся, становятся плотно в ряд и наклоняются; и те, что впереди, и те, что позади, не разъединяются, а одну, молоденькую, заставляют поверху идти и слева и справа ее поддерживают; и та идет, словно по мосту ступая... И так на главной дороге то на восток, то на запад до глубокой ночи она и ходит туда и сюда...» [113, 142].

Сопоставим сказанное здесь о «женщинах и девочках, старых и малых», «словно рыбы собравшихся», по плечам и спинам которых, «словно по мосту ступая», ходит молоденькая девушка (девочка (?); в тексте сказано: *брин ёджа* — «молодая женщина» и о ней же — *аи* — «дитя»), с некоторыми ситуациями в японских и корейских преданиях и мифах.

В одном из преданий, помещенных в «Кодзики», рассказывается о принцессе из Силла, прибывшей в Японию к своему будущему мужу на корабле, который несли на себе «рыбы большие и малые» [137, 377].

Там же в одном из мифов говорится о Белом Зайце Инаба — божестве, которое переправилось с острова Оги в Японию, «ступая» (яп. *фуму*; кор. *тан*) по спинам морских крокодилов, которые улеглись (яп. *фусу*) в ряд и таким образом как бы создали живой мост [137, 93—95; 153, 68]. По предположениям некоторых исследователей, Заяц Инаба — женское божество, которое перешло в Японию из корейского государства [148, 8].

В повествовании «Ёно и Сео», помещенном в «Самгук юса», рассказывается, как муж и жена по очереди переправились из Силла в Японию на скале или, по другим версиям, на рыбе. После этого в Силла наступил мрак, так как «солнце и луна утратили сияние». (Подробнее об этом повествовании, а также о различного рода переправах и их семантике в мифологическом слое см. ниже, с. 133—139.)

В трех приведенных примерах отмечаются общие моменты: а) все переправы «работают» в направлении запад—восток, б) они материализуются в рыбах или крокодилах как живых существах, обитающих в море, в) переправляющееся существо находится на спине/спинах рыб либо переходит по живому мосту, «ступая» по их спинам.

Напрашивается предположение о том, что живой девичий мост, по которому то на восток, то на запад ходит девочка-девушка в корейском обряде, взятый сам по себе, представляет собой фрагмент архаического ритуала, воспроизводящего мифологическую ситуацию, отраженную в приведенных примерах. Не исключено, что за этой мифологической ситуацией кроется миф о переправе по воде женского божества, вероятнее всего Женщины-Солнца. Средством переправы в этом мифе служит другое женское божество —

родительница Солнца. Нахождение на средстве переправы Женщины-Солнца означает состояние смерти—рождения Солнца, которое должно вновь родиться, появившись на востоке. (Подробнее об этом см. ниже.)

В архаическом солярном круге представлений роль родительницы выполняют различные средства переправы: гора, лодка, гора—черепаха и т. д., которые соответственно соотносятся с женским родящим началом. В круге представлений об облике старшего внимание сосредоточено на неподвижных переправах, прежде всего мостах. Мосты, с одной стороны, дают возможность максимально эффективного с точки зрения соответствующего ритуала наложения светового воплощения облика старшего (= космос) и коллективно-антропоморфного (= социум). С другой стороны, мосты, представляя сами по себе женское начало и соотносясь за счет звукового подобия («тари» — «мост», «ноги») с ногами, воплощают таким образом не просто женщину, но женщину—ноги. А такая именно семантика моста (которой, естественно не имеют лодка — «пэ», паром — «нару» и др.) дает возможность «проигрывать» на нем в определенное время (первое полнолуние нового года) ритуал единения младших с обликом старшего как государственно-космическую акцию.

Свидетельства того, что в корейской культуре прочно укоренилась ассоциация женщина—мост, женщина — ноги, можно обнаружить в различных текстах. Например, в «Самгук саги» под четвертым годом правления Хёсон-вана (740 г.) записано следующее: «Осенью, в седьмом месяце, какая-то женщина в темно-красном одеянии появилась из-под моста Ерё (букв. «Моста рабов») и, браня правительство, прошла через общие ворота Хёсин, а затем внезапно исчезла» [37, 224].

Характерно, что этот эпизод, где говорится о критике правления государя, соотнесен с Хёсом-ваном, с которым в «Самгук юса» связана история о том, как Синчхун отказался от должности и сложил хянга «Песня о кедре». Синчхун в хянга указал на нарушения в облике государя. Его ритуальные действия как младшего были связаны с работой глаз и рук (операция по изучению облика, написание хянга и прикрепление ее к кедру). В эпизоде, приведенном в «Самгук саги», на нарушения в правлении, а следовательно в облике государя, указывает младший-женщина. Она соотнесена с социально низкой категорией (Мост рабов) и появляется из-под моста, а следовательно, представляет низ пространственно и социально («самая младшая»). Ее действия связаны с работой ног (выходить из-под моста, проходить через ворота) и рта (браниться). Отмечен темно-красный цвет платья, что может быть понято как указание на сакральный характер одежды, а также на соотнесенность женщины с солнцем. О связи же моста, женщины и солнца уже говорилось.

В этом эпизоде можно усмотреть ту же двойственность характеристики моста, что и в обряде «латунного моста»: с одной стороны, явная соотнесенность с представлениями о женщине как о младшем, который мыслится частью облика старшего, его ногами и ртом, с другой — несомненная связь моста с женским родящим началом, дающим жизнь Женщине-Солнцу. Обратим внимание на то, что женщина в красном появляется из-под моста, как бы выходя на свет из закрытого помещения: здесь используется глагол «чхуль» — «выходить» (из замкнутого пространства наружу).

Эпизод с женщиной, вышедшей из-под Моста рабов, помещенный в «Самгук саги», и история сложения «Песни о кедре» Синчхуном из «Самгук юса» составляют своего рода диптих: в них изображены старания младших — мужчины и женщины повлиять на облик одного и того же старшего, реализованные в ритуальном акте. На антропоморфное целое космоса-социума (государь) воздействие оказывают «глаза и руки», «ноги и рот».

Об устойчивости комплекса мост—женщина—родящее начало, а также сопутствующего ему комплекса антропоморфное целое социума (семья), подразумевающее наличие рук и ног, свидетельствуют традиционные толкования снов. Например: «Если ты, высвободив (букв. „развязав“) руки, поднялся на мост, будут у тебя жена и дети» [123, 18a].

Достаточно показательны в этом отношении традиционные календарные женские игры и спортивные развлечения. Так, одним из развлечений спортивного типа у корейских девушек на юге страны и сегодня является своеобразное состязание двух «мостов», очень напоминающих «латунный мост». Девушки выстраиваются в две шеренги плечом к плечу и одновременно под прямым углом сгибают поясницу. Таким образом создается живой мост из девичьих спин. По каждому из мостов идет девушка, взявшись обеими руками за палку впереди себя, концы которой держат справа и слева две девушки-помощницы. Они таким образом помогают идущей сохранить равновесие. Побеждает та партия, по спинам которой девушка придет к финишу первой [154, 374].

В Кэсоне в конце третьей луны принято восходить на гору Чхонмасан, на вершине которой сохранились развалины старой крепостной стены. Как сообщается в одном из современных изданий, «согласно легенде, ступание по стене предохраняет женщин от несчастий», и приводится фотография выполняющих этот обряд женщин [154, 174].

Помимо календарных женских игр, восходящих к «хождению по мостам», в Корее существуют и другие типы спортивных развлечений, так или иначе связанных с комплексом женщина—ноги. Например спортивная игра «нольттвиги» — подскоки на доске. В этой игре участвуют двое. На конце доски, под которую посере-

дине поперек положена плаха, конце, который касается земли, стоит девушка лицом к середине доски. Ее партнерша становится на противоположный конец доски и тем самым слегка подбрасывает вверх первую девушку силой своей тяжести. Та, в свою очередь, с силой опускается на поднявшийся вверх конец доски и подбрасывает вверх свою партнершу. И так с нарастающими усилиями они по очереди подбрасывают друг друга вверх.

Согласно традиции, «нольттвиги» когда-то была любимым видом спорта корейских девушек. С усилением позиции конфуцианства в стране она была запрещена как «открытая» и перенесена в пределы усадьбы. Девушки пользуются возможностью во время игры, взлетев вверх, поверх забора обменяться взглядами с юношами [152, 5]. Игра развивает и укрепляет мышцы ног. Она популярна и в наши дни.

«Нольттвиги» традиционно увязывается с запретом любовных контактов и установлением контактов между юношей и девушкой. По-видимому, она представляет собой разновидность качелей, связь которых с аграрной обрядностью показана в работе Г. Г. Стратановича [85, 66—68].

Приведя материал, достаточно определенно свидетельствующий о наличии в корейской культуре представлений о женщине как о «ногах» облика старшего, обратимся к «рукам».

Подтверждение тому, что младший-мужчина мыслился в корейской культуре как руки облика старшего, также можно найти в календарной обрядности, в частности в обрядовых сражениях камнями и факелами. Бой камнями были распространены на всей территории Корейского полуострова с древности вплоть до недавнего времени. Этот обряд совершался издавна и в Андоне, о котором речь шла выше, в связи с обрядом «латунного моста». Обратимся к одному из его описаний: «Округ Андон. Бой камнями. В 16-й день первой луны каждого года люди, живущие в округе, становятся по обе стороны ручья, бросают друг в друга камни, сражаясь так до победы или поражения. В год кёно, когда напали японцы, собрали [всех] и образовали авангард, и разбойники не могли продвинуться вперед» [120, 120].

Дополним это описание другим, которое приводится в книге Ха Тхэхына:

«Они бросают камни и гальку друг в друга и руками, и с помощью пращей, как пушечные ядра, до тех пор, пока тяжелый удар не свалит жертву на землю, чтобы уже никогда не подняться...

Точно так же как и „нольттвиги“, этот вид спорта специфичен для корейцев, и его историческая датировка насчитывает две тысячи лет.

В течение периода Когурё это была национальная церемония, на которой лично присутствовал государь. Так, бой камнями на

реке Тэдонган в Пхеньяне был одним из грандиозных развлечений сильной и воинственной нации тех времен.

Этот вид спорта остается популярным вплоть до последнего периода династии Ли, пока наконец государевы губернаторы не положили конец этой опасной игре...» [152, 22—23].

Связь такого рода обрядов с плодородием достаточно ясно показана В. Эберхардом [99]. Корейская их разновидность имеет те же истоки, а обряд сам по себе — ту же семантику. Однако обратим внимание на календарь обряда в первом описании. Обряд выполняется в 16-й день первой луны в той местности, где особо популярен обряд «девичьего моста». Обряд «девичий мост» начинается с восходом луны 15-го и длится до глубокой ночи. Таким образом, «бой камнями» приходит ему на смену. То есть в 15-й и 16-й день первой луны выполняются обряды, соотнесенные соответственно с «ногами» и с «руками». Можно предположить, что помимо прочих функций оба обряда были одинаково направлены на укрепление «ног» и «рук» облика государя, накопления в них сил, необходимых для лучшего функционирования его облика в новом году.

В первом описании этот обряд соотнесен с военными действиями, с отражением нападения врага, и осознается как тренировка физической силы и воинского умения на случай борьбы с врагом. Участие в обряде функционально тождественно тренировкам хваранов, имевших те же цели. Это обстоятельство, а также указание во втором описании на присутствие во время выполнения этого обряда в Пхеньяне государя подтверждает соотнесенность происходящего с его личностью, т. е. с его обликом.

О прочности ассоциации мужчина—руки свидетельствуют и толкования снов. Например: «Если ты поломал обе руки, несчастье постигнет твоих братьев» [123, 8].

Не исключено, что с представлениями о младшем-мужчине и младшем-женщине как о «руках» и «ногах» облика старшего было связано формирование и функционирование института «хваран», включавшего объединения юношей-хваранов и девушек-хваранов. Институт «хваран» помимо всех своих функций (воинская подготовка юношества, физическая тренировка, подготовка кадров чиновников и т. д.), отмеченных исследователями этого социального явления, по-видимому, выполнял ритуальную функцию государственного резерва молодости, силы, здоровья и красоты (учитывая сакральный характер красоты в древней Корее), столь необходимого для того, чтобы «ноги» и «руки» социума были крепкими, а его облик идеален, по отношению к которой все прочие функции мыслились производными.

III. «Песня о разбойниках» и «Песня Чхоёна» в связи с взаимоотношениями облика старшего, младшего и врага

Рассмотрев хянга «Песня о разбойниках» и «Песня Чхоёна» и убедившись, с одной стороны, в их непохожести, с другой стороны, мы имели возможность удостовериться в их глубинной общности. И в той и в другой мир и события, происходящие в нем, осознаются в категориях древнекорейского ритуала, ориентированного на облик социально значимого лица.

В «Песне Чхоёна», как и в «Песне о разбойниках», речь идет о трех персонажах. Во-первых, о самом Чхоёне, облик которого как старшего мыслится антропоморфным. Его облик — это одновременно облик семьи, антропоморфное целое социума. Во-вторых, говорится о его жене, чей облик понимается как «ноги» семьи, как часть облика старшего (Чхоёна). В-третьих, говорится об облике духа лихорадки. Сказано, что он принял человеческий облик и что в этом его облике автора хянга привлекли ноги. В результате исполнения танца и хянга Чхоёном дух принял свой собственный облик, у которого опять-таки отмечены ноги (дух становится на колени перед Чхоёном).

Дух лихорадки, приняв облик человека, пытается разорвать связь между младшим и старшим, отделить младшего от старшего и присоединить ноги Чхоёна (его жену) к своему облику. Тем самым он наносит ущерб облику старшего. Вся ситуация покушения на облик старшего (точнее, на жизнь младшего и тем самым на облик старшего) осмысливается исходя из антропоморфных представлений о нем.

Младший мыслится как неотторжимая составная часть облика старшего, и потому посягательство на его жизнь осознавалось как нанесение ущерба облику старшего. А как известно, облик старшего подразумевает антропоморфное воплощение, световое и растительное. За исходное целое облика старшего в «Песне о разбойниках» и «Песне Чхоёна» взяты различные его ипостаси: в первой — световая, во второй — антропоморфная. Отсюда посягательство на целостность облика старшего, мыслившегося как неразрывное единство с младшим, осознается соответственно либо как вторжение чужого в зеркало души-сознания младшего, либо как отторжение чужим «ног» старшего.

Разница между этими хянга не только в различии исходной ипостаси облика старшего. «Песню о разбойниках» творит младший, борясь за право принадлежать облику своего старшего, «Песню Чхоёна» — старший, который борется за своего младшего, а следовательно, за целостность собственного облика. В результате старший (Чхоён) утверждает «навечно» неприкосновенность своего облика, младший (Енджэ) уподобляет врага себе,

младшему, и присоединяет его уже как младшего (точнее, младших) к облику своего старшего, тем самым укрепив его облик.

Отличаются названные хянга еще и тем, что в них различны младшие. Возможно, в связи с этим в облике врага акцентируются либо руки, либо ноги в зависимости от того, на отторжение кого из младших враг покушается: руки, если младший — мужчина (мужчина — руки облика старшего), и ноги, если младший — женщина (женщина — ноги облика старшего).

Обе хянга одинаково имеют в виду выправление ситуации, которая воспринимается как нарушение порядка в социуме и космосе. Это нарушение обусловлено тем, что нанесен ущерб облику старшего. Облик же старшего, мыслившийся как неразрывное единство с младшим, в том и другом случае пострадал от того, что была предпринята попытка разорвать связь между старшим и младшим. Разрыв этой связи, по чьей бы вине он ни происходил, немедленно приводил облик старшего, а следовательно, социум и космос в состояние дисгармонии. Отсюда надо все время следить за тем, чтобы эта связь не была нарушена, подтверждать единство старшего и младшего, оберегать облик старшего. Эту задачу, очевидно, и выполнял ритуал творения хянга, персонажами которого являлись в одном случае младший и старший («Славлю хварана Кипха», «Песня о кедре», «Песня о хваране Чукчи»), а в другом — младший, старший и враг («Песня о разбойниках», «Песня Чхоёна»).

Рассмотрев несколько хянга и обнаружив стоящие за ними особые представления о личности, социуме и космосе, мы не имели возможности убедиться в том, что им находятся аналогии в других культурах, и прежде всего в китайской. То есть при всей специфичности «комплекса облика», сложившегося в древней корейской культуре в определенный исторический период, он вполне «вписывается» в общий дальневосточный культурный контекст.

Глава 3

ХЯНГА В РИТУАЛЕ, ИМЕЮЩЕМ ЦЕЛЬЮ ВОЗДЕЙСТВИЕ НА ОБЛИК ПРИСУТСТВУЮЩЕГО СТАРШЕГО

I. «Старик преподносит цветы» в связи с дневным ритуалом единения младшего с обликом старшего

«Старик преподносит цветы» относится к разновидности коротких, «четырёхстрочных» хянга. Она помещена в разделе «Госпожа Суро», где соотнесена с первым эпизодом:

«Во времена Сондок-вана (702—736) сунджонский князь отправился в Каннин (ныне Мёнджу) на должность тхэсу. По пути на берегу моря днем обедал. Рядом находилась скала. Словно пирма, обращена к морю. Высотой в тысячу чанов. Наверху были рододендроны в полном цвету. Супруга князя госпожа Суро увидела их. Обращаясь к „правым и левым“, спросила:

— Кто сорвет цветы и поднесет мне?

Свита отвечала:

— Человеку не добаться.

Все говорили, что невозможно такое. Рядом оказался старик. Вел корову, проходил мимо. Услышал слова госпожи, сорвал эти цветы, а также сложил песню, сочинил слова и преподнес ей [то и другое]. Кто был этот старик, неизвестно.

Снова двинулись в путь, и минуло два дня. И на сей раз обещали, расположившись в беседке с видом на море. Вдруг из моря вышел дракон, схватил госпожу и скрылся с ней.

Князь бросился ничком на землю, стал колотить по земле ногами, но все было напрасно (букв. „дрикнули, что не будет извергнута“).

Опять объявился некий старик, который сказал:

— Еще в древности говорили: „Люди слово скажут, собравшись вместе, — расплавят металл“. Так почему бы ныне этой твари в море не устрашиться людских голосов? Окрест соберите людей, пусть сложат песню, поют ее и калотят палками по скале на берегу. Тогда, князь, сможете увидеть свою госпожу.

Князь так и сделал. И дракон вышел из моря и вручил ему госпожу. Князь расспросил госпожу, что там, в море. Она же ответила так:

— Там дворцы, разукрашенные семью сокровищами, там еду подают на диво сладкую, ароматную, чистую. У людей нет таких яств.

От одежд госпожи шел несравненный аромат, неведомый средь людей.

По красоте облика госпоже Суро не было равных на свете. И где бы она ни проезжала, по глухим ли горам, по большим ли озерам (букв. „там, где были глухие горы и большие озера“), ее всякий раз похищали духи.

А в песне, что тогда пели люди, собравшись, говорилось:

Черепаха! Черепаха!

Отдай Суро!

Похитить жену человека —
нет больше греха!

А если ты заупрямишься
и не отдашь,

Забросим сети, изловим,
изжарим и съедим!

В песне же „Старик преподносит цветы“ было сказано:

У края красной скалы
Оставляю корову, которую рукой держал.
Если не вызываю стыда [у Вас],
Цветы, сорвав, поднесу» [104, 180—182].

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

Это дает основание сопоставить хянга «Старик преподносит цветы» с теми хянга, адресатом которых является старший, автором — младший. К ним относятся «Слаблю хварана Кипха», «Песня о кедре», «Песня о хваране Чукчи». Они достаточно подробно рассмотрены в предыдущих разделах. Из них нас прежде всего интересует «Слаблю хварана Кипха». Ее сочинение было частью специфической ритуальной акции единения младшего с обликом старшего, которую младший совершал, убедившись предварительно в идеальном характере облика старшего.

Это приобщение достигалось всей суммой ритуальных действий, в том числе и тем, что младший совершал ряд динамических операций: поднимал голову, обращал взор к луне, — наклонял голову, вглядывался в отражение луны в воде, — поднимал голову, обращался к кедру, росшему на берегу.

Аналогом такой цепи движений является последовательность действий вассала Синчхуна в повествовании «Синчхун отказывается от должности», в которое включена «Песня о кедре». Отвечая на клятву государя, формула которой подразумевала тождество государя и дерева — кедре, вассал вставал (движение вверх), кланялся (движение вниз) и, очевидно, выпрямлялся (движение вверх).

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

Ритуал, в процессе которого создавалась «Слаблю хварана Кипха», был ночным ритуалом. Одна из ипостасей облика старшего в ней осознавалась как световая: луна — ее отражение в воде (реки, пруда). Первым этапом приобщения младшего к облику старшего было движение головы и взгляда младшего вверх (к луне)

и затем вниз (к отражению луны). То есть первым этапом ритуала было приобщение к свету, к световой вертикали, прочерчивающей «ось мира».

Хянга «Старик преподносит цветы» сочинялась днем (во время обеда) и, учитывая цветение рододендронов, весной. Здесь первым этапом динамической цепи было движение вверх по высокой (в тысячу чанов) скале и затем вниз. По аналогии с ночным ритуалом можно предположить, что младшим «осваивается» световая вертикаль, устанавливающая связь между солнцем и землей-водой, вертикаль, которая в дневном ритуале представлена скалой с цветами на вершине.

Известно, что в древних культурах подниматься на вершину означает подниматься к небу⁴². Оказаться на вершине (горы, лестницы и др.) в дальневосточной традиции может означать приобщение к солнцу⁴³. Сравним соотношенность с небом и солнцем вершин гор в корейской и японской мифологии [148, 9—10], соотношенность с небом и солнцем цветов в корейском ритуале. Согласно тексту повествования «Учитель Вольмён и его хянга „Песня о небе Тушита“», помещенного в «Самгук юса», цветы играли центральную роль в ритуале изгнания второго солнца, появившегося на небе.

Скала, по которой в рассматриваемом эпизоде взбирается вверх старик (младший), — красная. На ее вершине — рододендроны, т. е. куст цветов красного цвета. Между тем соотношенность красного цвета с солнцем характерна для Дальнего Востока⁴⁴. Характерна для дальневосточной культуры и связь с солнцем цветка красного цвета. Ср., например, сопоставление восходящего солнца с распускающимся лотосом у Чхве Чхивона (857—?) [27, 35]. В тексте повествования о Суро подчеркивается, что цветы «полностью распустились» (кор. *сбнэгэ*), а это согласуется с указанием на время дня как время обеда и может свидетельствовать о полуденном времени — времени максимальной активности солнца в период суточного цикла. Таким образом, цветы рододендрона соотносятся с солнцем: а) по цвету (красный цвет), б) по форме (круг); в) по свойству большинства цветов распускаться весной, во время нарастания активности солнца (в пределах годового цикла), г) по соотношенности с «верхом» (вершина скалы в ты-

⁴² О восхождении на гору, дерево, по лестнице, веревке и т. д. как восхождении на небо в шаманской традиции см. [98, 123 и др.; 150, 104—111].

⁴³ Ср. ежедневное восхождение утром по лестнице и нисхождение вечером государя Тонмён-вана (букв. «На востоке светает»), о котором говорится в поэме Ли Гюбо (1169—1241) «Тонмён-ван» [103, 21—40].

⁴⁴ О красном цвете и солнце в китайской культуре см. [87, 24, 28, 30 и др.]; о роли красного цвета, в частности красного камня, в японских солярных культах см. [157, 2—5]; «красная птица» (кор. *чуджак*) выступает символом юга, стороны солнца, в настенных росписях когурёских гробниц.

сячу чанов), д) по соотношенности с красной скалой (красный камень), которую они венчают.

Красная скала с цветами на вершине находится на берегу моря и обращена к нему, «словно ширма». Между тем, согласно дальневосточным культурным представлениям, раскрытая ширма, как и ряд других предметов, может выполнять магические функции: удерживать на небе солнце до тех пор, пока она раскрыта [149, 237]. В этом смысле характеристика скалы-ширмы соответствует характеристике цветов на ее вершине — «полностью раскрывшиеся» — как соотносенных с определенной стадией суточной «эволюции» солнца.

Параллель этой красной скале-ширме на корейском берегу можно усмотреть в мегалитических сооружениях Океании (островов Общества, Фиджи), «обращенных фасадом к восходящему солнцу», особенно островов Банкс, где «существует обычай обмазывать мегалиты красной глиной, чтобы вызвать снова свет солнца» [150, 137]. Параллель интересна в свете гипотезы о миграции на Корейский полуостров с юга во II—I тысячелетиях до н. э. См., например, [34, 24]. В этой же связи следует отметить роль красного камня в мифах островов Банкс: «Но вот прошло время ночи, и петух закукарекал, а другие птицы защебетали. Кват взял кусок красного обсидиана и разрезал ночь. И свет, который был покрыт темнотой, снова ярко засиял» [82, 152].

Все сказанное свидетельствует о соотношенности красной скалы с цветами рододендрона на вершине с солнцем и позволяет интерпретировать ее как солярную вертикаль, тождественную световому потоку, идущему в полдень от солнца к береговой полосе.

Скала—цветы и берег—море являются координатами солярного сакрального пространства. В данном ритуале существенную пространственную нагрузку несет фигура человека — старшего: младший переходит от скалы к старшему.

Вспомним, что пространство в ночном ритуале задается лунной—водой (пруд, река как замкнутая водная поверхность), берегом и кедром на нем и что в «Песне о кедре» завершающим звеном динамической цепи было прикрепление текста хянга к дереву—кедру, замещающему в ритуале отсутствующего старшего. В рассматриваемом случае завершающим моментом является преподнесение цветов и хянга госпоже Суро. Очевидно, прикрепление текста к кедру (в ночном ритуале) и вручение цветов живому человеку (в дневном) семантически тождественны. Отсюда тождественны не только дерево и человек (госпожа Суро), но и устный текст + написанный текст хянга (в ночном ритуале) и устный текст + цветы (в дневном ритуале).

Поднесение в ритуале цветов и хянга женщине как старшей означало отождествление ее с цветущим кустом/деревом. Такое отождествление с лиственным деревом, как нам уже известно по

«Песне о кедре», означало введение облика старшего в координаты солярного времени. В случае с «Песней о кедре» ритуал проводился осенью и утверждение тождества облик старшего = лиственное дерево ничего хорошего старшему не сулило. В повествовании о Суро ритуал имел место весной и утверждал старшего-женщину в «статусе» растения, наиболее наглядно и «перспективно» представляющего солярный цикл как аграрный: то, что цветет весной, приносит плоды, дает семена осенью. Растение весной в полном цвету, и у него «все впереди».

В повествовании о Суро младший-мужчина в результате ритуального акта присоединяется к облику старшего-женщины (в его растительной ипостаси) как «цветок», укрепив тем самым ее облик как цветущего растения. (Ср. «высокие ветви» — младший-мужчина в хянга «Славлю хварана Кипха», которые укрепляют облик старшего-мужчины в его растительной ипостаси: у кедр становится больше «высоких ветвей».)

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

В хянга «Старик преподносит цветы» и ее прозаическом оформлении дана характеристика младшего, характеристика облика старшего, воспроизводится сакральное пространство — время и процедура ритуала создания хянга. Таким образом, ее можно рассматривать как текст, отражающий в принципе ту же систему представлений, что и хянга «Песня о кедре», «Славлю хварана Кипха» и др., и как текст, выполняющий ту же ритуальную функцию, что и «Славлю хварана Кипха»: обеспечить единение младшего с обликом старшего и тем содействовать нормальному функционированию социума и космоса.

В хянга «Старик преподносит цветы» и ее прозаическом оформлении говорится о трех воплощениях облика старшего: антропоморфном, который красив, световом и растительном (куст/дерево в цветах).

Проследим, как воплощается его световая ипостась. По аналогии с ночным ритуалом можно предположить, что облик старшего и здесь представлен как тройственный. Во-первых, его, очевидно, представляет солнце, при свете которого происходит ритуал; во-вторых, световой поток солнца — береговая полоса, —

который в ритуале материализуется как высокая красная скала с распутившимися цветами рододендрона на вершине.

В самой хянга и ее контексте ничего не говорится об отражающей солнечный свет поверхности и об отраженном воплощении облика старшего. Однако можно предположить, что отраженное световое воплощение облика старшего предусматривалось дневным ритуалом и что функцию отражающей поверхности (зеркала) выполняла здесь не вода, а прибрежный песок. (Аргументы в пользу этого предположения см. в гл. 5.) Назовем предварительно следующие три варианта светового воплощения облика старшего в дневном ритуале: солнце, солнце—песок, блеск песка, т. е. отраженный поверхностью песка свет солнца.

Объединим сказанное о трех воплощениях облика старшего в дневном ритуале и представим эти три воплощения на схеме (см. с. 90).

Госпожа Суро — старшая по отношению к старцу. Младший-мужчина, как известно, является «глазами» и «руками» облика старшего. В ночном ритуале реализуются прежде всего зрительные усилия младшего, в дневном же основное внимание уделено действиям рук. Так, в тексте хянга отмечены «рука», «держать» (рукой), «оставлять» (то, что держал рукой), «рвать» (цветы), «подносить» (цветы и хянга). Ближайшая цель всех действий младшего — присоединение к облику старшего и тем самым укрепление облика старшего, которым в данном случае является красавица Суро.

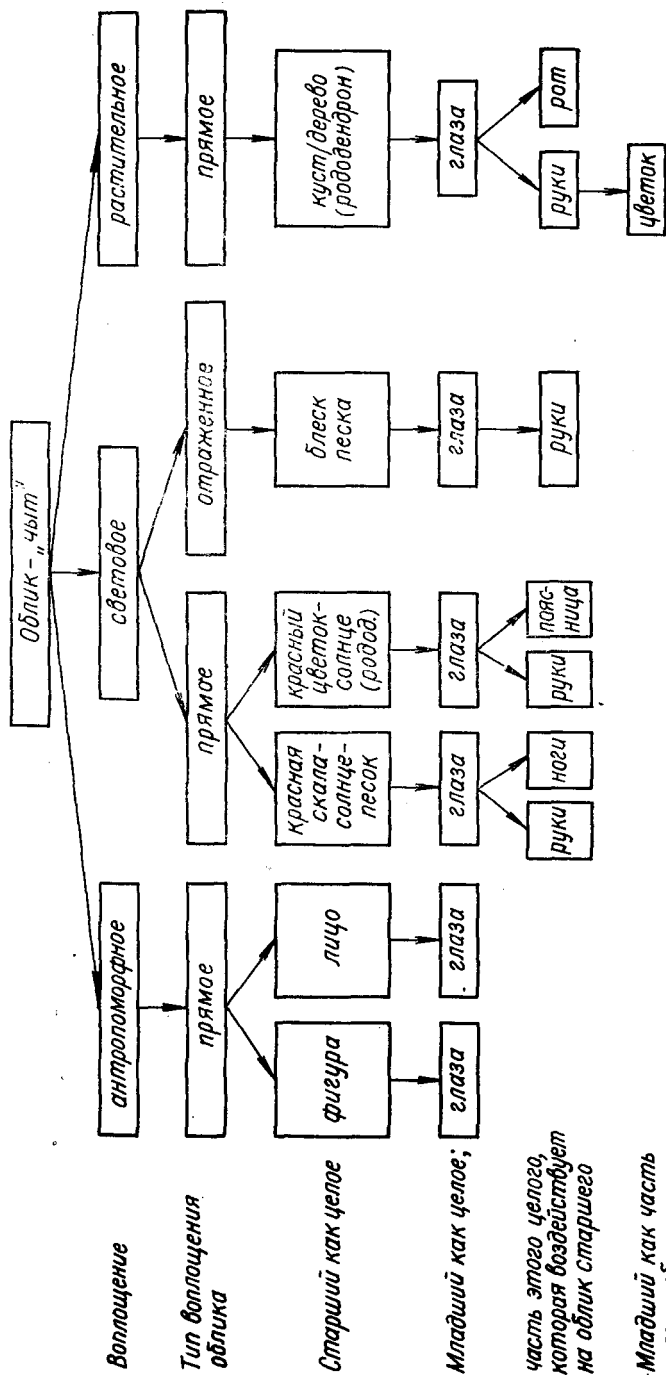
Однако Суро в то же время является младшей по отношению к своему супругу, а следовательно, представляет «ноги» его облика. Указание на это можно обнаружить в следующем эпизоде. Когда госпоже Суро похищает дракон, ее супруг «бросился ничком на землю и стал колотить по земле ногами, но все было напрасно (букв. „прикинули, что не будет извергнута/выплюнута“). Действия губернатора, которые современным читателем воспринимаются как естественное проявление отчаяния, вполне могут быть поняты как ритуальный акт: губернатор вступает в контакт с землей, с тем чтобы вновь обрести «ноги» — жену и тем самым нормализовать свой облик.

Иными словами, в конечном счете эпизод с вручением цветов и хянга госпоже Суро посвящен воздействию на облик старшего — губернатора, который присутствует во время ритуальной церемонии. За счет вручения цветка и хянга госпоже Суро укрепляется ее облик, а тем самым «ноги» облика ее супруга — губернатора. Вспомним об аналогичном способе воздействия на облик старшего — государя за счет укрепления его «ног», известном нам по описаниям обряда «хождение по латунному мосту».

Выбор адресата хянга — цветков и хянга вручаются жене, а не непосредственно мужу — определяется тем, что жена благодаря

Схема 2

Предполагаемая схема воплощений облика, присутствующего старшего в дневном ритуале



своей выдающейся красоте является причиной идеального, по-видимому, состояния космоса. Красота облика старшего была призвана магическим образом поддерживать мир в состоянии гармонии, поэтому младший стремился за счет ритуальных усилий поддержать красоту старшего. Вспомним, как заботился о красоте облика хварана Чукчи его ученик Тыго.

Истолковав хянга «Старик преподносит цветы» и связанный с ней первый эпизод повествования о госпоже Суро как текст, в котором отражена процедура ритуала воздействия на облик старшего, мы не можем не отметить, что при данной интерпретации не получают объяснения возраст младшего (он — старец), наличие коровы в ритуале и акцент на самоуничтожении младшего. Выяснению того, почему в ритуале присутствуют старец и корова, которые являются «лишними» элементами с точки зрения ритуала воздействия на облик старшего, отведена следующая глава. Ответ на вопрос, с чем связан момент самоуничтожения младшего («если меня не стыдитесь»), мы постараемся дать частично там же, а также в процессе сопоставления хянга «Старик преподносит цветы» с каё «Песня о резце и камне».

II. «Старик преподносит цветы» в связи с архаическим ритуалом и мифом о Женщине-Солнце и ее родителях

Интерпретировав первый эпизод повествования о Суро как текст, отражающий ритуал присоединения младшего к облику старшего, мы обнаружили «лишние» элементы. Это корова и возрастная характеристика человека, ведущего корову: он — старец. Объяснения, почему они присутствуют здесь и что за ними стоит, в самом тексте повествования о Суро мы не находим. Это наводит на мысль, что дневной ритуал присоединения младшего к облику старшего строится на базе какого-то другого ритуала, включающего в себя момент контакта младшего и старшего, который подразумевал участие животного.

Хянга «Старик преподносит цветы» как раз и соотносится с моментом контакта младшего и старшего, который реализуется в акте дарения цветов и устного текста хянга. Процедура дарения, собственно, и описана в хянга. Дарителем выступает старик, ведущий корову, получателем — жена губернатора, дар — цветы. То есть хянга, по-видимому, соотнесена с центральным звеном неизвестного нам ритуала [74, 154].

Совершенно очевидно, что для ответа на вопрос, из какой традиции брался «строительный материал» ритуала присоединения младшего к облику старшего, отраженного в повествовании о Суро, почему в нем присутствуют корова и старик, необходимо

сопоставление текста этого повествования с такими текстами, которые содержали бы сходное звено: даритель с коровой (младший) дарит получателю (старшему) цветы (или другой предмет, имеющий солярную природу).

Обратимся к «Кодзики» (712 г.), японскому памятнику, современному рассматриваемому нами периоду корейской культуры. В нем помещен в числе прочих миф об Аmanoхихоко, сыне правителя Силла, который переселился на Японские острова. Его перевод:

«А еще в древности был сын правителя Сираги (кор. Силла) по имени Аmanoхихоко (кор. Чхонджиильмо). Этот человек переправился по воде. Переправился же он вот почему. В государстве Сираги есть лагуна, называется Агунума (кор. Агусо). На берегу этой лагуны одна девушка-простолюдинка спала дневным сном, а тем временем солнечное сияние, словно радуга, указывало на ее тайное место. Был [здесь] и некий простолюдин. Счел удивительным ее облик и постоянно следил за поведением той девушки. Таким образом та девушка сама по себе во время своего дневного сна зачала и родила красную яшму. Тут простолюдин, который это выследил, выпросив, взял себе ту яшму, завернул ее и постоянно носил на себе, на пояснице.

Этот человек возделывал поле на краю долины в горах и потому еду—питье, предназначенные людям, пахавшим поле, погрузил на корову⁴⁵ и вошел в долину в горах. Случайно встретился с сыном правителя этого государства Аmanoхихоко, и [тот] спросил у этого человека:

— Почему ты, погрузив еду—питье на корову, явился в долину? Ты, наверное, непременно убьешь и съешь эту корову!

Тотчас схватил этого человека и хотел заточить в темницу. Этот человек ответил:

— Я не [собираюсь] убивать эту корову, всего лишь доставляю пропитание работникам в поле.

Все-таки не освободил. Тогда простолюдин выпростал ту яшму, которая была у него на пояснице, и поднес этому сыну правителя. Потому [лишь тот] и освободил этого простолюдина. [Он] тотчас отвез ту яшму [домой] и поместил у края ложа. [Она] тут же превратилась в девушку дивной красоты. Тогда он женился на ней и сделал главной женой. А эта жена все время готовила всевозможные дивные яства и потчевала супруга. Оттого сын правителя возгордился сердцем и разбранил ее. Эта девушка сказала:

— Я не та женщина, которой следует быть твоей женой. Хочу отправиться в государство моих предков.

Тотчас села в маленькую лодку, переправилась и высадилась в Наниха (комм.: ...). Тогда Аmanoхихоко, услышав, что эта жена

⁴⁵ Пол животного не уточнен.

переправилась в Наниха, захотел достичь Наниха, но дух той переправы воспрепятствовал, и он не вошел туда, а повернул назад, причалил в Тадзима и высадился в этой стране. Взял в жены дочь Тадзиманоматаво по имени Сакицуми и родил сына...» [137, 419—423; 153, 258—260].

Примем также во внимание краткое описание новогоднего обряда в уезде Пхунги провинции Северная Кёнсандо (территория бывшего древнего государства Силла), выполнявшегося еще в нашем веке:

«В Пхунги ⁴⁶ же в полнолуние уездный сури ⁴⁷ на черной корове ⁴⁸, сидя задом наперед, прижимая к себе комунго, является в местное присутствие, кланяется сангвану ⁴⁹, поднимает над ним ⁵⁰ зонти от солнца (кор. *ильсан*) и отбывает. Смысл этого неясен, но можно думать, что — пожелание счастья» [113, 142; 127а, 49].

Все три текста содержат интересующее нас звено: даритель с коровой (младший) — дар — получатель (старший). При общности схемы конкретная ее реализация в каждом из трех случаев имеет свои особенности.

Остановимся на предмете, который даритель (младший) вручает получателю (старшему). В одном случае это цветы рододендрона (повествование о Суро), в другом — красная яшма (миф об Аmanoхихоко), в третьем — зонти от солнца (корейский обряд). О связи цветов и красного камня с солнцем говорилось выше. К этому же кругу солирных предметов относится и зонти от солнца. Зонту от солнца, как ширме и некоторым другим предметам, в дальневосточной культуре приписывалась магическая способность, будучи раскрытыми, задерживать солнце, не давая ему покидать небо [149, 237]. Творение рук человеческих, в отличие от «природных» цветка и камня, он может, как цветок, раскрываться и закрываться, имитируя появление солнца на небе и его исчезновение ⁵¹. Зонти от солнца *ильсан* в корейской культуре был с древних,

⁴⁶ Пхунги — небольшой город на севере провинции Северная Кёнсандо.

⁴⁷ Сури — один из «шести чиновников» (*юкчон*), ведавших составлением бумаг, полицейским надзором и т. д.

⁴⁸ Пол животного не уточнен.

⁴⁹ Сангван — букв. «высший чиновник». Вероятно, здесь — начальник уезда.

⁵⁰ Глагол *паттыльда* по отношению к зонту может значить «поднимать» или «раскрывать» зонти над головой.

⁵¹ Ср. соотносительность зонти и солнца в японской культуре на примере новеллы Ихара Сайкаку «Божественное пророчество зонтика» (в переводе И. Львовой), в которой рассказывается, как «божественный ветер, дувший с острова Тамадзусима, где стоит храм великой богини Аматаэрасу, подхватил зонтик», принадлежавший одному храму, и унес его в глухую горную деревушку. Ее жители признали в зонтике бога Солнца, соорудили модельню и стали ему поклоняться. И со временем божественный дух снизошел на зонтик и потребовал себе жрицу-жену [79, 221—223].

видимо, времен объектом ритуальных операций, например космических загадок-задач, как предмет, способный магическим образом оградить земли государства во время засухи от лучей солнца [25, 67a].

Таким образом, перед нами три различных предмета, равно обладающих солярной природой, т. е. ряд тождеств. Отметим, что в повествовании о Суро встречаются все три типа солярных предметов: цветы рододендрона (красные), красная скала (т. е. красный камень) и ширма («скала, точно ширма, обращена к морю»). Здесь «цветы» как солярный предмет явно дублируются красным камнем и ширмой.

В двух из трех текстов предмет, очевидно, соотнесен с женским началом и супружеством (с утверждением или подтверждением супружеского статуса героя—получателя). «Предмет» либо вручается жене губернатора (Суро), либо превращается в девушку, которая становится женой героя (японский миф). В этих текстах усматриваются возрастные и эстетические характеристики: красавице Суро вручается цветок, расцветший ранней весной, яшма превращается в девушку редкой красоты, т. е. отмечаются молодость и красота.

В повествовании о Суро и корейском обряде прослеживается связь предмета с «верхом» (цветок растет на вершине, зонт возносится над головой получателя) и круглой формой (распустившийся рододендрон — круг, раскрывшийся зонт — также круг).

Обратим внимание на то, как охарактеризован в этих текстах герой—п о л у ч а т е л ь. В повествовании о Суро получатель — женщина, жена губернатора, т. е. человек определившегося семейного и высокого социального статуса; она красива и, очевидно, молода. В японском мифе и корейском обряде получателем является мужчина. В первом — сын государя, во втором — высший чиновник, т. е. оба имеют высокий социальный статус. Можно предполагать молодость героя—получателя в японском мифе: он — «сын», и он вводит в дом главную жену.

Рассмотрим, как охарактеризован в названных выше текстах д а р и т е л ь. Во всех трех случаях это мужчина, занимающий социально низшую по отношению к получателю позицию, т. е. он — младший. В повествовании о Суро это старец, в двух других текстах возраст дарителя не отмечен. В повествовании о Суро позиция старца в пространстве (во время ритуала) может быть понята как «верх»: он взбирается на вершину скалы, срывая цветок. Заметим, что корова в это время находится рядом со скалой («у края скалы»), у ее подножия, т. е. внизу. Как сходная с этой может пониматься и позиция дарителя в корейском обряде: он сидит верхом на корове.

Позиция в пространстве дарителя в японском мифе фиксируется не столь «графически четко»: сказано, что он ведет корову на

поле и входит с ней в долину между гор. Во всяком случае, для японского мифа можно отметить связь пары «человек + животное» с пространством в горах и возделываемым полем. Точно так же отмечается связь пары «человек + животное» со скалой (т. е. горой) и в повествовании о Суро. Для повествования о Суро характерна соотнесенность этой пары с водой: скала стоит на берегу моря, где и разворачивается действие. В японском мифе рождение красной яшмы также соотнесено с берегом лагуны, т. е. с водой.

Обратим внимание на животное, которое ведет даритель. В повествовании о Суро пол животного подчеркнут: упомянуто дважды, что это корова; в двух остальных текстах пол не фиксируется. Точно так же только в одном случае (в обряде) отмечен цвет животного: черный. В корейских текстах позиция животного в ритуальном пространстве по отношению к дарителю (и в повествовании о Суро, и в обряде) — это «низ». В японском мифе отношения верх—низ не выражены с такой определенностью, но намек на них усматривается в действии простолюдина: «погрузил на корову еду—питье».

Таковы предварительные характеристики предмета, героя-получателя, дарителя и сопутствующего ему животного. Сведем все сказанное в таблицу (табл. 4).

Наиболее сложным для понимания в этих текстах является их центральное звено — «блок» даритель — животное — предмет (который имеет при себе даритель). Его элементы связаны друг с другом действиями и отношениями, на первый взгляд непонятными, во всяком случае лишенными смысла. Кто они друг другу, эти трое? Почему предмет оказывается у дарителя, а не у того, кто его породил? Да и кто его породил, этот предмет? Почему предмет хранится на поясе, пояснице дарителя? Почему дарителя сопровождает животное? Что стоит за моментом зависимости, угнетения животного, который всюду подчеркнут (корову ведут, «держая рукой»; ведут, нагрузив едой—питьем; едут верхом)? Почему корову ставят у скалы? и т. д.

Обратимся к тексту, наиболее полно представляющему рассматриваемый «сюжет», — к японскому мифу — и проследим момент рождения «предмета». Сравним его с моментом рождения «предмета» в повествовании о Суро. В мифе «предмет» — красную яшму — рождает девушка-простолюдника. В повествовании о Суро цветок расцветает на вершине скалы.

Тождества цветок — яшма, родиться — расцвести не вызывают вопросов; тождество гора — женщина вполне объяснимо с точки зрения общекультурных универсалий, но тождество вершина горы — женская матка воспринимается как некоторая несообразность. Отметим пока это обстоятельство и обратим внимание на то, что предмет рождается—расцветает на границе земли и воды: на берегу моря, на берегу лагуны.

Предварительные характеристики героя-получателя, дарителя, животного, сопутствующего дарителю, и предмета-дара

	Суро	Аманохиоко	Обряд
Герой-получатель	Жена губернатора	Сын государя	Высший чиновник
пол	женский	мужской	мужской
возраст	молодой (красива, соотнесена с расцветшим цветком, весной)	молодой (брачный возраст, «сын»)	—
социальный статус	«старший»	«старший»	«старший»
Встречает двоих	Человека + животное	Человека + животное	Человека + животное
Человек-даритель	Старец	Простолюдин	Младший [чиновник]
пол	мужской	мужской	мужской
возраст	старый	—	—
социальный статус	«младший»	«младший»	«младший»
позиция в пространстве	верх (на вершине скалы, у подножия которой корова)	(на поле, в долине меж гор)	верх (на спине коровы)
Животное	Корова	Корова	Корова
пол	женский	—	—
цвет	—	—	черный
позиция в пространстве	а) рядом, вплотную со скалой; б) низ по отношению к старцу, который восходит на вершину скалы	рядом (?) с полем в горной долине	низ по отношению к дарителю, который сидит на ней
Стихия пары человек + животное	Скала у моря (гора — земля — вода)	Поле, горы (гора — земля — вода)	—
Даритель вступает в контакт с получателем, имея при себе предмет	Вручает	Вручает	Поднимает над ним
Предмет	Цветы рододендрона	Красная яшма	Зонт от солнца
природный/рукотворный	растение	камень	изделие, творение человеческих рук
цвет	красный	красный	—
форма	круг	—	круг

Таблица 4 (продолжение)

	Суро	Аманохихоко	Обряд
позиция в пространстве	верх (на вершине)	низ («тайное место»)	верх (над головой получателя)
пол	женский (соотнесенно)	женский	—
возраст	молодой	молодой (девушка)	—
эстетическая оценка	красавица	красавица	—
стихия	Солнце	Солнце	Солнце
связь предмета с супружеством	вручается жене губернатора	превращается в девушку, становится женой получателя	—

Далее в японском мифе предмет переходит к простолюдину-дарителю, который заворачивает его и прячет в пояс, носит все время на себе, на пояснице. Однако пояс и поясница у дарителя не отмечены ни в повествовании о Суро, ни в обряде. Зато в обряде даритель держит в руках музыкальный инструмент, когда восседает на корове. Возникает вопрос: имеют ли оба предмета и соответственно оба действия одно и то же ритуальное значение или разное?

Очевидно, что ответы на эти вопросы могут быть получены в результате сопоставления взятых нами трех текстов с какими-то другими дополнительными текстами, прежде всего с теми, в которых встречается блок даритель — предмет — получатель. При этом предмет должен иметь отношение к браку или обладать какими-то чудесными свойствами, ведущими к утверждению получателя в семейном или социальном статусе.

Одним из таких текстов является повествование «Свирель, успокаивающая десять тысяч волн», помещенное в «Самгук юса». Его перевод:

«Синмун-тэвану, тридцать первому государю династии, дали посмертное имя Чонмён, а сам он был из рода Кимов. Он вступил на престол в первом году эры Кай-хуэй, в год синса, на седьмой день седьмой луны. Тогда же им был воздвигнут в честь покойного отца, государя Мунму-тэвана, храм Камынса, что стоит на берегу Восточного моря.

(В храмовых записях говорится: „Государь Мунму хотел найти управу на японское войско. Поэтому начал строить сей храм. Но преставился, не закончив дела, и превратился в дракона — повелителя моря. Его сын Синмун, взойдя на престол на второй год эры Кай-хуэй, завершил отделку алтаря храма. Под ступенями по направлению к востоку был проделан лаз... Это затем, чтобы

дракон мог входить внутрь храма и возвращаться назад. По-видимому, согласно заветанию, это место было избрано хранилищем останков покойного; оно называется Тэванам („Скала великого государя“). А храм называли Камынса. Впоследствии люди заметили место, где дракон являл свой облик, и придумали название Игёндэ („Терраса, с которой удобно смотреть“).

В следующем году, в год имо, в пятой луне (а что в одном из текстов сказано „в начале эры Тянь-шоу“, так это ошибка), хэ-гван — „чиновник, ведавший морем“, имевший чин пхаджичхана, по имени Пак Сукчхон, доложил государю:

— В Восточном море объявилась небольшая гора. Она движется по воде по направлению к храму Камынса, то приближаясь, то удаляясь, послушная волнам.

Государь подивился и отдал распоряжение ильквану — „чиновнику, выбирающему счастливый день“, Ким Чхунджилу (еще пишут „Чхунилю“) устроить гадание по этому случаю. И тот объявил:

— Ваш покойный батюшка, сделавшись ныне морским драконом, оберегает государство Трех Хан с моря. А князь из рода Кимов по имени Юсин, один из сыновей тридцати трех небес, на памяти нашего поколения снизошел на землю и стал выдающимся подданным. Двое мудрейших объединили свою силу-дэ и захотели явить сокровище, которое защищало бы крепостную стену. Если Ваше величество отправится на берег моря, непременно обретет великое сокровище, которому нет цены.

Государь обрадовался и в седьмой день того же месяца выехал к „Террасе, с которой удобно смотреть“. Он взглянул на ту гору издали и послал осмотреть ее. Гора своими очертаниями напоминала голову черепахи. На ее вершине росли два бамбука. Днем было два ствола, а ночью они соединялись в один. (Иные говорят, и гора тоже днем раздваивалась, а ночью соединялась, подобно бамбуку.) Посланный явился и доложил о том государю.

Государь расположился на ночь в храме Камынса. Назавтра в полдень стволы бамбука соединились в один ствол, а небо и земля содрогнулись. И с того момента не прекращались семь дней ветер и дождь, не рассеивались мгла и мрак. И так длилось до шестнадцатого дня этой луны. Но вот ветер спал, волны улеглись. Государь переправился по морю и ступил на эту гору. На горе он встретил дракона, который преподнес государю пояс из черной шммы, принял его у себя и сел с ним рядом. Государь спросил у него:

— Сия гора и бамбук то раздваиваются, то соединяются. Отчего так происходит?

Дракон ответил:

— Хлопни одной рукой — не будет звука. Хлопни двумя — раздастся звук. Так и тут. Нечто, являющееся сим бамбуком, из-

дает звук лишь после того, как соединятся два ствола. Он — знание того, что мудрый государь правит Поднебесной, исторгая звук. Вы, государь, возьмите сей бамбук, сделайте из него свирель и дуйте в нее. Поднебесная тотчас придет в умиротворение. Ныне Ваш покойный батюшка стал великим драконом в море, а Юсин вновь стал небесным духом. Двое мудрейших соединили души-сознание (помыслы?), явили сие не имеющее цены сокровище и повелели мне преподнести его Вам.

Государь был обрадован и потрясен до глубины души. Он отблагодарил дракона пятицветной узорчатой парчой, золотом и яшмой. Затем повелел срубить тот бамбук. А когда он ступил на свой берег, гора с драконом вдруг пропала и больше не показывалась.

Государь вновь заночевал в храме Камынса. В семнадцатый день той же луны он доехал до ручья, что к западу от храма Чиримса, остановил выезд и днем отобедал. Наследник Игон (т. е. будущий государь Хёсо-тэван), оставленный охранять дворец, услышав обо всех делах, сел на коня и явился с поздравлениями. Приветствуя государя, он сказал:

— Пластины сего яшмового пояса, кажется, все на самом деле драконы.

— Как ты это узнал? — заинтересовался государь.

Наследник ответил:

— Снимите одну пластину, погрузите в воду и сами убедитесь.

Тогда сняли вторую пластину с левого края и погрузили в ручей. Она тотчас превратилась в дракона, который сразу же устремился в небо. На этом месте образовалась пучина. Поэтому-то и называют это место Ёнён — „Пучина дракона“.

Государь возвратился в столицу, и из того бамбука была сделана свирель. Поместили ее на хранение в кладовую Чхонджон („Кладовую небесной чаши“) в крепости Вольсон. Когда государь дул в ту свирель, тотчас уходили назад вторгшиеся войска, прекращался мор; в засуху шел дождь, в дождь становилось ясно; ветер утихал, волны успокаивались. Назвали ее „Свирель, успокаивающая десять тысяч волн“, и почиталась она государственным сокровищем.

А во времена Хёсо-тэвана, когда на четвертом году эры Тянь-шу в год кеса произошло диво возвращения живым хварана Силла, она была повышена в звании, будучи наименована „Свирелью, успокаивающей десятки-десятки тысяч безбрежных волн“. Подробнее об этом рассказано в другом повествовании» [104, 170—173].

В «Свирели» даритель-дракон вручает получателю-государю бамбук. Бамбук связан с производительным актом как космической акцией, начавшейся в полдень на восьмой день пятой луны и длившейся семь дней: два ствола бамбука соединились в один,

Небо и земля содрогнулись, лил дождь не переставая семь дней. Из этого бамбука по возвращении в столицу государь делает свирель, которая, когда на ней играет государь, обеспечивает гармонию в государстве и космосе. Обратим внимание на космическое значение «предмета» в «Свириели», который содействует утверждению получателя в статусе идеального государя.

Бамбук растет на горе. Гора находится на острове, точнее, гора и есть остров, плавающий в море. На острове есть дракон. Дракон вручает государю бамбук. Однако бамбук не является изначальной собственностью дракона: дракону бамбук вручен для передачи государю, а «явили сие не имеющее цены сокровище» великий дракон моря — покойный отец государя и небесный дух — покойный прославленный вассал Ким Юсин. Это «свидетельство о рождении», выданное бамбуку, что называется, в последний момент с целью закрепить за ним «приличных» родителей и затемняющее его подлинное происхождение, тем не менее служит истине. Оно подчеркивает, что дракон не является исконным хозяином бамбука. Бамбук принадлежит тому, кто его произвел на свет. Произвели же его на свет не те родители, которые вписаны в его метрику, а гора, на вершине которой он растет.

Присмотримся внимательнее к острову—горе. В тексте сказано, что этот остров—гора «очертаниями походил на голову черепахи». Как можно предположить, перед нами древнейший мифологический персонаж, сохранившийся в данном тексте «в полном виде» благодаря сравнению. (Стоит опустить это сравнение, как «черепаха» исчезнет из поля нашего зрения и «вычислить» ее будет сложно.) По всей вероятности, остров—гора мыслился когда-то как огромная морская черепаха, на голове которой рос бамбук — «предмет». У этого мифологического животного, как свидетельствует сравнение, акцентируется голова. Она соотносится с производительным актом и с появлением предмета.

Кроме бамбука государь получил от дракона еще один предмет: пояс из черной яшмы. Как показали последующие события, этот пояс на поверку оказался драконом (поместили его в воду, его стихию, и проявилась его истинная зооморфная природа). Таким образом, дракон вручил государю пояс как свою ипостась. Становится очевидной соотносительность дарителя-дракона (животное) с водой — черным цветом — поясом как компонентом одежды мужчины, соприкасающимся с поясницей. (Сравним отмеченность пояса—поясницы дарителя-простолюдина в японском мифе об Аmanoхихоко.)

Вернемся к началу повествования «Свирель» и подчеркнем, что государь, который переправляется на остров—гору—черепаху и встречает там дракона-дарителя, встречает двоих персонажей: дракона верхом на черепахе. (Сравним дарителя + корову в рассмотренных выше трех текстах, особенно

Т а б л и ц а 5

Предмет и условия его рождения в четырех текстах

	«Свирель»	Аманохикоко	Суро	Обряд
Родительница предмета	Гора — черепаха	Девушка — простолю- динка	Скала-ширма	Корова
Рождающий орган	Вершина — голова	«Тайное место»	Вершина	—
Рождение и вода	Гора — черепаха плавает в море	На берегу лагуны	На берегу моря	—
Предмет	Бамбук	Красная яшма	Родендрон	Зонт
Даритель — временный обладатель предмета	Дракон	Простолюдин	Старец	Младший чиновник
1-е условие обладания: наличие предмета и поя- са	Наличие предме- та и пояса	Предмет в поясе, на пояснице	За поясом (?)	За поясом (?)
2-е условие обладания: позиция дарителя «вер- хом на родительнице предмета»	Дракон на голове черепахи — горы	Даритель ведет корову; на корове груз еды и питья; угроза убий- ства — съедения коро- вы дарителем, угроза темницы дарителю	Корову ведут, держа ру- ки; корова ставится у подножия вплотную к скале; тем самым скала «черный ком» розе; ^{9*} старец поднимается на вершину скалы (= голо- ву, спину королевы) место трапезы супругов присутствие	Младший чиновник верхом на черной коро- ве, прижимает к себе «черный ком»
Преобразование предмета:				
а) место	столица	дом героя		
б) время	по окончании путешествия	по окончании путе- ствия	во время трапезы в доро- ге	—
Что дает превращение герою-получателю	Утверждение в статусе идеального государя и отца наследника престола	Утверждение в статусе супруга	Утверждение в статусе жены (?)	Утверждение в статусе начальника уезда (?)

тексте ритуала, выполнявшегося в Пхунги: чиновник верхом на корове.)

В момент встречи государя с двумя персонажами — черепахой и драконом — дракон имеет при себе два «предмета»: свой и чужой. Чужой — принадлежащий черепахе бамбук, на голове которой он вырос, свой — пояс из черной яшмы, возможно надетый на его тело. Последний как бы слит с ним и является его ипостасью. Сравним дарителя + корову, пояс — поясицу дарителя и предмет — красную яшму, спрятанную в пояс дарителя, которую он постоянно носит на себе, в мифе об Аmanoхихоко.

Выскажем предварительное предположение о том, что пара черепаха + дракон древнее пары корова + человек. И это в результате соединения черепахи и дракона идет семь дней дождь и рождается бамбук в «Свирели». Вторая пара — более поздний вариант первой, развивавшаяся, возможно, из ритуальной практики.

Сведем сказанное о «Свирели» в таблицу, сопоставив это повествование с тремя рассмотренными выше текстами (табл. 5).

Вглядимся в графу «позиция дарителя „верхом на родительнице предмета“», относящуюся к японскому мифу об Аmanoхихоко. В нее как «родительница предмета» внесена корова. Между тем в тексте мифа яшму рождает девушка — простолюдинка. Из действий же, связанных с коровой, субъектом которых является даритель — простолюдин, ни одно не говорит о езде верхом на корове. Рассмотрим эти действия. Их можно объединить в две группы: а) вести за собой, нагрузить (и вести); б) грузить еду — питье, убить и съесть. Все это «причитается» корове. Дарителю же «причитается» темница, которой ему угрожает сын правителя Силла.

Если мы сопоставим данные этой графы с данными графы, сопоставленной с обрядом, получим следующий ряд тождественных действий (табл. 6).

Т а б л и ц а 6

Действия по отношению к корове как к родительнице «предмета» со стороны дарителя в мифе об Аmanoхихоко и обряде из Пхунги, а также действия и состояния дарителя, не имеющие отношения к корове

Миф об Аmanoхихоко	Обряд
1. а) Вести за собой, нагрузив, корову б) грузить еду — питье, убить и съесть корову	1. Ехать верхом на корове
2. Пребывать в темнице	2. Прижимать к себе комунго

Потребуется специальное отступление, чтобы оправдать эти кажущиеся несообразности. Для этого мы предварительно остановимся на действиях простолюдина как представителя мужского начала по отношению к «персонажам» мифа, представляющим женское начало, в первой части мифа, до появления Аmanoхихохо (табл. 7).

Т а б л и ц а 7

Взаимоотношение женского родящего начала и мужского, представленного простолудином, в первой части мифа (до встречи дарителя и получателя)

Женское начало	Активное проявление женского начала	Активное проявление мужского начала
1. Девушка — простолудинка	а) Зачинает красную яшму, б) рождает яшму, в) отдает яшму простолудину	а) Следит за зачатием, б) выпрашивает яшму, в) заворачивает яшму, носит на поясице
2. Поле в долине в горах	—	Вспахивает поле
3. Корова	—	а) Грузит корову едой—питьем, б) ведет в долину в горах, в) намерен убить и съесть корову

Отметим одинаковый статус девушки—родительницы и дарителя — оба они простолудины — и перейдем к первой рубрике табл. 7. Как нам представляется, действия двух персонажей — мужчины и женщины, принадлежащих к одной и той же социальной категории, т. е. равных партнеров, означают на языке мифа совместное произведение на свет дочери. Примем во внимание, что вся сумма действий, отмеченных здесь, соотносена в мифе с водой—берегом, и особо отметим глагол «выпрашивать» (яп. *коу*). Для подтверждения этого предположения обратимся к мифу о совместном произведении на свет детей богиней Аматэрасу и богом Сусаноо, помещенному в том же памятнике — «Кодзики» [137, 62—65; 153, 45—49].

Враждующие боги решают дать друг другу клятву и произвести на свет общих детей как залог их доброго отношения друг к другу. Для этого боги становятся по обе стороны Небесной спокойной реки. Первой к процедуре приступает богиня Аматэрасу, которая, начиная клятву, совершает следующие действия:

1) выпрашивает (яп. *коу*) у бога Сусаноо его меч в десять сяку длиной, подвешенный к его поясу, который он ей и передает;

2) разбивает меч на три куска;
3) издает звон нитями в 500 яшмовых магатама-бусин, потрясая ими;

4) погружает обломки меча в Небесный колодец (который находится на острове—отмели на середине Небесной спокойной реки, как полагают комментаторы);

5) разгрызает их зубами;

6) извергает разгрызенное вместе с дыханием.

И от извергнутого ею изо рта тумана рождаются три женских божества.

Наступает очередь бога Сусаноо. Сусаноо совершает следующее:

1) выпрашивает у Аматаэрасу нить из 500 магатама-бусин, подвешенную к волосам у левого уха богини, которую она ему и передает;

2) со звоном потрясая нитью,

3) погружает ее в Небесный колодец;

4) разгрызает яшмовые магатама;

5) извергает разгрызенное вместе с дыханием.

И от извергнутого тумана рождается мужское божество.

Бог Сусаноо производит пять мужских божеств. Для чего он поочередно выпрашивает у Аматаэрасу нить магатама, подвешенную к волосам у правого уха, нить магатама с головного убора богини, затем нить с левой руки и, наконец, нить с правой руки.

Признаком мужчины в этой ответственной акции является меч, подвешенный к поясу, признаком женщины — яшмовые бусы из кривых, в форме когтя, магатама-бусин. Прежде всего в перечислении идут нити магатама, которые располагаются по обеим сторонам лица, прикреплены к волосам за ушами, и нить головного убора. То есть это те нити, которые соотнесены с головой, с тем, что растет на ней или надето на нее. Оба партнера равно выплывают детей изо рта.

Выпрашивается у партнера тот предмет, который воплощает его суть. Предмет передается партнеру. Передается над водой, т. е. обретается другим над границей (на грани) воды и земли, у края своего берега, у кромки воды. Полученный предмет погружается в колодец. Процедура погружения сопровождается звоном яшмовых магатама. Предмет разгрызается, т. е. акцентируются зубы, и извергается изо рта.

Вернемся к происхождению красной яшмы в мифе об Амано-хихоко. В этом мифе также действуют два партнера, и их действия начинаются у воды, на берегу и по своему характеру и последовательности напоминают действия богов Аматаэрасу и Сусаноо. Здесь также вначале действует женщина. Мужчина же в это время остается наблюдателем. С женщиной соотнесена красная яшма, с муж-

чиной — поясница (пояс) ⁵². Мужчина выпрашивает яшму, и женщина, очевидно, передает ее. Затем мужчина заворачивает яшму, прячет ее на пояснице, постоянно носит при себе, а при встрече с сыном правителя выпрашивает яшму. То есть действия мужчины в этом мифе функционально тождественны действиям Сусаноо. Для большей наглядности распишем действия мужских персонажей обоих мифов по рубрикам (табл. 8).

Т а б л и ц а 8

Действия Сусаноо и простолюдина

Сусаноо	Простолюдин
1. Мужчина выпрашивает яшмовые бусы (магатама), которые женщина передает	1. Мужчина выпрашивает красную яшму, которую женщина передает
2. Мужчина а) погружает яшмовые бусы в колодез, б) разгрызает их зубами (т. е. кладет их в рот)	2. Мужчина а) заворачивает яшму, б) прячет ее на пояснице, постоянно носит при себе
3. Выплевывает разжеванное из рта	3. Выпрашивает яшму, передает сыну правителя

Остановимся на второй рубрике. В обоих мифах речь идет в том, что яшма (предмет из яшмы) дважды помещается в темную емкость: колодез, рот в первом случае, под одежду на пояснице, в завернутом виде — во втором. Как известно, любая темная емкость в мифологических представлениях всех времен и народов мыслится как родящий женский орган ⁵³.

Сопоставление убеждает в том, что в обоих мифах я з ы к о м м и ф а рассказывается о рождении ребенка, в котором участвуют оба родителя с той разницей, что применительно к Сусаноо во 2-й рубрике отражены этапы обладания и зачатия, применительно к простолюдину — этапы donaшивания и окончательного рождения ребенка в стадии предмета. В том, что это именно так, мы сможем убедиться ниже. Пока же обратим внимание на наруше-

⁵² Ассоциация меч — пояс (знаки мужской сущности) характерна и для древней корейской культуры (см. ниже), и для средневековой. Ср. например, сон Зайца и толкование сна в «Повести о Зайце»: «Видел я, будто вытащил меч и прижал к животу...» — «Счастливый сон, зря волнуетесь. К животу прижали меч, а меч — это золото. Значит — опояшетесь золотым поясом» [35, 309].

⁵³ Ср. сказанное Р. Стейном о темной емкости в дальневосточной традиции: «Все эти уединенные места — могила, дом, глубокая горная долина, пещера предков, матка — это все „инь“» [157, 99].

ние целостности предмета, находящегося во рту Сусаноо, и сохранность предмета, спрятанного на поясице простолюдина.

Вернемся к табл. 7 и обратимся ко второй ее рубрике. Известно, что нарушать поверхность земли (ср. нарушение целостности предмета во рту Сусаноо), вспахивать землю во всех мифологических традициях означает производительный акт, соединение с землей, которая мыслилась существом женского пола. Поле, которое распахивает простолюдин, и долина в горах, в которую он входит (яп. *ирэру*), являются двумя дублирующими друг друга метафорами женского лона. Соединение с землей может выражаться рядом действий. Такой же смысл, как нарушение целостности поверхности земли, имеют следующие действия: кататься по земле, бить по ней палкой, прутом и т. д. «Входить в долину в горах» может быть понято как тождественное действиям «входить в пещеру», «входить в колодец» и т. д., т. е. в темную емкость, о семантике которой говорилось выше.

Перейдем к третьей рубрике табл. 7, к тем двум группам действий по отношению к корове, которые в табл. 6 помещены в графе 1 как тождественные действию «ехать верхом». Как показано в работе О. М. Фрейденберг «Въезд в Иерусалим на осле» [94, 451—531] на основе анализа материала ближневосточной и средиземноморской традиций, в мифологическом слое у разных народов ехать верхом на животном противоположного пола, связывать его путами, вести за собой и т. д. означает обладание. Известно также, что для мифологических традиций в принципе характерна связь производительного акта со смертью — рождением, едой, варкой еды. Отсюда следует, что действия, указанные в третьей рубрике табл. 7, являются набором тождеств.

В этой связи большой интерес представляет описание эротических игр новобрачных в «Повести о Чхунхян», во время которых новобрачные носят друг друга на спине, а затем изображают езду верхом на спине животного (лошади). К весьма архаической ритуальной традиции, вероятно, восходят вопросы седока и ответы оседланного. Последним из серии вопросов является вопрос о еде. Новобрачный спрашивает, что хотела бы съесть его подруга: печеный каштан, спелый разрезанный арбуз, мясо свиньи или его самого? После чего оседланный становится седоком и игра продолжается [133, 45—46; 35, 67—70]. Заметим, что каштан, арбуз и свинья/боров соотносятся с мужским началом⁵⁴.

Особо следует отметить и сравнения, употребленные при описании новобрачного во время этих игр: «Торён, когда снимал платье с Чхунхян, забавляясь, ласкал [еə]. [Ласкал так], словно старый тигр, что в глубине высоких скалистых гор жирную

⁵⁴ О свинье в этой связи см. [98, 210]; об арбузе см. длинное сиджо «Милый, круглый, как арбуз, не говори слов...» [119, 300]; о каштане в свадебном корейском обряде см. ниже, а также каё «Чонсокка» [115, 63].

суку то схватит, то отпустит, зубов-то нег, и съел бы, да не может, урча, теревит [ее], ласкает. [Забавлялся так], словно черный дракон из северного моря держит в пасти драгоценную жемчужину и среди радужных облаков [ею] забавляется» [133, 45].

В обоих сравнениях обыгрывается мотив съедения, причем съедения «неокончательного»: держание во рту — акцентируются зубы, рот животного. Обратим внимание на то, что женщина здесь соотносится с животным и с жемчужиной.

В качестве небольшого отступления сопоставим первое сравнение с тем фрагментом мифа об Аmanoхихоко, который отражен во 2—3-й рубриках табл. 7 (табл. 9).

Таблица 9

Пара тигр + сука («Повесть о Чхунхян») и пара простолудин + корова (миф об Аmanoхихоко)

	«Повесть о Чхунхян»	Миф об Аmanoхихоко
Он	Старый тигр	Простолудин
Место	В глубине гор	В долине в горах
Действие	Хватает, пытается съесть	Вспахивает поле, ве- дет, нагрузив едой — питьем, собираясь убить и съесть
Она (как объект его действия)	Сука	Корова

Приведенный материал, как нам представляется, свидетельствует о важной роли в корейском и японском мифологическом слое особой метафоры обладания: не само съедение, а попытка съедения, которая не реализуется. По-видимому, все объяснения, почему она не удастся, как, например, отсутствие зубов у тигра, вмешательство Аmanoхихоко, предотвращающее съедение коровы, — относительно поздние интерпретации этой метафоры. Между тем в древнем мифологическом слое, очевидно, с самого начала имеется в виду держание во рту, разгрызание зубами, с тем чтобы извергнуть захваченное. Отсюда — акцент на зубах, захвате ртом, держании во рту в корейских и японских текстах как обладании и извержении изо рта как произведении на свет. В соответствии с этим можно предположить особую роль зубов в архаических ритуалах, связанных с плодородием и т. д. Ср., например, выборы вождя, во время которых Юри, одному из первых государей Силла, дали кусать лепешку, чтобы убедиться, что у него много зубов⁵⁵.

⁵⁵ Перевод этого фрагмента из «Самгук саги» в связи с этимологией титула вождя см. [64, 127—128].

Обратимся теперь к паре старый тигр + сука. В этой паре можно усмотреть одну из разновидностей мифологической пары родителей. На мысль об этом наводит «присутствие» тигра в корейском свадебном обряде. После того как произведен обмен клятвами и обмен чашами с вином в доме невесты, невеста едет в дом жениха в носилках, покрытых тигровой шкурой [152, 68]. Женский персонаж этой пары, возможно, имеет отношение к «пулькэ» — огромной собаке, которая, согласно одному из мифов, пытается съесть поочередно то солнце, то луну, но выплевывает их [128, 387—388].

Обратимся к паре простолудин + корова. По аналогии с корейскими текстами можно предположить, что простолудин в японском мифе вытеснил какого-то зооморфного персонажа точно так же, как девушка-простолудинка заменила собой в начале мифа корову. Корова сохранилась как персонаж в том фрагменте текста, который подразумевал встречу героя мифа Аmanoхихоко с парой человек + животное. Мужской же зооморфный персонаж исчез.

Убедившись в общности корейских и японских мифологических представлений об обладании и произведении на свет, общности ситуаций и действий мифологических персонажей, обратимся к моменту контакта дарителя и получателя в мифе об Аmanoхихоко. Вспомним, что простолудин отдает Аmanoхихоко красную яшму, чтобы избежать темницы. Обратим внимание на совпадение момента освобождения из темницы простолудина (не имеет значения, что дело для него ограничивается угрозой заточения, важен факт соотносительности человека и темницы) и высвобождения красной яшмы:

- | | |
|--|--|
| а) простолудину грозит нахождение в темнице (=простолудин в темнице) | а) яшма завернута, находится в одежде — поясе простолудина |
| б) простолудин избавляется от грозящей темницы (=выходит из темницы) | б) простолудин выпрастывает из пелен своей одежды яшму и отдает получателю |

Темница, пребывание в которой в системе мифологических представлений тождественно смерти—зарождению, уготована мужчине. И он должен пребывать в ней до тех пор, пока не даст возможность выпростаться из пут своей одежды, пояса, красной яшмы — его дочери. Таким образом, выход из темницы мужчины совпадает с выходом из темной емкости на свет его ребенка. Совершенно очевидно, что подобные представления связаны с обрядами инициации — обрядами, имитирующими смерть—рождение при переходе человека в новое социальное качество. С рождением ребенка мужчина переходит в новое социальное качество — становится отцом, т. е. «рождается» как отец. Отсюда

рождение ребенка происходит одновременно с «рождением» отца ⁵⁶. Социальная значимость отцовства ⁵⁷, по-видимому, определила тот факт, что «окончательное произведение на свет» ребенка в мифе (а соответственно и в ритуале) закреплено за отцом.

Рассмотрев, таким образом, все три рубрики табл. 7, мы смогли убедиться в том, что миф об Аmanoхихоко в первой своей части повествует о зачатии и рождении дочери двумя персонажами, когда-то, видимо, имевшими звериную природу.

Возвратимся теперь к графе «даритель верхом на родительнице предмета» табл. 5, относящейся к обряду, который выполнялся в Пхунги. Как показано в табл. 6, действие дарителя, едущего верхом на корове, — «прижимает к себе комунго» — тождественно «нахождению в темнице» дарителя — простолюдина в мифе об Аmanoхихоко. Постараемся убедиться, так ли это на самом деле. Обратимся к инструменту.

Комунго — букв. «черный ко» — относится к струнным инструментам типа китайского циня (кор. *кым*). Ближайший его родственник — «каякко», или «каягым», букв. «ко (кым) страны Кая». Оба инструмента имеют длинную деку (длина ее у комунго — до 165 см, у каягыма — до 150 см), на которой вдоль натянуты струны (пять или семь у комунго, двенадцать у каягыма). Об инструменте этого типа неоднократно рассказывается в «Самгук юса», например, в повествовании «Государь Вонсон-тэван»:

«В свое время ичхан Ким Чувон был первым министром, а государь имел тогда чин каккана и занимал должность второго министра. Однажды ему приснился сон: сняв с головы повязку, он надел простую белую шляпу и, держа в руках двенадцатиструнный каягым, вошел в колодец, что около храма Чхонгванса. Проснувшись, второй министр послал человека к гадалке. Ответ был таков: „Снял с головы повязку, значит, потеряешь должность; взял в руки каягым — наденут шейную колодку; вошел в колодец — войдешь в темницу...“»

Однако вскоре будущий государь получил другое толкование сна: «Сняли с головы повязку, значит, не будет в государстве человека выше Вас, надели простую белую шапку — быть подвескам на короне; двенадцатиструнный каягым — знак того, что в двенадцатом колене потомком царствующего рода являе-

⁵⁶ Интересную параллель этому представляет ситуация в романе американского негритянского писателя Дж. Болдуина «Если Бийл-стрит могла бы заговорить»: герой находится в тюрьме, в это время его жена ждет ребенка, выход на волю героя совпадает по времени с рождением ребенка («Ребенок хочет на волю. Фонни хочет на волю» [9, 138]). Это — не единственный случай отражения в творчестве современных латиноамериканских и американских негритянских писателей архаических мифологических схем.

⁵⁷ Ср. социальную значимость статуса отца в корейской и японской культурах.

тес; а вошли в колодец — вступите во дворец...» [104, 191—192].

Нетрудно заметить, что каягым в повествовании соотнесен с темной емкостью, которая здесь представлена колодцем, темницей, дворцом, о семантике которой уже говорилось.

Остановимся на ассоциации кым — шейная колодка преступника. Для такой ассоциации есть основания даже на первый взгляд. Шейная колодка — довольно длинная доска, с одной стороны которой вырубали глубокую выемку для шеи; выемку запирали после того, как колодку надевали на шею спереди. Когда человек сидел согнувшись, нижний конец колодки касался пола, но для того, чтобы выпрямиться, встать, нижний конец ее нужно было поддерживать руками. Форма обоих предметов и материал (дерево) были схожи.

Что такое колодка по отношению к человеку? Это нечто, накрепко «пристроенное» к его телу, но в то же время не являющееся его органической частью, нечто «благоприобретенное», но являющееся как бы вторым телом при одной и той же голове. Оно находится постоянно спереди, его держат руки. Коль скоро речь идет о мужчине, под колодкой может подразумеваться женщина, жена.

Рассмотрим ассоциацию двенадцать струн кыма — двенадцать поколений одного рода. В связи с тем что в данном случае кым может быть понят как женщина, жена, двенадцать его струн — это в «спрессованном виде» род, то, что последовательно развилось во времени, выйдя из лона праматери. Таким образом, можно предположить, что музыкальный инструмент типа «кым» соотносится с женщиной, производящей потомство, и соответственно звучание его струн означало зарождение, рост и процветание семьи, рода. Двенадцать струн могут указывать и на двенадцать месяцев года, т. е. соотноситься с годовым циклом. (Ср. двенадцатидневное сидение дома Адо-гана в «Записях о государстве Карак», с. 118)

В связи с выяснением семантики этого инструмента привлечем еще одно повествование из «Самгук юса» — «Государь стреляет в футляр от кыма».

«Двадцать первый государь династии Пичхо-ван (он же Соджи-ван) в год муджин, в десятую годовщину своего восшествия на престол, приехал к павильону Чхончходжон — „Павильон Небесного источника“. Тут к нему прилетела ворона, прибежала мышь, и они вдвоем заголосили что есть мочи. Мышь же вдруг заговорила человеческим голосом:

— Государь, разыщи то место, куда полетит эта ворона!

(А еще есть рассказ: „Государь Синдок-ван собрался вознести молитву в храме Хыннюнса и на дороге увидел стаю мышей. Каждая из них держалась зубами за хвост предыдущей. Государь

удивился и повернул выезд, чтобы узнать у гадателя, к чему это. И было сказано: „Назавтра разыщи, куда полетит ворона, которая каркнет самой первой“ и т. д. Но это — совсем другой рассказ.)

Государь приказал возничему следовать за вороной. Они двинулись на юг и приехали к деревне Пичхон (ныне деревня при храме Пхёнбиса, на восточном отроге гор Намсан). А там дрались две свиньи. Государь остановился, засмотрелся на них и потерял из виду ворону. В растерянности он ходил у края дороги. Тут из пруда вышел какой-то старец, который обратился к нему, держа в руках письмо. На нем было начертано: „Открой — увидишь, как умрут двое. Не откроешь — умрет один“.

Посланный взял письмо и вручил государю. Государь сказал: — Чем двоим умирать, лучше не вскрывать письмо; умирать — так уж одному.

Илькван („чиновник, выбирающий счастливый день“) доложил:

— Два человека — простолюдины, один человек — это государь.

Государь принял это во внимание, открыл письмо и прочел. В нем было сказано: „Стреляй в футляр от каягыма“. Государь вошел во дворец, увидел футляр от каягыма, пустил в него стрелу и попал в монаха и одну из своих жен, тайно соединившихся и предававшихся распустству во внутренних покоях дворца. Так были казнены два человека.

Отсюда по обычаям государства каждую первую луну в день свиньи, день мыши и день лошади люди опасались что-либо делать и не осмеливались выходить из дома. А пятнадцатый день стали считать днем вороны и приносить ей в качестве жертвы блюдо из клейкого риса. И так это сохранилось до сего времени. На местном наречии этот день носит название „тальдо“, что означает „день печали и запрета на дела“. Было отдано распоряжение именовать тот пруд „Сочхульджи“ („Прудом, из которого явилось письмо“)» [104, 115—116].

И в этом повествовании проступает связь музыкального инструмента кым с темной емкостью (здесь — футляр) как сферой соединения мужчины и женщины. Не касаясь пока других особенностей этого повествования, отметим, что в данном случае речь идет о незаконном соединении, ведущем к смерти партнеров.

В том же памятнике в повествовании «Храм Пэннюльса» отмечается, что «кым» и «свирель, успокаивающая десять тысяч волн» (о происхождении которой мы уже знаем), почитались в Силла «государственными сокровищами» и хранились в особой кладовой. Считалось, что от них зависят судьба государя и государства в целом, порядок в мире. Совершенно очевидно, что с обоими музыкальными инструментами в древней Корее связывались пред-

ставления о брачном соединении и его результате. Свирель-бамбук в ритуале соотносилась, очевидно, с рождением наследника (в стадии предмета), которое подразумевало (в сравнительно позднее время) предварительную космическую акцию между Небом и Землей и соответственно между государем и государыней как их дублерами. Кым же выступал как знак материнского лона, производящего на свет сына.

Мы можем сказать, что ритуальная семантика «кыма» в общих чертах выяснена, и вернемся к младшему чиновнику, который едет на черной корове в новогодние праздники в Пхунги, сидя задом наперед и прижимая к себе «черный ко». Этот персонаж, как можно заключить из всего сказанного выше, в данной позиции, во-первых, обладает коровой (как муж), а во-вторых, находится в состоянии смерти—рождения — мыслится находящимся в темной емкости (футляре)—темнице—рождающем лоне (как отец ребенка—предмета). Об этом его состоянии может свидетельствовать и то, что он сидит задом наперед: не так, как живые, а лицом назад, в прошлое.

Таким образом, мы убедились, что действие дарителя — «прижимает к себе комунго», сидя верхом на корове, тождественно «нахождению в темнице» дарителя-простолюдина в мифе об Аmanoхихоко. Отсюда вся графа «даритель верхом на родительнице предмета» табл. 5 посвящена одному и тому же: производительному акту, результатом которого будет рождение общего для пары человек + корова⁵⁸ ребенка, рождения поначалу в стадии предмета.

В том, что обряд, выполнявшийся в XIX в. в Пхунги, отражает древний ритуал, свидетельствует его японская параллель, которая заслуживает особого внимания. Так, в «Удзи сюи моногатари» — «Повестях, собранных в Удзи», памятнике XIII в., в рассказе № 144 «О том, как Сёхо-содзё ехал по большой дороге Итидзё» говорится следующее. В храме Нижний Камо в городе Киото обязанности отца-эконома выполнял монах в сане дзёда-хоси, который по своей жадности держал братию впроголодь. Сёхо-содзё, хотя и был еще молодым монахом, возмутился этим и побился с ним об заклад. Отец-эконом поставил условие: он накормит всю братию, включая служек, если Сёхо-содзё в праздник Камо приедет к храму на тощей корове, имея на теле лишь набедренную повязку, прицепив к поясу вяленую кету вместо

⁵⁸ На ассоциацию корова — жена — мать в тексте «Самгук юса» обратил внимание Ли Джэсон [1276, 176]. При рассмотрении хянга «Старик преподносит цветы» он провел параллель «старец — корова, губернатор — его супруга госпожа Суро» и соотнес сказанное о корове (*чау*) в повествовании о Суро со словами буддийского праведника Сабока о своей умершей матери: «Корова (*чау*), на которую мы вместе с Господином некогда грузили сутры, ныне пала...» [104, 473]. Ли Джэсон отметил также связь коровы с женским началом и Землей. (О житии Сабока см. [63, 178—181].)

меча и провозглашая громко: «Я — Сёхо-содзё из храма Тодайдзи». Сёхо-содзё это условие принял. И вот в праздник Камо, «когда собравшиеся посмотрели на запад, то увидели, что голый монах, едущий на корове, прицепил вместо меча вяленую кету и, нахлестывая корову по задку, громко называл себя: «Я — Сёхо-содзё из храма Тодайдзи! Побился об заклад с дзёдза-хоси! Переправляюсь через воду (яп. *ватару*)!» [1386, 340] и т. д.

В комментариях к этому рассказу сообщается, что праздник Камо с VII в. официально проводился в день «курицы» в четвертую луну, т. е. в десятый день четвертой луны, а затем был перенесен на пятнадцатый день пятой луны. Кроме того, со ссылкой на ранние источники говорится, что после Сёхо-содзё переправлялся через воду и другой мудрец — Сока-сёин [1386, 340].

В свете сказанного выше о корове и жреце как ритуальном дубле мифологической пары родителей Черепахи и Дракона (Змея) очевидно, что ритуал буддийского храма Камо несет архаический пласт, восходящий к тому же кругу, что и привлекавшие до сих пор тексты, но в откорректированном с буддийских позиций виде.

Храм Тодайдзи (букв. «Храм Восток велик»), с которым связан главный персонаж рассказа, находится в городе Нара. Он посвящен будде Вайрочане (яп. Дайни — букв. «Большое солнце»). Нара располагается к востоку (точнее, юго-востоку) от Киото. Таким образом, и название храма, и позиция города, в котором он находится, соотнесены с солнцем. Сёхо-содзё не случайно провозглашает свою принадлежность к храму Тодайдзи, когда едет на корове с запада на восток: он говорит о том, что до того, как попасть на запад, он был на востоке, а следовательно, «восток» является его постоянной характеристикой, а «запад» — временной. Переправляющийся на корове через речку монах Сёхо-содзё совершает ритуал, в котором воплощает собой мифологического родителя верхом на родительнице, зачинающего Солнце. Продолжением-апофеозом этой акции является коллективная трапеза монахов храма.

Остановимся на пространственном аспекте этого действия. Храм Нижний Камо расположен на берегу речки Камогава, текущей с севера на юг. На западном берегу Камогава расположен Киото, на восточном — храм Камо. Сёхо-содзё ехал от Большой дороги (улицы, имеющей направление север—юг) по Итидзё (букв. «Первой улице»), проложенной в направлении запад—восток. Продолжая движение, он пересекал речку, текущую с севера на юг. При этом он провозглашал свое имя, принадлежность к храму Тодайдзи и объявлял о своих действиях («Переправляюсь через воду»). Таким образом, именно пересечение реки и дороги, воплощающих линии север—юг и запад—восток, является ритуально наиболее значимым участком пространства.

К сожалению, ни в повествовании о Суро, ни в описании корейского обряда, ни в мифе об Аманохихоко не обозначены стороны света, направление движения персонажей и т. д. И это делает особо ценными сведения, содержащиеся в рассказе из «Повестей, собранных в Удзи». По всей вероятности, и в корейском ритуале акцентировался именно этот участок пространства. Сравним обряд «латунного моста», который проводился на главной дороге, т. е. на линии север—юг. При этом дорога мыслилась «чистым ручьем», а через нее перекидывался живой мост, по которому «с запада на восток и обратно» ходила девушка. На пересечении дорог, ведущих с запада на восток и с севера на юг, имел место ритуал сложения хянга, о котором говорится в жизнеописании Чхундама. Как мы предполагаем, выбор именно такого сакрального пространства мог быть подсказан представлениями о шаманской реке, имеющей направление север—юг, и о позиции шамана во время камлания. Шаман в это время мыслился находящимся на «островке шаманской земли», к которому ведет мост, составленный из бревен—рыб. Мост фиксирует линию восток—запад, которая на время ритуала соотносится с движением сверху вниз [85а, 16].

Возвратимся к исходному мифу. Рассмотрев ряд текстов и выяснив круг метафор, которыми оперируют миф и ритуал, передавая мысль о соединении мужчины и женщины, зачатии ребенка и его рождении, постараемся проследить, как реализуются такого рода метафоры в повествовании о Суро и какие этапы в нем в этой связи можно выявить. Составим специальную таблицу (табл. 10).

Обратим внимание на то, что производительный акт совершается, по-видимому, трижды (что согласуется с троичностью метафор обладания в мифе об Аманохихоко). При этом производительный акт предшествует этапам предварительного рождения предмета, передаче и донашиванию предмета, окончательному рождению предмета.

Отметим, что вся процедура имеет место в полдень, во время обеденной супружеской трапезы. (Ср. космическую акцию в «Свири», начавшуюся в полдень.) Совершается процедура на берегу моря, и для всех ее участников это встреча на дороге.

В повествовании о Суро дается описание ритуала. Поэтому в отличие от мифа об Аманохихоко здесь нет «рассказа» о начальном рождении предмета, т. е. нет последовательного нанизывания дублирующих друг друга метафор, последовательного фиксирования всех «промежуточных» стадий. Так, в повествовании отсутствует описание дороги старца вниз с вершины, во время которой цветы, скорее всего, находились у него за поясом. Не отмечен не только пояс, не фиксируется и момент смерти—рождения старца как «отца». Такая фрагментарность текста может

Т а б л и ц а 10

**Этапы произведения на свет предмета стариком и корейской —
горой в повествовании о Суро**

Действия персонажей	Семантика действий
1. Старец ведет корову, «держа рукой»	1. Производительный акт (1)
2. На вершине горы — цветы	2. Предварительное рождение «предмета»
3. Старец ставит корову «у края скалы»	3. Отождествление горы и коровы на время ритуала
4. Старец взбирается на вершину (ступая ногой?)	4. Производительный акт (2)
5. Старец срывает цветы (руками), т. е. забирает их у коровы — горы	5. Передача предмета
6. (Прячет за пояс?), спускается вниз по скале	6. Довашивание предмета
7. Спустился сверху к корове	7. Производительный акт (3)
8. (Извлекает цветы?)	8. (Окончательное рождение предмета)
9. Вручает цветы Суро	9. Рождение человека-женщины

объясняться помимо перевода мифа в ритуал рядом причин, в том числе и переосмыслением ритуала.

Круг мифологических и ритуальных текстов, к которым восходит или к которым примыкает повествование о Суро в первой своей части, в принципе намечен. Однако ряд деталей в этом повествовании требуют более обстоятельного рассмотрения, а в связи с этим дальнейшего сопоставления с другими текстами того же круга. Так, специального внимания требует набор тождеств: вершина горы — голова животного — «тайное место» женщины. Отчасти мы касались этого момента на примере японских богов Аматэрасу и Сусаноо, которые извергают детей изо рта. Вспомним, что у богини особо акцентированы помимо рта и зубов волосы за ушами и головной убор, украшенные яшмовыми бусами-магатама.

В корейских текстах с мотивом «рождающей головы» соотнесены животные, главным образом черепаха. Это отмечалось для «Свирели». Черепаха встречается и в повествовании о Суро, во второй его части, где рассказывается об исчезновении Суро в море и ее извлечении из моря. Это и заставляет нас специально заняться именно этим персонажем.

Черепаха в повествовании о Суро фигурирует в песне, приведенной в тексте в переводе на китайский. Однако, прежде чем приступить к ее рассмотрению, мы остановимся на другой песне,

посвященной тому же персонажу — черепахе, которая включена в повествование о государстве Карак. Исследователи единодушно считают именно ее наиболее ранним из сохранившихся архаических поэтических произведений, а песню из повествования о Суро — более поздней модификацией.

Обе песни представляются современным исследователям достаточно загадочными. По поводу их содержания, их отношения к ритуалу (никто из исследователей не сомневается в их ритуальном характере) высказано много предположений, обзор которых дан в книге Чан Доксуна «[Современное] понимание корейской классической литературы» [128, 15]. Приведем перечисленные в ней бытующие в современной корейской науке предположения о том, что такое «черепаха» в этих песнях.

Предположение первое. Под черепахой имеется в виду некто, кого называли «ком», т. е. дух (*син*). Отсюда обращение «черепаха, черепаха!» означает «дух, о дух!» Смысл же первых двух строк будет таким: «Дух, о дух! Нам голову (=глава, государь) покажи!» А этот дух может быть и духом вершины Квиджибон. Сама же Квиджибон — священное место государства Карак, поэтому такое верование вполне могло существовать.

Предположение второе. Песня — типичное заклинание. Черепаха не символизирует духа, а является жертвой. И именно центральной жертвой в исконном народном обряде встречи духа, во время которого эту песню пели и эту жертву называли.

Предположение третье. Черепаха издавна известна как чудесное животное, а также как животное долголетнее. «Высунь, покажи голову» — значит: «вытяни и покажи шею». «Шея» же — «горло» — символ жизни. Поэтому «высунуть голову», «вытянуть шею» означает «явить чудесную основу жизни». А если более конкретно, то шея черепахи напоминает мужское естество. Отсюда песня может быть понята как женское заклинание, характерное для первобытного общества. «Изжарить и съесть», т. е. «огонь», «жар» могут быть поняты как метафоры сексуального желания первобытной женщины, требующей удовлетворения. Песня сохранилась от древних времен и благодаря своей закликательной функции затесалась в миф об основании государства.

Изложив эти точки зрения, Чан Доксун отмечает несомненный закликательный характер песни, связь песни с миропониманием древних обитателей Корейского полуострова, и призывает к ее изучению, поскольку ясности в этом вопросе, увы, нет.

Ознакомившись с состоянием вопроса, перейдем к песне о черепахе, включенной в повествование о государстве Карак. Рассмотрим ее в прозаическом контексте, для чего приведем перевод соответствующего фрагмента повествования:

«После сотворения мира эта земля еще не была наименована как государство, а также не было здесь ни званий государя, ни

подданных. А кто и был здесь, так это девять вождей-„канов“: Адо-ган (вождь „Я — меч“) ⁵⁹, Ёдо-ган (вождь „Ты — меч“), Пхи-до-ган (вождь „Он — меч“), Одо-ган (вождь „Пятый меч“), Юсу-ган (вождь „Остался в воде“), Ючхон-ган (вождь „Остался на небе“), Синчхон-ган (вождь „Небо духов“), Очхон-ган (вождь „Пятное небо“), Сингви-ган (вождь „Духи и черти“). Эти вожди и управляли народом в сто родов, числом в семьдесят пять тысяч человек. Все они (?) теснились вместе в долине в горах, рыли колодцы и тем утоляли жажду, пахали поля и тем кормились.

В день купания, в третью луну года имин — восемнадцатого года (42) эры Цзянь-у (25—55), во времена правления государя династии Поздняя Хань Шицзу Гуан-у-ди, там, где они обитали, на Пукквиджи (букв. „Вкус северной черепахи“) (комментарий: это — название вершины, а называли ее так потому, что вид ее был таков, словно десять [черепах] приникли к земле), зазвучал странный голос. Собралось в этом месте народа две-три сотни, и было похоже, что говорит человек: облик свой затаил, а голос свой обнаруживал:

— Есть кто-нибудь здесь?

Девять вождей-„канов“ ответили:

— Мы пришли и находимся здесь.

И тогда снова заговорил:

— Место, где я нахожусь, как называется?

Они ответили:

— Квиджи („Вкус черепахи“).

Снова заговорил:

— Я тот, кому дан указ Небесного владыки, прибыл в эти места, чтобы вновь учредить государство и стать государем, и ради того снизошел на землю. Вы же должны вырыть [ход] в самой макушке вершины, взять по горсти земли и воспеть это в песне, говоря:

Черепаха! Черепаха!

[Из] головы это яви ⁶⁰!

Если не явишь,

Изжарим и съедем!

И с этим, вышагивая (*тан*) в танце, тотчас встречайте государя, пляшите и радуйтесь тому!

И когда девять вождей-„канов“ в соответствии с его словами стали ликовать, распевая песню и вышагивая в танце...» [104, 259—261].

⁵⁹ Вполне возможно, что при записи способом иду корейских имен и географических названий выбор иероглифов определялся теми функциями в ритуале, которые отводились данному человеку, горе, реке, роще и т. д.

⁶⁰ Наше понимание этой строки расходится с общепринятым в корееведении: «Высунь голову!» Основания такого именно ее понимания (помимо грамматической допустимости нашего варианта) станут ясными из общего контекста раздела.

Далее рассказывается, что с неба на пурпурной нити опускается ларец, завернутый в полосу красной ткани. В нем оказываются шесть золотых яиц, «круглых, как солнце». Люди закрывают ларец, заворачивают в ткань, в руках несут его в дом Адо-гана (вождя «Я — меч»), кладут на ложе и расходятся. Ровно через двенадцать дней утром люди снова приходят, открывают ларец, обнаруживают, что яйца превращаются в мальчиков необыкновенной наружности. Они быстро подрастают, каждый вступает на престол. Тот, что явился в человеческом облике первым, получил имя Суро и т. д.

В повествовании рассказывается о рубежной ситуации, когда мир из состояния неорганизованности, хаоса переходит в состояние организованного космоса, первым признаком которого является наличие единого государя. Переход достигается особой процедурой, предусматривающей определенную последовательность действий ряда персонажей, которая приводит к рождению младенца мужского пола ($\times 6$) и его последующему воцарению.

Начнем рассмотрение приведенного фрагмента со второй его половины, с тех именно моментов, к которым мы подготовлены ходом предыдущего исследования.

В церемонии встречи государя участвуют девять вождей-«канов», однако главную роль играет первый их них — Адо-ган. Это ему в дом на ложе приносят ларец. Мы специально дали перевод имен вождей. В их перечне первыми идут имена, содержащие элемент «меч», и открывает его имя Адо — «Я — меч». В характере и порядке имен много неясного. Например, почему имя «Пятый меч» следует после трех имен, включающих элемент «меч»? Где «Четвертый меч»? Не может ли объясняться его отсутствие звуковым сходством «четверки» (иероглиф по-корейски читается *са*) и «смерти» (*са*)? (Ср. табуирование «четверки» по этой причине в японской культуре.) Та же закономерность наблюдается и у имен, содержащих элемент «небо». Именно «Пятое небо», а не «Четвертое небо» идет за тремя именами, первое из которых содержит элемент «вода», а последующие два — элемент «небо». Во всяком случае, можно говорить об особом значении в ритуале «пятерки». «Пять» — единственное числительное, которое встречается в перечне имен вождей-«канов», притом дважды.

Видимо, эти имена давались людям не как вождям, а как жрецам. Во всяком случае, уяснение закономерностей, связанных с ними, — семантика имен, их порядок, числа, соотносимые с ними («пять» как число, встречающееся дважды, «девять» как общее число участников), и др. — должно дать многое для понимания древнекорейского ритуала. Например, обращает на себя внимание, что первые три имени («Я — меч», «Ты — меч», «Он — меч») даны с точки зрения первого жреца, нарекающего себя и других. Возможно, оба последующих выступали в ритуале в сходной или

дублирующей (утроение действия) функции. (Ср. троичность производительного акта в повествовании о Суро, мифе об Аmanoхихоко.)

Выше достаточно подробно говорилось о роли отца в ритуале произведения на свет ребенка в древней корейской и японской традициях и в связи с этим о регалиях и знаках его мужской сущности — мече и поясе. На поясе носят меч, на поясе или в поясе донашивается ребенок.

Адо-ган, мужская сущность которого воплощена в его имени, означающем «Я — меч», выступает в роли отца. Можно предположить, что именно он принимает ларец, несет его в свой дом в руках (ср. роль рук старца в повествовании о Суро: он срывает цветы; роль рук Сусаноо: он берет у Аматаэрасу бусы, потрясает ими; роль рук простолюдина: он берет яшму, заворачивает ее).

Эта процедура делится на два этапа. После того как ларец обнаружен на конце нити и снят, его разворачивают, открывают и обнаруживают «предмет» (в шести экземплярах), «круглый, как солнце» (ср. табл. 4, графу «Форма предмета»). Действия этого типа функционально тождественны получению бус от богини Аматаэрасу богом Сусаноо, получению красной яшмы простолюдином от девушки—простолюдинки. Происходит «предварительное рождение» в стадии «предмета».

Затем ларец закрывают, заворачивают, несут в руках. Это тот этап, который для красной яшмы в мифе об Аmanoхихоко выражается в заворачивании ее простолюдином и ношении под одеждой на пояснице. Это стадия «донашивания предмета».

Вспомним, что «окончательное рождение предмета» в мифе об Аmanoхихоко происходит при участии отца на дороге (при этом отец и сам умирает—рождается), «превращение» же «предмета в человека» происходит в доме мужа.

Здесь же обе эти стадии реализуются в доме отца: ларец открывают и происходит превращение яйца в младенца. И в японском мифе, и в корейском повествовании превращение соотнесено с ложем (=сном).

Возможно, что смерть—рождение отца в корейском тексте связаны именно со сном: ларец остается на ночь на ложе в доме отца, сон же, как известно, одна из мифологических метафор смерти—рождения. Ларец пребывает в доме отца ровно двенадцать дней. Можно предположить, что и отец уединяется в доме на это же время, как бы умирая. Рождаются же они утром по прошествии этого срока оба одновременно. Возможно, что разница в месте «превращения» предмета в человека: дом мужа — для дочери, дом отца — для сына — определяется полом ребенка. Вспомним, что девушка—простолюдинка зачинает и рождает красную яшму во сне и что яшма превращается в девушку (рождается оконча-

тельно) у ложа в доме мужа. О сне же как метафоре смерти—рождения мы уже говорили.

После всего сказанного обратимся к началу повествования. В нем в числе прочего рассказывается, как люди встречают своего первого государя. Выходят его встречать девять человек (вождей-«канов»), которые ведут предварительный разговор с невидимым собеседником: появлению государя предшествует его голос, т. е. звук. Эти девять выходят встречать десятого. При чем оказывается, что его рождает первый из девяти, вышедших ему навстречу. Гора, где происходит церемония, соотнесена с севером и носит название «Вкус черепахи». Она мыслится одновременно как равная десяти черепахам. Совершенно очевидно, что цель церемонии — «набрать полный комплект», обретя недостающего десятого. (Ср. десять лунных месяцев — время вынашивания ребенка.)

Обратим внимание на значимость в ритуале рубежной ситуации неявленности облика старшего — явленности его облика, которая выступает предельным выражением ситуации хаос — организованный космос: именно явленность облика старшего знаменует прекращение хаоса.

Посмотрим же, что рекомендует этот десятый, пока невидимый, сделать остальным девяти, чтобы он мог явить свой облик, стать видимым. Они должны: а) рыть (ход, пещеру?) в самой макушке вершины «Вкус черепахи», б) взять по горсти земли и в) в это время петь песню. Отметим, что исполнение песни в данном ритуале, как и в рассмотренном выше ночном, является непременным условием воздействия на облик. Сопоставим сказанное в песне с тем, что должны делать девять мужчин, поднявшиеся на вершину (табл. 11).

Таблица 11

Сопоставление действий жрецов в прозаическом и поэтическом текстах

	Прозаический текст	Песня
Объект воздействия	Макушка горы	Голова черепахи
Действие	Рыть [ход] в макушке вершины горы	Намерение изжарить и съесть черепаху
Цель действия	Извлечь горсть земли	Добиться выявления того, что содержится в голове черепахи

О том, что гора, над которой производят действия, и черепаха, о которой поется в песне, одно и то же «лицо», свидетельствует название горы «Вкус черепахи», а также объяснение причин такого именно ее названия: похожа на десять черепах.

Мы уже говорили, рассматривая миф об Аmanoхихоко и приводя соответствующие корейские параллели, что а) нарушение поверхности земли и б) намерение съесть животное в корейской и японской мифологических традициях — это метафоры одного и того же действия: производительного акта. Первая реализуется в динамике рассматриваемого ритуала, в действиях жрецов по отношению к вершине горы, вторая разворачивается в поэтическом тексте как словесная параллель действию. «Правомерность» реализации именно этих метафор применительно к данной горе оправдывается ее названием «Вкус черепахи»: чтобы ощутить вкус чего-либо, надо положить это нечто в рот.

Брать в горсть землю, вырытую из вершины, и одновременно призывать выявить то, что сокрыто в голове горы — черепахи, сопровождая призыв угрозой, это этапы а) предварительного рождения предмета (горсть земли находится в вершине горы), б) вымогательства, выпрашивания, в) передачи предмета его родителями отцу. Итак, песня о черепахе связана со следующими этапами ритуала: 1) производительный акт, 2) предварительное рождение предмета, 3) вымогательство, 4) передача предмета.

Согласно инструкции, которую получили жрецы, после исполнения песни и соответствующих действий они должны были «с этим, ступая в танце», встретить государя. То есть люди несут с собой то, что извлекли из вершины горы. В этом можно усмотреть этап «донашивания предмета».

Заметим, что жрецы «ступают» (*тан*) в танце, двигаясь по горе. Это действие подразумевает фиксированный шаг, подчеркнутое наступание ногой на землю. Как уже отмечалось ранее, это движение в ритуале имеет значение производительного акта. Обратим внимание на то, что и в повествовании о Суро, и в мифе об Аmanoхихоко этот акт производится перед окончательным рождением предмета, как бы заканчивает собой этап «донашивания». То есть мы можем продолжить перечень этапов ритуала: 5) донашивание предмета; 6) производительный акт.

За этими этапами в рассмотренных ранее текстах идут окончательное рождение предмета и превращение предмета в женщину. В повествовании же о Карак дела принимают другой оборот.

До сих пор в повествовании рассказывалось о зачатии горой — черепахой (× 10) и жрецами (× 9) ребенка и последующем его рождении в качестве предмета, вплоть до этапов донашивания предмета и производительного акта, предшествующего этапу окончательного рождения предмета. Однако в родословную младенца включен буквально на последних этапах еще один «родитель» —

Небо. И именно Небо, Небесный владыка при первом прочтении текста и бросается в глаза, оттесняя «истинных родителей». Так же как и в повествовании «Свирель», Небо — явно поздний элемент, который вторгается в уже сложившуюся, хорошо отработанную архаическую ритуальную схему. Между тем в участии Неба нет необходимости, ребенок может родиться в соответствии с рассмотренной схемой ритуала и без него, в чем мы имели возможность убедиться и убедимся еще не раз.

Таким же пришлым элементом по отношению к архаическому корейскому ритуалу (и мифу), видимо, являются и ларец и веревка, на которой он висит, спустившись с неба. Ларец в качестве предмета слишком тяжел и громоздок, он не соответствует архаической корейской и японской традициям, которые предусматривают рождение «скромного» единичного предмета — яшмы, цветов, жемчуга. На мысль о чужеродности ларца наводит стремление «доказать» солярный характер его и заключенного в нем предмета. Характеристики предмета — форма, цвет — в тех случаях, когда дело касается архаического слоя, обычно не подчеркиваются, они как бы полагаются сами собой разумеющимися. Если предмет требует специальных усилий, чтобы доказать его солярную природу (а именно так дело обстоит с ларцом: красная нить, на которой он висит, ярко-красное полотнище, в которое он завернут, золотые яйца, «круглые, как солнце»), значит, он введен в систему ритуала на место какого-то другого предмета. То же самое, видимо, произошло и с бамбуком, выросшим на голове черепахи в повествовании «Свирель» вместо цветка, жемчуга и пр. и приобретшим «респектабельных родителей».

Обращает на себя внимание «неувязка»: в итоге «рождаются» шесть яиц — младенцев, родителей же, принимающих участие в их создании, десять (черепах) и девять (жрецов).

Громоздкий ларец, введенный в отработанный ритуальный текст, потребовал коррективов в схеме ритуала: замены метафор, смещения акцентов внутри процедуры. В самом деле, ларец уже не спрячешь за пояс и не станешь носить постоянно на себе. Отсюда — исчез пояс (он сохранился как ассоциация в имени «Я — меч» и трех следующих именах). С исчезновением пояса почти необозначенным оказался период донашивания ребенка «отцом», связанный с ношением предмета в поясе. Зато внимание уделено дому «отца» и пребыванию ларца в доме.

Скорее всего, в архаическом корейском ритуале в качестве предмета фигурировала горсть земли, которую брали из глубины хода, вырытого в вершине, и которая в повествовании так и осталась «нереализованной» до конца. Горсть земли, вероятно, заворачивалась в пояс «отца» («Я — меч»), и все далее шло по схеме, близкой к прослеженной на мифе об Аmanoхихоко.

Вспомним, что Аmanoхихоко, сына правителя Силла, встре-

чали на дороге «предметом» — будущей женой. В повествовании о государстве Карак также сказано: «И с этим, ступая в танце, тотчас вст р е ч а й т е государя». По-видимому, и здесь в изначальном варианте встречали государя на дороге и вручали ему предмет (горсть земли), который в его доме должен был превратиться в его жену, т. е. государя «венчали» с дочерью Черепахи — Горы и какого-то мужского мифологического персонажа, которого в ритуале изображал жрец «Я — меч» ⁶¹.

Между тем в повествовании о Карак жрецы никого не встречают. Они н а х о д я т ларец — «предмет». Очевидно, пышный и цветастый ларец заменил собой скромную горсть земли, ему был придан соответствующий его великолепию «родитель» — Небо. Вполне возможно, что переделка финала ритуальной церемонии была произведена по «идеологическим мотивам». Корейскому двору весьма привлекательной казалась идея закрепить за корейскими государями статус Сына Неба, которым обладал китайский император ⁶². Небо же рождало только сыновей. Поэтому «венчание на царство», разыгрывавшееся в древности как процедура «венчания государя с дочерью Черепахи — Горы», была переосмыслена как процедура рождения государя — Сына Неба.

Прежде чем подтвердить высказанные предположения еще одним текстом, обратим внимание на пространство — время ритуала и на связанную с ним символику чисел. Отметим, что церемония соотносилась с «днем купания», т. е. «вода» задавалась временем ритуала. Действо происходило на горе — черепахе, которая равна десяти черепахам и которая соотносена с севером. Участников ритуала было девять + один. Если оставить в стороне момент умножения, можно сказать, что государя на дороге встречает пара: человек (мужчина) + черепаха. Наличие животного рядом с человеком по имени «Я — меч» материализовалось в том, что он шел, ступая в танце, по этому животному, по горе — черепахе, по ее вершине — голове.

Ларец в доме находится двенадцать дней, после чего утром происходит превращение предмета в человека. Двенадцать дней выдерживаются в темной емкости — доме у ложа сын и отец, проходя период смерти — рождения. Двенадцать дней, изоморфные

⁶¹ Следы сходных мифологических представлений и соответствующего ритуала обнаруживаются в родословной Ван Гона, основателя династии Корё (918—1392), помещенной в «Корё са» (1454 г.), где с одним из его предков, Хогёном, соотносена следующая чудесная история. Хогён с девятью однопольчанами заночевал в горной пещере. Девятеро погибли в ней при обвале, Хогён же вступил в брак с хозяйкой горы, после чего бесследно исчез. Местное население нарекло покойного Великим государем, а гору, где погибли девять мужчин, наименовало горой Девяти драконов [116, 3; 44а, 64—65].

⁶² О попытках в этом направлении свидетельствует, например, создание предания о Тонмёне в период Корё.

двенадцати месяцам, в ритуале могут пониматься как годовой цикл. Сидение дома, по-видимому, также один из инициационных обрядов, связанных с рождением ребенка и переходом мужчины в статус отца. (Ср. колодец, в который вошел, прижимая к себе двенадцатиструнный комунго, будущий государь Вонсон-тэван, а также темницу, которая угрожала престолудину в мифе об Аmanoхихоко.)

Обратимся к имени государя Суро. Нам представляется, что в свете сказанного о ритуале, воспроизведенном в повествовании о государстве Карак, его имя, буквально означающее «Появившийся на голове», может быть расшифровано следующим образом: «Появившийся на голове (из головы) Горы — Черепахи». Отметим, что «голова» (кор. *су*) черепахи в песне и элемент «голова» в имени государя переданы одним и тем же иероглифом. Отметим также, что иероглиф «ро» содержит в себе компонент «дорога» (*ро*), тот самый, что является вторым знаком в имени госпожи Суро.

Итак, мы высказали предположение о том, что песня о черепахе в повествовании о государстве Карак входит в состав текста, описывающего процедуру ритуала рождения ребенка, в которой соединились две традиции: местная архаическая и пришлая континентальная (сочетающая шаманские черты и черты китайской императорской идеологии), которая стала претендовать на главенство. Элементы пришлой системы «встроились» в местную ритуальную традицию, пока не изменив ее в принципе, но приведя к заметной переакцентовке некоторых этапов ритуала.

Чтобы основательнее подкрепить наши предположения, обратимся еще к одному тексту — к истории о монахе Мёджоне и черепахе, включенной в повествование «Государь Вонсон-тэван», помещенное в «Самгук юса». Эта история удивительным образом напоминает, с одной стороны, японский миф об Аmanoхихоко, а с другой — повествование о государстве Карак. Ее перевод:

«Государь однажды пригласил монаха храма Хваннёнса... Чихэ прибыть во дворец и пятьдесят дней читать сутру „Хваомгён“ („Хуаянь-цзин“). Все это время молодой монах Мёджон мыл чашку для подаяния на краю колодца Кымгван („Колодца золотого сияния“) (название свое он получил из-за учителя Тэхёна). В колодце на глубине плавала большая черепаха. Монах постоянно скармливал ей остатки пищи, относясь к этому как к развлечению. А когда [50-дневное] сидение кончилось, монах сказал черепахе:

— Я своей добродетелью продлил твои дни, чем воздашь за это?

Через несколько дней черепаха выплюнула маленькую жемчужину. Словно хотела преподнести в дар. Монах взял эту жемчужину и спрятал в узле в конце пояса (букв. „завязал в конец пояса“). С тех пор государь очень полюбил монаха, пригласил

во дворец и не отделял от своих „правых и левых“. В это время некий человек в чине чапкана был высочайше назначен послом в Тан. Он также полюбил монаха и просил разрешения взять его с собой. Государь разрешил. Вместе они прибыли в Тан. Танский император также, увидев монаха, полюбил его, и среди министров, „правых и левых“ не было никого, кто не уважал бы его и не питал дружеской преданности.

Один из министров почтительно доложил:

— Я приглядывался к этому монаху. У него нет ничего от счастливой внешности, а он обретает дружбу и уважение людей. Не иначе, как носит при себе чудесную вещь.

Отрядили человека осмотреть его. И тот извлек маленькую жемчужину из конца пояса.

Император сказал:

— У меня было четыре чудесных жемчужины. В прошлом году одна пропала. Ныне вижу эту жемчужину. Это то, что было мной утрачено.

Император расспросил монаха. И тот во всех подробностях изложил свое дело. День, когда император во дворце потерял жемчужину, совпал с днем, когда монах обрел жемчужину. Император оставил у себя эту жемчужину, а монаха отослал.

И после того никто из людей уже не питал любви и дружбы к этому монаху. Гробница государя находится к западу от вершины Тхохамак („Вершины, которая то выплевывает, то берет в рот“), у храма Тонхокса (ныне Сунбокса), есть надпись на стеле, составленная Чхве Чхивоном...» [104, 195—197].

В этой истории мы не обнаружили Неба, нити, ларца. Но и здесь есть постороннее влияние: сразу же привлекают внимание буддийские элементы. Интерес представляет сам факт появления фигуры монаха в тексте мифологического характера. К этому персонажу мы вернемся позже, отметив пока лишь то, что его отцовские функции могли в числе прочего объясняться тем, что монахи постепенно заменяли жрецов в местном ритуале. В результате жрец «Я — меч» уступил место монаху, ритуально значимой частью одежды которого по-прежнему остался пояс.

В буддийской интерпретации представлено начало взаимоотношений черепахи и человека. Монах совершает благодеяние (он кормит черепаху). Черепаха отвечает воздаянием. То есть метафора съедения животного переосмыслена, еда приобретает «обратный» знак. Однако воздаяние вымогается монахом. И этот момент вымогательства окончательно возвращает нас к знакомой ритуальной схеме, в которой все осталось почти без изменений: сохранены и сама структура, и предмет. Для того чтобы убедиться в этом, сопоставим историю о монахе Мёджоне и черепахе с мифом об Аmanoхихоко (табл. 12).

Заметим, что в тексте подчеркнут возраст монаха: он молод.

Т а б л и ц а 12

Сопоставление истории о монахе Мёджоне и черепахе с мифом об Аmanoхихоко

Монах Мёджон	Аmanoхихоко
I. Берег, граница земли и воды	
1. Молодой монах кормит большую морскую черепаху вареной пищей	1. —
2. Выпрашивает за это награду (будущий жемчуг)	2. —
3. Черепаха выплевывает изо рта жемчужину	3. Девушка-простолюдника из «тайного места» рождает красную яшму
4. Монах получает жемчужину, выпросив как компенсацию за вареную еду	4. Простолудин получает выпрошенную яшму
5. Завязывает в пояс, носит	5. Заворачивает, носит на поясице
II. Дорога по направлению к дому получателя(?)	
6. С жемчугом в поясе отправляется в дорогу	6. С яшмой в поясе отправляется в дорогу
7. Едет на корабле (?)	7. Вспахивает поле в горах, грузит корову едой — питьем, ведет ее, собираясь убить и съесть
8. Встречает императора в его дворце	8. Встречает сына правителя Силла на дороге
9. Император отбирает жемчужину	9. Простолудин отдает яшму сыну правителя под угрозой тюрьмы
<i>(вынужденная передача)</i>	
III. Предмет в доме получателя	
10. Жемчужина, входящая в комплект из четырех жемчужин, собственность императора, возвращена владельцу	10. Яшма становится девушкой — женой сына правителя, дом «укомплектован»
<i>(нормализация)</i>	
IV. Предмет, ставший человеком, покидает дом получателя	
11. Выясняется, что жемчужина исчезала вначале, перед тем как быть обретенной вновь	11. Жена исчезает, уходит за море, селится на земле своих предков
<i>(нарушение порядка как возвращение в исходное, аародышее состояние = смерть)</i>	

Об этом говорят его сан, который имеют монахи не старше 20 лет, и его имя, содержащее элемент «молодой, юный» (кор. *мё*). Обращаем внимание также на то, что жемчужина оказывается законной собственностью императора, а монах — временным и незаконным ее обладателем. Он пользуется любовью и почетом людей, когда при нем находится жемчужина, принадлежащая, как оказывается, императору, и он лишается любви и уважения людей и изгоняется, когда перестает быть владельцем жемчужины. В этом можно усмотреть мотив самозванца — временного царя, который на время (определенный ритуальный срок) привлекает всеобщее внимание, затем развенчивается и изгоняется.

Завершается история о монахе Мёджоне и черепахе указанием на место погребения того государя, при котором история произошла. Это — вершина Тхохамак («Вершина, которая то выплевывает, то берет в рот»). Название вершины — своего рода ключ к пониманию текста истории. Черепаха, выплевывающая жемчужину⁶³, сближена с вершиной, «выплывающей сокрытое во рту». Аналогией этой горе — черепахе является плавающий остров — гора — черепаха в повествовании «Свирель». Черепаха, которая выплевывает жемчужину монаху Мёджону, это большая морская черепаха, которая плавает в воде колодца, на глубине, всплывая время от времени. То есть аналогия с плавающим островом — горой — черепахой из «Свирели», который появился в море и затем исчез, полная. Помимо этой аналогии очевидна и аналогия с вершиной «Вкус черепахи» из повествования о государстве Карак, из самой макушки которой в «день купания» извлекают горсть земли. Сопоставим характеристики основных персонажей в упомянутых трех текстах (табл. 13).

⁶³ Сходные представления свойственны и китайской культуре. Ср., например, имя одной из двух девушек — «Ин Чжу, что значит „Блестящий жемчуг“» [90а, 65], в одном из рассказов сборника «Соу шань хоу цзи» («Продолжение записок о поисках духов»). Двое охотников нашли этих девушек в горах и взяли себе в жены. Девушки жили в чудесной долине, в которую охотники проникли, перейдя мост и войдя в пещеру на вершине высокой скалы красного цвета.

О соответствующих представлениях в японской культуре, о тождестве жемчужины и яшмы свидетельствует также материал, приведенный в одной из работ А. Е. Глускиной, например стихотворение из XVI главы «Манъё-сю»:

Я слышал, у жемчужины прекрасной
Порвалась нить,— и, пожалев о ней,
Решил:

Я нанижу ее вторично

И сделаю жемчужиной своей! [12а, 190],

к которому дан следующий комментарий: «Жемчужина — метафора девушки, красавицы. В качестве метафоры красавицы встречается также „яшма“. „Сделаю своей жемчужиной“, „сделаю своей яшмой“ — истонное поэтическое выражение, означающее: „сделаю своей возлюбленной“, „сделаю своей женой“» [12а, 192].

**Сопоставление характеристик основных персонажей
трех текстов**

	«Монах Мёджон»	«Свирель»	«Государство Карак»
Родительница	Морская черепаха—гора	Остров—гора—черепаха	Гора—черепаха
Родящий орган	Голова — вершина	Голова—вершина	Голова—вершина
Вода — условие рождения и передачи предмета	Плавает вверх-вниз в воде колодца	Плавает по волнам в море, пропадает	В «день купания»
Предмет	Жемчужина	Бамбук	Горсть земли
Даритель—временный обладатель—отец	Человек—монах	Дракон	Человек—вождь
1-е условие обладания: наличие предмета и пояса	Наличие предмета в поясе	Наличие предмета и пояса	Наличие предмета и имени «Я — меч»
2-е условие обладания: позиция дарителя «верхом на родительнице предмета»	Кормит черепаху, находясь на краю колодца, т. е. над черепахой	Дракон на горе—голове черепахи	Человек (×9) на горе—голове черепахи (×10)
Получатель	Император	Государь	Государь (?)
Место превращения или реализации предмета	В столице, во дворце	В столице, во дворце	В доме «отца»
Что дает обретение предмета получателю?	Утверждение в статусе идеального государя (?)	Утверждение в статусе идеального государя	Утверждение в статусе государя

Нетрудно убедиться, что характеристики основных персонажей трех текстов совпадают почти полностью.

Сопоставим последовательность действий персонажей в этих трех текстах (табл. 14).

Обратим внимание на последний, четвертый этап в таблицах 12 и 14 — «предмет покидает дом получателя». В мифе об Амано-хихоко жена покидает дом и уходит на лодке по морю на земли своих предков, т. е. туда, откуда она вышла когда-то. Вспомним, что вышла она из «тайного места» девушки-простолюдинки на берегу. В повествовании «Храм Пэнньюльса» свирель вместе с кымом исчезают из дворцовой кладовой. Возвращаются же они од-

Таблица 14

**Последовательность действий персонажей
трех текстов**

«Монах Мёджон»	«Свирель»	«Государство Карак»
I. Берег, граница земли и воды		
1. Монах кормит черепаху вареной пищей	1. —	1. Вождь (× 9) собирается изжарить и съесть черепаху
2. Выпрашивает (будущий) жемчуг	2. —	2. Вымогает явить нечто, находящееся в голове
3. Черепаха выплевывает изо рта жемчужину	3. На голове—вершине вырастает бамбук	3. В недрах вершины—головы есть горсть земли
4. Монах получает жемчужину, выпросив как компенсацию за вареную еду	4. Дракон сидит рядом с бамбуком	4. Человек берет в руки то, что он с помощью угрозы заставил отдать
5. Завязывает в пояс, носит	5. Имеет при себе пояс	5. Носит имя «Я — меч» (меч соотносится с поясом)
II. Дорога		
6. С жемчугом в пояс отправляется в дорогу, к императору	6. С бамбуком и поясом движется по морю, к берегам государства, навстречу государю	6. Идет навстречу государю
7. Едет на корабле (?)	7. Сидя на голове—вершине острова—горы—черепахи	7. Ступая в танце по горе—черепахе
8. Встречает императора в его дворце	8. Встречает государя, который выехал навстречу	8. Идет встречать государя
9. Император отбирает жемчужину	9. Государь получает бамбук мирно	9. —
III. Предмет в доме получателя		
10. Жемчужина, собственность императора, возвращена в комплект	10. Свирель сделана из бамбука	10. Предмет превращается в мальчика
IV. Предмет покидает дом получателя		
11. Выясняется, что жемчужина исчезла вначале, перед тем как быть обретенной	11. Свирель вместе с кымом исчезают и возвращены вновь ⁶⁴	11. Вступает на престол

⁶⁴ Их исчезновению и возвращению посвящено в «Самгук юса» специальное повествование «Храм Пэнькюльса» [104, 350—353; 44а, 184—186], которое вместе с повествованием «Свирель», в известном смысле, может быть рассмотрено как единый текст.

повременно с возвращением из плена куксона, главы хваранов, и его ученика. В плен они попали во время длительного путешествия куксона со своими учениками в северные районы полуострова, расположенные на морском побережье. Их чудесным образом освобождает некий монах, имеющий при себе свирель и кым. Монах разломал свирель на две части и вручил их молодым людям, а себе оставил кым. Все трое приплывают домой, сидя на музыкальных инструментах.

В плену (=темница) глава хваранов был рабом (=смерть) и пас скот в долине (=темница, женское лоно). Отсюда путешествие куксона на север, сторону света, соотносимую со смертью—зачатием (ср. соотносённость с севером горы «Вкус черепахи»), было, очевидно, ритуальным, т. е. обрядом инициации перед вступлением его на новый пост, впервые учрежденный, пост, которому придавалось очень большое значение.

В ритуальном зачатии—рождении куксона принимал участие кым, на котором переправлялся по воде монах (=мифологический родитель),— звуковой дубль мифологической родительницы. Обратим особое внимание на то, что в данном качестве этот музыкальный инструмент выступает в ритуалах «рождения» мужчины. Отметим также, что свирель (=бамбук) в нем выступает как музыкальный дубль родившегося в стадии предмета младенца мужского пола. (Вспомним о соотносённости бамбука, выросшего на голове Горы—Черепahi, из которого сделали свирель, и наследника престола в повествовании «Свирель, успокаивающая десять тысяч волн».) По-видимому, ритуал, описанный в повествовании о храме Пэннюльса,— столь далекое и длительное путешествие на север главы хваранов в сопровождении большой группы учеников, «около тысячи» (хвараны проделали путь на север, примерно равный четырёмстам километрам), где его покинули одного на долгий срок, выполнялся в особых случаях, применительно к главе хваранов. Как и все прочие процедуры, связанные с инициацией, ритуал подразумевал исчезновение и появление человека, понимавшееся как смерть—рождение в новом социальном качестве. Об этом свидетельствует «повышение в звании» свирели после возвращения, которая была соответствующим образом переименована.

В истории о монахе Мёджоне и черепахе под конец выясняется, что жемчужина может пропадать из сокровищницы императорского дворца, исчезать, а потом возвращаться на место, как свирель и кым. Процедура утверждения на престоле первого государя Карак также подразумевает явление миру государя и его исчезновение, с тем чтобы вновь явиться миру в ежегодном ритуале. Намек на это содержится в числах, соотносённых с ритуалом, в акценте на «двенадцати», на появлении на свет государя утром. (То, что появляется утром, исчезает вечером, как солнце.) Все

это — «предметы», явления, которым свойственно рождаться и исчезать. К такой же категории «предметов» относится и Суро, жена губернатора, рождающаяся, исчезающая, вновь возвращающаяся и вновь исчезающая и т. д.

Вернемся, однако, к повествованию о госпоже Суро, ко второй его части, где рассказывается о ее похищении и возвращении. Как и в первом эпизоде, события происходят во время супружеской трапезы на берегу моря. И опять в них участвует старец, который организует и, очевидно, проводит ритуальную церемонию по возвращению пропавшей жены. (Ср. роль старца в первом эпизоде со скалой—коровой, роль Адо-гана в повествовании о Карак в эпизоде с вершиной—головой черепахи.)

Так же как и в повествовании о государстве Карак, церемония подразумевает определенные действия группы людей, очевидно, во главе со старцем по отношению к «скале, которая находится у воды» (*ан*), и одновременное исполнение песни, обращенной к черепахе. Сопоставим действия, которые отражает прозаический текст, с теми действиями, о которых говорится в песне (табл. 15).

Т а б л и ц а 15

**Сопоставление действий участников ритуала в
прозаическом и поэтическом текстах повествования
о госпоже Суро**

	Прозаический текст	Песня
Объект воздействия	Скала у воды	Черепаха
Действие	Бить палками	Намерение забросить сети, изловить, чтобы изжарить и съесть
Цель действия	Заставить «выплюнуть» Суро	Заставить «выплюнуть» Суро
Провинность	(Утащила жену человека)	Утащила жену человека

Сравнив табл. 15 с табл. 11, убеждаемся, что и в повествовании о госпоже Суро, так же как в повествовании о государстве Карак, представлена ритуальная процедура зачатия и рождения человека. В самом деле, действия типа «бить палками» по земле, горе и пр. — такая же метафора обладания, как и нарушение поверхности земли. Известно, что эту же семантику имеют намерение съесть что-либо, лишить свободы животное. О «выплевывании», «извержении изо рта» как метафоре рождения также достаточно говорилось. Отметим и «вымогательство» — момент, общий не только с повест-

вованием о Карак, но и с другими корейскими и японскими текстами, в которых рассказывается о рождении предмета.

В повествовании о Суро в данном эпизоде, казалось бы, речь идет о рождении как возвращении человека — женщины «в натуральном виде». Приглядимся, однако, внимательнее к ситуации похищения—возвращения. В ней есть странность, отмечаемая всеми исследователями: Суро утащил дракон, а ищут ее с черепахи. Обычно эта неувязка объясняется тем, что место древнего персонажа — «черепахи» занял персонаж более поздний — «дракон» — хозяин стихии Воды. Между тем в свете рассмотренного выше материала «взаимоотношения» этих двух персонажей выглядят несколько иначе. Вспомним пару остров—гора—черепаха + дракон в повествовании о «Свирели», породившую «предмет», который вручает родитель—дракон государю, а также наши предположения о том, что пара черепаха + дракон древнее пары животное + человек (черепаха + человек, корова + человек), которая, очевидно, возникла как ритуальный дубль мифологической пары родителей — черепаха + дракон. Дракона (и возможные другие мужские зооморфные варианты) в ритуале, очевидно, замещал главный жрец, старец, выполнявший роль «отца». Это мы и наблюдаем в повествовании о Суро, где представлены три пары: старец + скала—корова, старец + скала—черепаха, дракон + черепаха.

По-видимому, дракон не замещал черепаху. Это тот дракон, который сидит на черепахе, «верхом на родительнице предмета», и который зачинает с черепахой ребенка (в стадии предмета). К нему переходит (как можно было заметить по другим текстам) предмет, рожденный из головы черепахи, он его «донашивает» в поясе и затем вручает государю или, как показывает повествование о Суро, другому лицу, обладающему высоким социальным статусом, например губернатору.

Вспомним, как ведет себя черепаха—остров—гора. В «Свирели» она движется по воле волн, ее прибывает к берегу, затем она внезапно исчезает из глаз. В истории о Мёджоне и черепахе морская черепаха живет на дне колодца, то всплывая, то вновь погружаясь на дно. То есть пара черепаха + дракон в мифе, видимо, мыслится как находящаяся в море, в глубине его и время от времени всплывающая на поверхность, чтобы явить миру предмет, рожденный совместными усилиями.

В ритуале паре родителей, мыслящейся пребывающей постоянно в море; соответствует пара животное + человек при условии, что это животное отождествлено с горой, скалой, находящейся на берегу, у воды. То есть когда в повествовании о Суро колотят палками по скале и поют песню, обращаясь к черепахе, тем самым отождествляя скалу и черепаху и моделируя начальные этапы процедуры рождения ребенка (зачатие, вымогательство, предва-

рительное рождение предмета), в это время, как предполагается, начинают совершать те же самые действия находящиеся в море черепаха + дракон. Можно понять, что ритуал в данном случае имел целью «настроить и запустить» механизм, который всю дальнейшую программу выполнит сам. По аналогии со «Свирелью» и другими текстами можно предположить, что черепаха выплюнула предмет, после чего он перешел к дракону, сидящему верхом на черепахе, дракон его «доносил» и после этого вручил губернатору. Предмет же превратился вновь в женщину-жену.

Мы уже обращали внимание на ритуальный характер поведения супруга Суро после ее похищения. Его действия не дали результата: «прикинули, что не будет извергнута (*чхуль*)». Возможно, это происходит потому, что не были соблюдены условия ритуала: а) множественность участников (ср. девять жрецов в повествовании о Карак), б) обращаться следовало не к земле, а к скале у воды, в) нужно было исполнять соответствующую песню, г) возможно, муж не имел права участвовать в этой церемонии и т. д. Не исключено, что в данном случае текст отражает конфликт в вопросах ритуала: кому проводить ритуал — приезжему губернатору или местному жрецу, и победу традиционного начала. Можно предположить, что здесь посрамлена попытка пересмотреть архаический ритуал с позиций новых представлений об облике старшего: губернатор сам берется вступать в контакт с землей, требуя возвратить ему его «ноги» — жену, чтобы нормализовать свой облик. Но ему дают понять, что «старцы» умнее, они лучше знают, что надо делать.

Остановимся на похищении Суро драконом. Если вручение драконом мужу — губернатору жены предусматривалось ритуалом, о котором идет речь, то похищение драконом чужой жены явно чуждо этому ритуалу. Похищение Суро совпадает с моментом расставания супругов, именно похищением мотивируется исчезновение Суро. Присмотримся же к моменту расставания супругов в других текстах, прежде всего в мифе об Аmanoхихоко.

В японском мифе расставание соотносено с супружеской трапезой, с приготовлением вкусной еды женой. Непосредственной же причиной расставания является ссора по вине мужа, который «возгордился сердцем». После нее жена садится в лодку и уплывает в море, возвращаясь на «земли своих предков», в Японию. Муж пускается следом, но соединиться с ушедшей женой ему не удается, и он женится в Японии на другой девушке.

Привлечем для сопоставления одно из повествований, помещенных в «Самгук юса». Это повествование о Ёно и Сео, в основе которого, как считают исследователи, лежит корейский солярный миф [148]. Его перевод:

«В те времена, когда восьмой по счету государь Адалла-ван, взойдя на престол, процарствовал четыре года и шел год чонъю,

на берегу Восточного моря жили муж и жена — Ёно и Сео. Однажды Ёно пошел к морю собирать водоросли. Вдруг объявилась какая-то скала (а еще говорят, какая-то рыба), приняла его на себя и ушла в Японию. Люди того государства, увидев Ёно, решили: „Это не простой человек“ — и поставили его государем. (Справьтесь в „Нихон тэйки“ и увидите, что ни до, ни после не было людей из Силла, которых ставили бы государями. Это, верно, незначительный правитель какой-то прибрежной области, а не подлинно государь.)

Сео удивилась, что муж не вернулся, и отправилась его искать. Увидела на берегу туфли, снятые мужем. Поднялась на ту же скалу, скала так же приняла ее на себя и двинулась, как и в предыдущий раз. Люди того государства удивились и почтительно доложили государю. Муж и жена встретились, и жители признали ее государыней.

В это время солнце и луна в Силла утратили сияние. „Чиновник, выбирающий счастливый день“, доложил государю:

— Дух Солнца и дух Луны обитали в нашем государстве. Ныне они ушли в Японию. Этим и вызвано такое диво.

Государь распорядился вернуть тех двоих людей. Однако Ёно ответил посланцу:

— Я прибыл в это государство по воле Неба. Как же мне возвращаться?! Однако у меня есть прекрасный шелк, поднесенный мне супругой. С его помощью можно молить Небо.

И он пожаловал этот шелк. Посланец возвратился и все доложил государю. Воспользовавшись советом Ёно, отслужили молебствие. И отныне солнце и луна стали как встарь. Поместили этот шелк в государственном хранилище и считали его величайшим сокровищем. Назвали это хранилище „Сокровищницей государни“. Тот уезд, где молились Небу, назвали Ёниль („Уезд, где встречают солнце“) или Тогия» [104, 101—102].

Здесь говорится, что супруги живут на берегу моря. Муж уплывает на скале—рыбе в море, когда он собирает водоросли на берегу. (Мотив неясен. Возможно, имеет отношение к еде, к заготовлению пищи. Во всяком случае, это занятие можно квалифицировать как хозяйственную деятельность в интересах семьи.) Переправляется муж в Японию. За ним точно таким же способом перебирается туда и жена. С их уходом в Силла наступает мрак, поскольку супруги являются духами Солнца и Луны.

Обратимся для сравнения также к знаменитому мифу об уходе японской богини Солнца Аматэрасу в пещеру в скале и извлечении ее из пещеры. Богиня удаляется в пещеру в скале, оскорбленная поведением бога Сусаноо, с которым незадолго перед тем они совместно произвели детей. Наступает мрак, и встревоженные боги устраивают специальную процедуру, чтобы вернуть богиню. Объединим сказанное в таблицу (табл. 16).

Т а б л и ц а 16
Обстоятельства расставания и соединения супругов в корейских повествованиях и японских мифах

	Суро (кор.)	Сео (кор.)	Аманохиконо (яп.)	Аматерасу (яп.)
Занятие в момент расставания	Еда	Собрание водорослей (мужем)	Еда (приготовление женой, потребление мужем)	Ткачество (жена) (мотив ткани)
Жена покидает мужа	Похищает дракон	—	Уходит сама	Уходит сама
Муж покидает жену	—	Уходит первым	—	—
Виновник разлуки	Дракон	Муж (уходит первый)	Муж (ссора)	Муж (ссора)
Куда отбывает упевший супруг	В море	В море	В море	В пещеру в скале
На чем	Уносит дракон	На скале—рыбе	На лодке	—
Куда — конечная цель путешествия	Дворцы в море, скала на берегу	Япония	«Страна предков», Япония, «тайное место» девушки—проститутки	Пещера в скале
Оставшийся супруг стремится к соединению	Устраивает ритуал, но неудачно	Едет на скале, договяет	Едет на лодке, не догоняет	—
Соединение супругов	Происходит	Происходит	Не происходит	Не происходит
«Виновник» соединения супругов	Старец, люди	Жена	—	—

Т а б л и ц а 16 (продолжение)

	Суро (кор.)	Сео (кор.)	Амансиконо (яп.)	Аматэрасу (яп.)
Откуда извлекают жену во время коллективного ритуального акта	Из дворцов, скалы на берегу	—	—	Из пещеры в скале
Космические последствия исчезновения жены	—	Мрак, гаснут светила		Мрак, гаснет солнце
Соотнесенность жены с солнцем	Жена — солярный «предмет»	Муж и жена — Солнце и Луна, но их имена говорят о солярности обоих: муж — «Расширяющийся ворон», жена — «Сужающаяся ворона»	Жена — солярный «предмет»	Жена — Солнце
Способ вернуть сияние солнца, жену мужу	Ритуал, в котором используются палка, песня	Ритуал, в котором используется шелк, сотканный супругой (мотив ткани)	—	Ритуал, в котором используются дерезово, зеркало, нити магатама, куски ткани и т. д.

Как показывает табл. 16, при том что все четыре варианта одинаково начинаются с семейных, домашних «работ», выполнения «хозяйственных» обязанностей супругами, совместной трапезы, они явно делятся на две группы: варианты японские и варианты корейские. В японских мифах жена покидает мужа в результате оскорбления, нанесенного ей мужем, к мужу уже не возвращается. В корейских повествованиях разрыв супружеских отношений происходит, но момент ссоры отсутствует, и жена не уходит от мужа в знак протеста против его недостойного поведения. Супруги в конце концов соединяются независимо от того, кто проявляет в этом инициативу.

Во всех случаях, и даже в повествовании о Ёно и Сео, жена соотносится с солнцем. Это заставляет предположить наличие общего для корейской и японской архаической традиции представления о том, что солнце — женщина и что в эпизодах супружеского разрыва и возвращения отражен момент заката солнца и его возвращения утром.

Как нам представляется, японская версия расставания супругов более архаична, чем корейские варианты, которые возникли в результате пересмотра архаической традиции. Архаическая традиция пересматривалась под влиянием утверждавшегося в корейской культуре культа Неба, под влиянием складывавшихся представлений о социуме (в том числе семье) как целом, тождественном облику старшего, по отношению к которому младшие мыслились частями его облика (мужчина — «руки», женщина — «ноги») и всякое «отторжение части от целого» пресекалось.

Корейские повествования соотносены с государственной административной системой, отражают характерные для нее социальные отношения. Обратим внимание на наличие в повествовании о Ёно и Сео Неба, его воли, моления Небу. Вспомним, что в повествовании о государстве Карак «вторжение» Неба привело к примату мужского начала, повлекло переосмысление некоторых этапов ритуала под этим углом зрения. Со сходным явлением, по видимому, мы встречаемся и в повествовании о Ёно и Сео. Не исключено, что в изначальном варианте первой за море на скале — рыбе отбывала жена — Солнце, а муж следовал за ней, т. е. изображалась та же ситуация, что и в японском мифе об Аманохи-хоко. Тенденция заменить культ Солнца культом Неба отчетливо прослеживается в этом повествовании. Солнце и Луна покинули Силла «по воле Неба»; о том, чтобы Солнце и Луна вновь засветили, также необходимо «молить Небо». Однако следы культа Солнца налицо: уезд, где «молили Небо», называется Ёниль — «Уезд, где встречают солнце». Во время моления используется шелк, сотканный руками жены, как можно предположить — Жены — Солнца. Ср. ткачество как занятие богини Солнца Аматаэрасу и роль ткани в процедуре извлечения богини из пещеры в скале

(см. первую и последнюю графы табл. 16). Наконец, стоит обратить внимание на семантику имен мужа и жены. Ено — «Расширяющийся ворон», Сео — «Сужающаяся ворона». То есть имена свидетельствуют о том, что перед нами пара солярных супругов (ворон, как известно, солярная птица), а не пара Солнце + Луна⁶⁵. «Превращение» жены в Луну, как нам представляется, — следствие привнесения в корейскую культуру китайских представлений о взаимоотношениях мужского и женского начал в природе.

В связи с «новыми веяниями» в древней корейской культуре в письменном тексте уход жены от мужа заменили мотивы следования жены за мужем, похищения жены у мужа. Между тем следы мифологического конфликта супругов сохранились в корейских аграрных обрядах, например в обряде «поклонения горе» или «поклонения пещере», на сходстве которых с рассматриваемым ритуалом мы остановимся ниже. Обратим пока внимание на фрагмент этого обряда, достаточно подробно рассмотренного в соответствующей литературе, в частности в работах Ю. В. Ионовой. Имеется в виду поклонение кучам камней, которые возводятся обычно на перевалах, вершинах гор, при дорогах под деревьями и являются местом отправления культовых действий. Во время поклонения горе, которое устраивается в десятой луне с целью «вымаливания дождя» и будущего урожая, «участвующие в обряде мужчины, проходя мимо кучи камней, три раза ступали ногой и три раза плевали на кучу, затем бросали мелкие камни и прикрепляли к дереву полосы бумаги и кусочки ткани...» [32, 169]. (О связи подобного рода действий с производительным актом сказано выше.)

Согласно одному из бытующих у корейцев объяснений этого обычая, он связан со следующей легендой. Один китайский ученый жил долгое время отшельником, изучал классиков и предавался рыбной ловле. «Его жена, потеряв надежду на лучшую жизнь с ним, покинула его». О его мудрости «узнал император, вызвал к себе и сделал первым министром. Тогда его неверная жена вернулась, но он оттолкнул ее. И с тех пор, чтобы осудить неверную жену, прохожие бросают камни на ее могилу» [32, 169]. То есть, согласно версии, бытующей до сих пор, куча камней, по отношению к которой производятся те же действия в ритуале, что и по отношению к вершине горы, скалы — месту зарождения Суро в повествовании о Суро, является могилой жены, покинувшей своего мужа. (Ср. сказанное выше о тождестве темной емкости, темницы и пр. как сфере смерти — зарождения в корейской и япон-

⁶⁵ Нам не кажутся убедительными предположения Чан Доксуна о том, что Сео — «Сужающаяся ворона» вытеснила здесь божество Луны — Зайца; см. [148, 8].

ской архаической традиции.) С точки зрения традиционной корейской идеологии мужа покинуть может только недостойная жена. То есть и в крестьянском обряде мотив ухода жены оказался переосмысленным под воздействием более поздних представлений, однако он все-таки сохранился в этой традиции. (В письменной же закрепился мотив похищения жены у приехавшего на должность начальника губернии, уезда неким чудовищем; ср. [95].)

Возвращаясь к отправному пункту наших рассуждений — к похищению Суро драконом, мы можем с большим основанием предполагать чужеродность этого момента архаическому ритуалу, сравнительно поздний его характер. Однако если мы допустили, что в исходном варианте повествования о Суро жена покидала мужа, встает вопрос: на чем она отбывала, какое средство передвижения было более всего вероятно в таком случае? Как нам представляется, ответ может быть найден в повествовании о Ёно и Сео, где героев перевозит на себе скала (или, по другим версиям, рыба), которая движется сама по морю. Это тот самый остров — гора — черепаха из повествования «Свирель», который в повествовании о Ёно и Сео является островом — скалой — рыбой. Плавающий остров — скала — черепаха подплывает к берегу, «принимает на себя» Суро и уходит в море. Вот наиболее вероятный исходный «способ транспортировки». Поэтому черепахе и предъявляется претензия в том, что она похитила «жену человека».

Выяснения ждет и еще один вопрос: где находилась Суро? В повествовании рассказывается о ее пребывании «во дворцах, разукрашенных семью сокровищами». Однако где они находятся, эти дворцы? На этот вопрос в тексте повествования дан весьма неконкретный ответ, заключенный во фразе «князь спросил супругу о делах средь моря» и не проясняющий дела. Мы узнаем только, что они находятся «средь моря». Но где именно?

Нам представляется, что эти дворцы мыслятся одновременно в двух местах. Мифологический их «адрес» — голова острова — черепахи, ритуальный — скала на берегу. То есть в первом случае они находятся в ее голове, сокрыты в ней и туда возвращается Женщина-Солнце, дочь Черепахи и Дракона, чтобы каждую ночь быть зачатой своими родителями вновь, с тем чтобы каждое утро опять явиться миру сначала в качестве солярного предмета и т. д. Во втором — они «встроены» в вершину скалы, горы, находящейся на берегу у самой воды, той скалы или горы, по отношению к которой совершается ритуал зачатия и т. д. группой жрецов во главе со старцем. Как мы знаем, такое двуединство существует во время ритуальной процедуры.

Подтверждение таких именно мифологических представлений может быть найдено в стихотворении китайского поэта Гу Юня (? — 894), которое он посвятил своему корейскому другу Чхве Чхивону перед отъездом его на родину в Силла:

Я слышал, в море [есть]
 три золотые черепахи — ао.
 Золотые ао несут на своих головах
 горы высокие-высокие.
 На вершинах гор —
 дворцы из жемчуга с засовами из перламутра
 и золотыми залами.
 А у подножья гор —
 на тысячу ли, на десять тысяч ли пенятся волны.
 В стороне — пятном
 «Петушиный лес» зеленеет.
 Ао-гора зачала
 и родила необыкновенный [талант].
 В двенадцать лет [Вы] на лодке
 переплыли море и прибыли в [Тан].
 Своими умениями [Вы уже тогда] растрогали
 и потрясли Срединное цивилизованное
 государство... ⁶⁶.

В этом фрагменте мы встречаем знакомый мотив горы—черепахи, находящейся в море. Роскошные дворцы соотнесены с вершинами гор — головами черепах. Такая ассоциация в тексте китайского автора сама по себе не удивительна. В китайской культуре с давних пор существовали представления о горах—островах, покоящихся на черепахах. Считалось, что на них в роскошных дворцах обитают бессмертные. Наиболее полная «история» и «география» этих островов приведена в сочинении китайского мыслителя Ян Чжу, жившего в V—IV вв. до н. э., — «Ле-цзы», [4, 85]. Однако в стихотворении Гу Юня встречается такой мотив, как порождение горой—черепахой ребенка мужского пола, которого в «Ле-цзы» нет. Это наводит на мысль о том, что мифологические представления корейцев были знакомы китайскому поэту IX в. и что он сознательно воспроизвел в стихотворении «схему рождения» своего друга по правилам корейского мифологического «этикета». Возможно и другое: подобные мифологические представления были свойственны и самой китайской культуре.

Подтверждение существования ритуальной версии — дворцов, «встроенных» в вершине скалы, совершенно неожиданно дает сравнительно поздний текст «Повести о верном Чхое» (XIX в.). В начале «Повести» рассказывается о похищении жены начальника уезда, недавно прибывшего на место службы. (Ср. сходную ситуацию в повествовании о Суро.) Муж разыскивает ее во дворце оборотня ⁶⁷ — золотого борова. Обратим внимание на местонахождение и описание дворца. Подступы к нему начинаются

⁶⁶ Текст см. «Самгук саги» [108, 414]; перевод фрагмента стихотворения Гу Юня выполнен Л. В. Ждановой. См. [27].

⁶⁷ Мы не касаемся здесь вопроса о наложении в этом тексте двух различных мифологических схем.

у «расщелины в одной из больших скал на вершине горы под названием „Северный пик“» (*Пугаксан санбон-ый хан кхын пахве тхым*). То есть дворец соотнесен с самой вершиной, со скалой на вершине. (Ср. ассоциацию вершина — голова животного.) Кроме того, его местонахождение соотнесено с севером. (Ср. соотнесение с севером горы «Вкус черепахи» в повествовании о Карак.) В расщелине муж обнаружил дверь, подпертую большим камнем. (Ср. наличие двери у пещеры в скале из мифа об Аматаэрасу [137, 76; 153, 58].) Отвалив его, он «прошел вглубь» (*кипхи тырбкани*), т. е. «проник в толщу» вершины горы. И ему вдруг открылся мир, где ярко сияли солнце и луна, где были «особые небо и земля», где «сверкал расписной дворец».

О том, что этот дворец и эта вершина имеют отношение именно к нашему случаю, показывает дальнейшее развитие событий в повести. Оборотень убит, супруги возвращаются домой. У жены рождается сын. Муж сомневается в отцовстве, отчего на долю мальчика выпадают испытания. Особый интерес в их ряду представляет следующая ситуация. Ребенок брошен на берегу моря [95, 7a]. Когда же за ним являются посланные — чиновники уездной управы, они садятся в лодку (!) и гребут что есть духу на голос младенца. Младенец же оказывается на высокой скале, где сидит и читает нараспев стихи [95, 8a] и не хочет покинуть скалу, которая называется «Островом свиньи» [95, 9a].

Обратим внимание на то, что чиновники находятся в лодке. Между тем лодка в мифе и ритуале тождественна острову — горе — черепахе или острову — скале — рыбе (см. табл. 16, а также ниже). Это означает, что нахождение в лодке группы мужчин в ритуальной ситуации тождественно нахождению их на вершине горы — черепахи, скалы — рыбы и пр. Именно этот вариант был рассмотрен на примере повествования о государстве Карак.

Аналогия с повествованием поддерживается и еще одним моментом: голос того, кого должна встретить группа мужчин, сидящих в лодке, явлен, однако облик его пока невидим. Эта ситуация также зафиксирована в повествовании о Карак и, как теперь выясняется, имеет прямое отношение к появлению на свет младенца мужского пола, в судьбе которого заинтересовано Небо. Вспомним, что сходная последовательность наблюдается и в «Сви-рели»: сначала раздается звук, исходящий от бамбука ⁶⁸, который растет на вершине — голове острова — горы — черепахи; затем государь обретает предмет, после чего по дороге в столицу он встречается с наследником престола.

Итак, в «Повести» перед нами знакомый мотив: рождение предмета на вершине скалы — головы животного. Здесь это остров — скала — свинья, находящийся в море не очень далеко от берега.

⁶⁸ О связи роста растения (тростник) — мужского божества с Небом, Небом — Землей в японском мифологическом слое см. [80a, 131—133].

Ее дубль на суше — скала на вершине горы «Северный пик». Мифологические родители младенца — золотой боров и остров — скала — свинья⁶⁹, находящийся в море. На скале — не предмет, а мальчик, но мальчик, которому назначено сидеть на скале три года и писать иероглифы железной палкой в три чхока, которую ему дало Небо. Разработка в «Повести» этого мотива, которая воспринимается современным читателем полностью лишенной хоть какой-нибудь логики, имеет прямое отношение к ритуалу того типа, который мы рассматриваем.

Таким образом, мы предположительно установили, что Суро в исходном тексте повествования уходила от мужа, поднималась на остров — гору — черепаху и попадала во дворцы, которые находятся в вершине — голове плавающего в море острова — горы — черепахи.

Обратим еще раз внимание на то, что рождение младенца мужского пола связано со звуком (голосом, громом, звуком музыкального инструмента). Появление же на свет существа женского пола, как можно предположить, соотносится с запахом, ароматом. Вспомним о том, что платье возвратившейся Суро источает дивный аромат. Эта закономерность сохраняется в средневековой повести в ситуациях рождения героев, иногда определяя их имена. Так, появление на свет Хон Гильдона, героя одноименной повести, соотносится с громом [35, 149], а героинь повестей Чхунхян [35, 35], Симчхон [35, 183], Чанхва и Хоннён [35, 606], Сукхян [72, 68] связано с ароматом. Причем элемент «аромат» входит в состав имен Чхунхян — букв. «Весенний аромат», Сукхян — букв. «Дивный аромат». Передок в составе женских имен и «цветок», источающий аромат, как, например, в именах Чанхва — букв. «Роза», Хоннён — букв. «Алый лотос», Вольмэ — букв. «Слива под луной» — имя матери Чхунхян.

Отсюда можно предположить отмеченность в соответствующем ритуальном круге ушей женщины⁷⁰ как ориентированных на звук и носа мужчины как ориентированного на запах.

⁶⁹ На мысль о том, что гора — свинья выступала в корейском мифе и ритуале в той же роли, что и гора — черепаха, наводят ряд текстов, например, повествование о Чакчегоне, помещенное в «Корё са», в котором свинья соотносена с женщиной, вступающей в брак, с горой, югом, домом, где живут супруги, родившие дочь [116, 5; 44а, 68—69]; с горой, югом и востоком соотносена свинья в повествовании о государе Пичхо-ване в «Самгук юса»; особый интерес представляет повествование о женщине из деревни Чутхон из «Самгук саги»: здесь свинья соотносена с женщиной, с которой вступает в брачные отношения государь и которая родит сына по имени Кёчхе — «Жертвенный поросенок» [44а, 134—136].

⁷⁰ Об этом свидетельствуют деревянные столбы, изображающие духов-покровителей деревни, которые ставились у входа в деревню. «Женщина»-дух имела уши, «мужчина»-дух их не имел. См., например, рисунки [32, 165—166].

Вернемся к началу повествования о Суро, к тому эпизоду, с которым соотнесена хянга. Как мы выяснили, его смысл, если подходить к нему с точки зрения мифологической традиции, состоит в воспроизведении картины зачатия и рождения двумя существами — коровой—горой и старцем цветка рододендрона, красного солярного цветка, т. е. рождение Женщины-Солнца в стадии предмета. Предмет является из головы горы—животного. Его вручение означает превращение жены местного правителя в Женщину-Солнце. В повествовании о Суро предмет вручается в полдень. Но проходит какое-то время, и Жена-Солнце исчезает в море.

Второй эпизод, с которым соотнесена песня о черепахе, изображает процедуру возвращения исчезнувшей Жены-Солнца. То есть перед нами, как можно предположить, полный суточный солярный цикл: мифологическая пара родителей черепаха—гора + дракон, находящиеся в море, зачинают дочь, которая утром в качестве предмета появляется из головы черепахи—горы, принимается отцом-драконом, донашивается им, днем вручается мужу и превращается в женщину. Живет в доме мужа, но, прервав домашние работы, уходит из дома и исчезает в море, возвращаясь в лоно своей родительницы—черепахи—горы. Это происходит на закате. Ночью же ее вновь зачинают и вновь производят на свет ее родители остров—гора—черепаха и дракон. О том, что этот процесс не имеет конца, говорится в повествовании: «Всякий раз, как они проезжали мимо горы и большого озера в глуши, духи похищали Суро». То есть всякий раз, когда на пути встречалась знакомая ритуальная комбинация (гора на берегу обширного и глубокого водного бассейна), Суро исчезала, а люди ее вновь возвращали, производя соответствующую процедуру на вершине этой горы.

Обратим внимание на имя женщины — Суро. Оно буквально означает «Водный путь», «Водная дорога». В свете сказанного, по аналогии с именем государя Суро, можно следующим образом конкретизировать значение ее имени: «Зачатая на дороге, которая ведет по воде (или через воду)». Ее зачинают в море черепаха и дракон; она рождается как предмет и донашивается отцом также в море; передается отцом будущему мужу на грани воды и земли; покидая дом мужа, исчезает в море. Такая схема мифа, а также ряд особенностей ритуала заставляют думать, что в основе мифа лежат архаические представления о мире «морского» народа. Отсюда искать параллели корейской архаике следует не только в японской культуре, но и в культуре народов, населяющих острова Океании, морское побережье Юго-Восточной Азии и т. д.

Такова в общих чертах мифологическая основа повествования о госпоже Суро и текстов, которые привлекались для сопоставления. Этот миф имел, очевидно, и соответствующую мифографию.

Во всяком случае, именно к нему восходит изображение постоянно зачинающей и родящей пары черепахи и змея — «хёнму» в настенной живописи Когурё. Как и в повествовании о Карак, эта пара соотнесена с севером: ее изображают на северной стороне гробницы [16, 147, 193—194]. Напротив нее, на южной стене — красная птица («чуджак») — солнце, которое они породили и будут порождать каждое утро. (Птичий облик солнца, видимо, северного, континентального происхождения.)

До сих пор мы говорили только о суточном солнечном цикле, о рождении Солнца утром, исчезновении вечером. Возвратимся к началу повествования о Суро. Первая процедура рождения Суро соотнесена с весной и полднем — временем солнечной активности. Вторая не соотносится с каким-либо временем года. Не помогают в этом отношении и другие тексты: и там эпизод ухода жены или ее похищения не «датирован». Однако можно предположить, что вторая церемония соотнесена с девятой или с десятой лунной. Основанием для такого предположения служит сходство рассмотренного нами ритуала и обряда «поклонения горе» или «поклонения пещере», который совершается в десятой луне с целью «вымаливания дождя» [32, 163]. Гора и пещера в этом обряде соотносятся с женским началом, мыслятся как источник плодородия. Так же воспринимаются и кучи камней на вершинах гор, которым в обряде придается особое значение [32, 168—170]. Как пишет Ю. В. Ионова, «корейские крестьяне не только в обряде „Сандже“, но и в ряде других обрядов при молении о дожде обращаются не к небу (как принято в официальном культе „моления о дожде“), а к горам» [32, 164].

Особый интерес представляют следующие сведения об этом обряде. Поклонение горе подразумевает жертвоприношение быка [32, 163]. Кроме того, как пишет исследовательница: «Для совершения религиозного обряда „Поклонение горе“ или „Поклонение пещере“ выбирается знающий ритуал старик, в доме которого к началу обряда не произошло ни рождения, ни смерти. Он назначает группу из семи-восьми мужчин, которые и принимают участие в жертвоприношении и молении. Во время обряда участники соблюдают словесные запреты. Женщины в обряде участия не принимают» [32, 164].

Это описание обряда в общих чертах напоминает описание ритуала встречи государя в повествовании о Карак. Вспомним, что там девять жрецов во главе с главным жрецом осуществляют церемонию, обращенную к горе—черепахе, которая мыслится женским существом. Сравним также роль старца в ритуалах, связанных с рождением Суро.

Как уже отмечалось, в обряде «Поклонения горе» важную роль играли каменные кучи, на которые «участвующие в обряде мужчины три раза ступали ногой и три раза плевали» [32, 169].

Отмечалось также, что эти кучи в представлениях корейцев связаны с женой, ушедшей от мужа. Кроме того, они связаны и с животными. «...Корейцы поклонялись каменным кучам, прося у них продления жизни, урожая, благополучия и счастья. Во время засухи у груды камней происходили моления о дожде, на камни проливалась кровь жертвенных животных: коровы, свиньи, собаки» [32, 169].

Вспомним тот ряд животных, которые представляют в рассмотренных текстах гору—землю—женское начало. Это черепаха, корова, сука, свинья. Сопоставим неоднократно упоминавшийся глагол «ступать» применительно к мужчине в соответствующих обрядах. Вспомним особую роль в корейском и японском мифологическом слое держания во рту, извергания изо рта в связи с актом зачатия и рождения. И, наконец, еще раз обратим внимание на тройственность производительного акта, совершавшегося в повествовании о Суро старцем, поднимавшимся на гору—корову.

Проследив таким образом «жизнь» солнца как суточный и как годовой цикл, подчеркнем еще раз, что в основе рассмотренных текстов лежит миф о Женщине-Солнце, и приведем его «полный» текст, каким он представляется нам в результате сопоставлений текстов: «В море обитает огромная Черепаха. Когда она всплывает на поверхность, ее можно принять за плавающий остров—гору. На голове Черепахи располагается Дракон (Змей). Черепаха и Дракон — супружеская пара, которая то всплывает на поверхность, то погружается в воду. Они производят на свет дитя — Дочь-Солнце. Дитя появляется из головы Черепахи поначалу в стадии „предмета“ — в виде цветка, красной яшмы, жемчужины и т. д. Дракон вымогает „предмет“ у Черепахи, прячет его в пояс и держит при себе. Так он „донашивает“ дитя. Однажды пара Черепаха и Дракон встречается с юношей, который забирает „предмет“ у Дракона. Юноша относит его в свой дом, где он и превращается в красавицу девушку, которая становится женой юноши. Жена готовит яства и потчует мужа (или занимается ткачеством или другой хозяйственной деятельностью). Муж без причины бранит жену. Жена в обиде покидает дом мужа и уходит в море, возвращаясь в свое „исходное состояние“: она оказывается вновь в голове Матери-Черепахи».

Такова «жизнь» солнца, которое мыслится женским божеством, «жизнь» в пределах суток и в пределах года. Появление солнца утром (или усиление его активности ранней весной) мыслится как рождение его в стадии предмета; максимальная его активность днем (или летом) мыслится как превращение в красавицу девушку и супружество Женщины-Солнца. Угасание солнца вечером (или осенью) понимается как нарушение супружеских отношений Женщины-Солнца, как уход ее из дома мужа. Ночь (или зима) понимается как пребывание солнца в стадии смерти—зачатия в

голове своей родительницы Черепахи. И так — каждый день, и так — каждый год. В мифе действуют Мать-Черепаха, Отец-Дракон (Змей), Дочь-Солнце, она же Женщина-Солнце, и Муж Женщины-Солнца.

Миф о Женщине-Солнце и ее родителях, видимо, есть проявление в данном культурном регионе общих космологических представлений о порождении — поглощении солнца ⁷¹.

Заметим, что «Повествование о госпоже Суро», по существу, есть описание ритуала (точнее, двух вариантов ритуала), в котором воспроизводился миф, а не изложение мифа, как такового, хотя указания на мифологический характер текста имеются (история, происшедшая с Суро, преподносится как однажды имевшая место и впоследствии регулярно повторявшаяся).

В ритуале мужем Суро является лицо, обладающее высоким социальным статусом, — сын государя, губернатор (т. е. местный правитель). Однако остается неясным, кто является ее мужем в мифе. Два текста из привлекавшихся к рассмотрению как будто свидетельствуют в пользу солярного характера ее супруга. Это — повествование о Ёно и Сео, где муж и жена одинаково солярные птицы, и миф об Аmanoхихоко, где о соотносении с солнцем героя мифа свидетельствует его имя, которое означает «Дар Солнца, что в Небе» или «Копье Солнца, что в Небе». И все-таки для каких-либо даже предварительных суждений оснований явно недостаточно.

Жизнь Женщины-Солнца в мифе — общая модель функционирования космоса в целом и в то же время модель жизни каждого человека. Однако если применительно к космосу рассмотренный ритуал выполнялся дважды в году — весной и в десятую луну (не считая случаев стихийных бедствий), то человек в своей жизни проходил через него неоднократно. В обществах на ранней стадии развития большую роль играют инициационные обряды. Они исполняются при переходе человека из одной возрастной и социальной категории в другую. При этом представляется, что человек умирает и рождается вновь. Этот рубеж он пересекает, когда достигает определенного возраста, когда он женится, когда у него рождается ребенок, когда его избирают вождем, когда он становится жрецом и т. д. И всякий раз «проигрывалась» процедура зачатия, рождения в стадии предмета, донашивания, превращения в человека. Видимо, со временем был отработан (изначально существовал?) и ритуальный вариант рождения младенца мужского пола по той же схеме, по которой рождалась Женщина-Солнце, но с поправками на участие Неба на определенных стадиях ритуала. Мы имели возможность убедиться, что этот ритуал производился в различных случаях. Так, в «Свирели» угадывает-

⁷¹ Универсальный характер соответствующих мифологических представлений показан в одной из работ В. Н. Топорова [91a].

ся церемония по случаю рождения наследника престола (или по случаю назначения сына государя наследником престола), в повествовании о храме Пэннюльса можно усмотреть ритуал посвящения в куксоны, в повествовании о Суро описан ритуал встречи прибывшего на должность губернатора и т. д.

Архаический миф о рождении Женщины-Солнца, не сохранившийся в корейской культуре как полный текст мифа, дошел в памятниках в описаниях ритуалов, выжил в аграрных и прочих обрядах. Обратимся к кратко описанию корейского свадебного обряда, данному Ха Тхэхыном:

«Брачная церемония производится в доме невесты. Жених в традиционном придворном одеянии, восседающий на спине лошади или в носилках, отправляется туда с отцом и сопровождающими лицами и помещает дикого гуся (по большей части искусственного, сделанного из дерева) на импровизированный алтарь и дает клятву родителям невесты в том, что он будет предан и искренен по отношению к ней, как дикий гусь по отношению к своей подруге, всю жизнь.

Невеста, одетая в прекрасные многоцветные одежды, в блистающем головном уборе (шляпе), сплошь украшенном яшмой, стоит на западной стороне неподвижно...

Жених, в старинном придворном одеянии, опоясанный жестким поясом, расшитым узорами, и в шляпе из конского волоса, становится на восточной стороне лицом к невесте; между ними стол, полный фруктов. Он кланяется гусю в подтверждение клятвы в верности. Невеста после этого дважды кланяется жениху, и он кланяется ей один раз. Чаши с вином подаются в руки каждому из них, и она передает свою чашу ему под столом, и, напротив, он свою передает ей над столом. Они отпивают маленькими глотками, и она снова кланяется дважды жениху, который возвращает ей один поклон. Свадебная церемония на этом кончается.

Жених возвращается в свой дом. Невеста же в своем пышном наряде и головном уборе садится в разукрашенные носилки, обычно с тигровой шкурой на крыше, чтобы посетить дом жениха. По прибытии простирается ниц перед его родителями, подносит вино, печенье, каштаны, жужубы, сладости и рыбу, которые приносит с собой, и затем возвращается в свой дом.

Вечером жених возвращается к ней и проводит с ней три дня и три ночи, а на четвертый уводит в свой дом... Если сын старший — живут обязательно в доме у родителей, если младший — могут жить в отдельном доме...» [152, 67—68].

Обратим внимание на головной убор невесты, расшитый яшмой. (Яшма на голове девушки — предмет на вершине — голове горы — черепахи.) Не менее характерен и пояс жениха (свидетельствующий об отцовских функциях: зачатии и донашивании предмета). Отметим позицию жениха и невесты. Они стоят лицом друг

к другу, между ними стол, уставленный фруктами (которые, судя по описанию, никто не ест во время церемонии). Стол, как можно предположить, являет собой землю, плодоносящее поле.

Обратим внимание на действия жениха, приезжающего в дом невесты. Он едет верхом на животном (ср. сказанное выше о ритуальной семантике езды на животном) и везет дикого гуся. Впоследствии гусь обыгрывается как метафора жениха — будущего мужа. Такая аналогия лежит на поверхности, она знакома, видимо, любому аграрному обществу (ср., например, славянские параллели: селезень и утка, пара гусей, пара лебедей — водоплавающие птицы как метафора брачущейся пары). Однако, как нам представляется, дело не только в этом. Здесь жених: а) кладет гуся на алтарь в начале церемонии перед обращением к родителям невесты и б) кланяется гусю перед обращением к невесте. Наличие гуся в помещении, где происходит свадебная церемония, утверждение его на особом, ритуальном месте в начале процедуры говорит о том, что все дальнейшее происходит «под знаком гуся». То есть наличие гуся последующую церемонию позволяет интерпретировать как происходящую в «стихии воды». Все происходит на воде, у воды. Водой — рекой становится стол между женихом и невестой (сравним позицию богини Аматаэрасу и бога Сусаноо на берегах Небесной спокойной реки, дающих клятву).

Передача женихом и невестой чаш друг другу через стол имеет явную аналогию с поочередной передачей японскими богами друг другу принадлежащих им предметов (меч, яшмовые бусы-магатама). Причем каждый из них пьет (берет в рот) из чаши партнера, а не своей. (Аналог этому — разжевывание в японском мифе обломков меча богиней Аматаэрасу и яшмовых бус-магатама богом Сусаноо.)

Обратим внимание и на носилки невесты в корейской свадьбе, в которых она после описанной церемонии отправляется в дом жениха: на крыше носилок — тигровая шкура. (Ср. указанную выше пару тигр + сука, которая приводится в качестве сравнения при описании эротических игр новобрачных в «Повести о Чхунхьян».) Вспомним о позиции дракона верхом на черепахе. Эта же, в сущности, позиция моделируется и передачей чаш: невеста свою предлагает под столом, жених — над столом. Как можно заключить, жених и невеста во время свадебной церемонии воспроизводят прежде всего мифологическую ситуацию зачатия Горой — Черепахой и Драконом (Змеем) и рождения Горой — Черепахой Дочери-Солнца в стадии предмета (яшма на головном уборе невесты).

Эта ситуация угадывается и в одной из повестей XIX в., «Повести о Сукхьян», в обстоятельствах, предшествующих появлению на свет героини повести. Отец девушки Сукхьян, Ким Джон, будучи еще неженатым, отправился с вином и закуской на берег

реки, чтобы проводить друга, отъезжающего на новое место службы. Увидев рыбаков, собирающихся зажарить и съесть черепаху, он выкупает ее у них за еду и питье и выпускает черепаху. Проводив друга, Ким Джон возвращается по мосту. Тут налетает ураган, мост рушится. Все, кроме Ким Джона, гибнут в воде, а его подбирает та самая черепаха. На ее спине он и переплывает на другой берег реки. В благодарность за свое спасение черепаха выплевывает жемчужины, которые Ким Джон вскоре дарит своей невесте. Он женится, у него рождается дочь Сукхян и т. д. [72, 85—67]⁷².

Обстоятельства рождения героини в повести, в сущности, представляют собой описание ритуала зачатия и рождения Женщины-Солнца, близкое тому, которое воспроизведено в повествовании о Мёджоне и черепахе.

О том, что ритуал этого типа, связанный с рождением, со смертью—зачатием, актуален и в наше время, свидетельствует современная шаманская практика на юге Кореи. Примером может служить сказание «Принцесса Пари», которое исполняется во время шаманских молений о благополучии душ мертвых в «их вечном доме» [156а, 57]. Пари — седьмая дочь государя страны Сам, который ждет рождения сына, но седьмой раз слышит о том, что у него родилась очередная дочь. Он дает девочке имя Пари (букв. «Выброшенная») и приказывает выбросить в море. Девочку помещают в яшмовый ящик и бросают в море. Со дна моря поднимаются золотые черепахи и не дают ящику утонуть.

В это время в мир людей нисходит Будда и решает спасти девочку. Когда он выносит ее на берег, оказывается, в это время мимо проходят нищие старик и старуха, которые «не имеют ни дома, ни еды» и так бедны, что «спят в полях, когда тепло, и живут в пещерах во время зимы» [156а, 53]. Будда, выяснив их имена и установив, что они являются мужем и женой, спрашивает, какое деяние, по их мнению, является самым добродетельным на свете. Те отвечают: «Вырастить сироту более важно, чем построить мост через реку... и более важно, чем построить храм» [156а, 53]. Будда отдает им девочку на воспитание и делает состоятельными людьми и т. д. [156а, 52—57].

Прежде всего заслуживает внимания набор тождеств, который приведен в словах старика и старухи: вырастить девочку = постро-

⁷² Ср. аналогичное «хождение по рукам» магатама из яшмы в одном из вариантов мифа о рождении трех женских божеств богиней Аматэрасу: «Когда Сусаноо собирался вернуться на небо, было божество по имени Хаакарутама (перо—блестящий—драгоценный—камень). Это божество пришло к Сусаноо и подарило ему прекрасные магатама из яшмы». Далее Сусаноо, поднявшись на небо, подарил эти магатама своей сестре, и из них она породила трех богинь» [80а, 149].

ить мост=построить храм. Здесь выражено в виде формулы тождество женщина=мост=храм (дом, постройка), которое до сих пор нам приходилось доказывать путем сопоставления текстов.

В изложенной части сказания мы встречаемся с ситуациями и персонажами известного нам ритуала. Черепаха, поднимающая над водой каменный ящик с заключенной в нем девочкой, та самая Гора-Черепаха, в голове которой зарождается предмет, угадывается без труда. Вглядевшись же в ситуацию на берегу, можно узнать и старых знакомых: старца с коровой, проходящих берегом, из повествования о госпоже Суро и простолюдина с коровой, встретившихся на дороге сыну государя Силла Аmanoхихоко.

Обратим внимание на возраст этой пары в сказании (они старики), их семейное положение (они супруги), их имущественное и отсюда социальное положение (они нищие, а потому низкие социально), на их связь с полем в теплое время года — время полевых работ (они спят в поле), на их соотношенность с пещерой, а следовательно, с горой (они живут в пещере зимой). Характеристики нищих супругов в сказании о принцессе Пари помогают более четко выявить общность пар старец + корова (повествование о госпоже Суро), простолюдин + корова (миф об Аmanoхихоко), монах + корова (рассказ из «Повестей, собранных в Удзи»), демонстрируя, в частности, конечный этап развития тех «социализующих» тенденций, которые наметились в ритуале довольно рано и отражены в ранних текстах: антропоморфными становятся оба персонажа, акцентируется не только низкий социальный статус, но и имущественное положение. Старик и старуха — нищие, им не на что воспитывать сироту, негде жить. Этот момент в японском мифе, нашедший проявление в статусе пары родителей (они простолюдины), присутствует, как мы убедимся ниже, в очень скрытом виде и в корейском повествовании о госпоже Суро. Он отчетливо проступает в рассказе из «Повестей, собранных в Удзи», где корова, на которой едет монах, «тощая», а сам монах почти наг и вместо меча, весьма дорогой вещи, на поясе у него красуется вяленая рыба. В этом смысле сказание о Пари содержит наиболее «логически завершенный» вариант ритуальной пары родителей: бездомные нищие ближе всего к природе, они прямо зависимы от ее ритма (их ложе — поле в теплое время года, пещера — их дом зимой).

Сказание помогает уяснить еще один важный момент в ритуале зачатия и рождения Женщины-Солнца — семантику «дороги». Пара родителей в ритуале может быть связана с возделываемым полем (японский миф, сказание о Пари), с дорогой, ведущей по вершине горы («Записи о государстве Карак»), с пещерой в горе (сказание о Пари), с дорогой, идущей с запада на восток, и бродом через речку, который является продолжением этой до-

роги (рассказ из «Повестей, собранных в Удзи»). Учитывая все это, а также принимая во внимание, что мост или иная переправа, в сущности, есть продолжение дороги, можно предположить, что «дорога» обладает той же ритуальной семантикой, что и вершина горы, поле, мост и т. д., т. е. представляет женское родящее начало.

Это предположение кажется вполне правдоподобным еще и потому, что «дорога» — участок пространства, на котором постоянно реализуется «ступание ногой», в ритуале означающее акт зачатия: по дороге все время ходят люди. Не случайно с дорогой связана одна из разновидностей корейского погребального обряда — погребение на дороге. По этому обряду хоронили главным образом незамужних девиц. Существовало поверье, что после смерти умершая до замужества становилась злым духом, вредящим людям. И для того чтобы умерить ее злобу, ее следует похоронить на середине дороги, так как в этом случае «ежедневно будут ходить, ступая ногами (яп. *фуму*) по могиле и рядом с ней, много людей (главным образом мужчин) и так постепенно ее недовольство и злоба пропадут» [138а, 373].

Нетрудно заметить, что в этом обряде середина дороги оказывается тождественной вершине горы (= голова черепахи), по которой ступает, фиксируя шаг, жрец (= Дракон-Змей), зачинающий Дочь-Солнце.

В связи с проступившей так отчетливо функцией дороги, по которой в отдельных ритуалах перемещается пара родителей Женщины-Солнца, а также выяснившейся значимостью в ритуале момента «уничтожения», «нищенства» этой пары попытаемся уточнить характеристику рассмотренного в начале работы ритуала сочинения хянга «Песня о том, как умиротворить подданных», который выполнялся монахом Чхундамом в присутствии государя. Как это представляется с учетом данного материала, монах, идущий по дороге с корзиной (футляром из вишневого дерева), где содержались чайные принадлежности, являет собой ритуальную разновидность жреца, ведущего корову, едущего на ней верхом, и т. д. То есть монах + футляр (корзина) олицетворяют собой пару мифологических родителей. Как мы уже знаем, футляр (корзина) — это темная емкость, женское родящее начало. Внутри этой темной емкости находится еще одна — чайная чашка. Чашка во время ритуала извлекается жрецом из футляра (корзины). Ее извлечение может быть понято как появление на свет дочери-предмета. Поднесение же чашки с налитым чаем государю может быть понято как вручение выпрощенного предмета будущему мужу, аналогичное передаче красной яшмы сыну государя в японском мифе. Далее государь пробует чай на вкус и вдыхает его аромат. Этот момент вполне соотносим со вступлением в брак девушки-предмета (проба на вкус), который знаменует и одновре-

менное ее превращение в человека, о чем свидетельствует аромат (ср. повествование о госпоже Суро). Чашка чаю, из которой пьет государь, очевидно, функционально тождественна чаше с вином, из которой отпивает жених во время свадебной церемонии. Иными словами, Чхундам, поднося государю чашку чаю, вручает ему солярную жену-предмет. Общий солярный контекст ритуала, о котором достаточно говорилось, делает это предположение вполне правдоподобным.

Отсюда, по-видимому, идет обычай старшего в знатном доме выпивать перед рассветом чашечку вина. Ср. известного поэта Юн Сондо (1587—1671), чья жизнь на покое, судя по описаниям, была предельно ритуализована и подразумевала в числе прочего и отправление солярных ритуалов: «Утром, поднявшись с криком петуха, он обязательно выпивал чашечку вина „кёнок“ — „красная яшма“» [116а, 129].

С такого рода представлениями может быть связано изготовление в XV—XVI вв. «черепаховых бутылей» для вина, предназначенных чиновникам. Эти сосуды по форме напоминали черепаху и покрывались (по крайней мере часть из них) цветочным узором [47, 39].

Большой интерес в связи с судьбами в корейской культуре мифа о Женщине-Солнце и ритуалов, в которых он воспроизводился, представляет сказание «Девушка Тангым», которое в наше время широко исполняется на юге страны как шаманское действо (кор. *кун*) с целью добиться рождения сына [152а; 156а, 58—60]. Приведем краткое содержание сказания.

Девушка по имени Тангым остается на время одна в доме. Ее родные, уходя, наказывают никому не открывать двенадцать ворот. Появляется некий молодой монах, который настойчиво выпрашивает милостыню. Девушка отказывается открыть ворота. Но монах, который снизошел с Неба, обладает чудодейственной силой: двенадцать ворот сами перед ним открываются и он настигает Тангым в последнем ее прибежище — в амбаре с рисом. Он протягивает для подаяния мешок. Тангым сыплет в него рис, но мешок оказывается без дна, рис падает на пол. Она вновь собирает его по зернышку. В это время монах хватается ее рукой за запястье и ударяет по нему три раза (по другим версиям, трижды гладит рукой по волосам). Тангым от этого зачинает. Уходя, монах дает ей три тыквенных семечка, чтобы она отдала сыновьям, когда те спросят ее об отце.

Родные, обнаружив ее беременность, помещают ее в пещеру в горе (в других версиях — в каменный ящик на вершине горы). Там у Тангым рождаются трое сыновей. Их рождение сопровождается золотым сиянием, звуками чудесной музыки. Три лебедя спускаются с неба и согревают крыльями младенцев. Видя эти чудеса, родители забирают Тангым обратно.

В семь лет мальчики, страдающие от насмешек товарищей, спрашивают об отце. Мать отдает сыновьям тыквенные семечки, которые они высаживают. Появляются ростки, плети растений на глазах тянутся в горы, мальчики идут за ними и в горном храме находят отца. Тот после нескольких испытаний признает их своими сыновьями. Основным является испытание «на кровь»: отец надрезает пальцы себе и сыновьям и убеждается, что кровь одна и та же.

В конце концов мальчики становятся духами, которые пекутся о благе детей на земле, сама же Тангым превращается в трех божеств, ведающих рождением детей.

В сказании угадываются по крайней мере три схемы. Из них две, весьма сходные, отражают ритуал рождения Женщины-Солнца и, очевидно, ритуал рождения Женщины-Риса, о чем свидетельствует дублирование темной емкости. В первом случае это амбар, где происходит зачатие (тройной акт). В роли отца здесь выступает молодой монах (ср. молодого монаха в повествовании о Мёджоне и черепахе). Роль предмета, очевидно, отводится зерну риса, которое выпрашивает монах. Родительницей же является девушка-амбар. Во втором случае родительницей является девушка-гора (пещера), производящая на свет сына ($\times 3$). В зачатии же и рождении сына принимает участие Небо. Появление на свет сына здесь сопровождается звуком — чудесной музыкой.

Дальнейший ход событий в сказании определяется другим кругом мифологических представлений — о главенствующей роли отца. Сын, подрастая без отца, терпит насмешки от товарищей по играм. Он спрашивает у матери о своем отце, и та вручает сыну предмет, оставленный для него отцом. С этим предметом он и является к отцу, и тот его признает после испытаний. Такая мифологическая схема прослеживается в предании о Юри, которому отец оставил обломок меча (см. об этом ниже). Очевидно, под ее воздействием переосмысливается функция такого предмета, как тыквенное семечко. По логике архаического солярного ритуала, монах должен выпрашивать его как предмет, с тем чтобы доносить. В соответствии же с мифом о сыне, разыскивающим отца, отец должен был оставить сыну либо обломок меча, либо меч, а не зерно растения.

Как показывает сказание «Девушка Тангым», жизнь Женщины-Солнца была в корейской культуре общей моделью не только функционирования космоса в целом, жизни отдельного человека, но, очевидно, и растения — растения плодоносящего, и прежде всего, естественно, риса. О соединении представлений о Женщине-Рисе в корейском ритуале свидетельствует, как можно предположить, и обряд выбрасывания на мост или на дорогу соломенной куклы «чеун» (Чхоён), в голову которой кладут монеты или

рис [152, 10]⁷³. (О связи Чхоёна с мифом о Женщине-Солнце см. ниже.) Соединение этих представлений угадывается и в обряде «поклонения горе».

Вполне возможно, что и этапы жизни Женщины-Риса интерпретировались соответствующим образом как этапы жизни Женщины-Солнца: ростки риса в рассаднике — пребывание растения в стадии предмета, пересадка ростков на поле — превращение в красавицу девушку, пребывание риса на поле — пребывание в доме мужа, жатва — разрыв супружеских отношений и уход из дома мужа, рис в амбаре — состояние смерти — зарождения в темной емкости. При этом пребывание в амбаре — возвращение в темную емкость, из которой зерна риса вышли в свое время. На мысль об этом наводят изыскания А. Е. Глускиной в области японской аграрной обрядности в связи с истоками народного театра, особенно описания обрядово-игровых действий, приуроченных к посадке риса. В последовательности действий участников игр, костюмах, атрибутах и т. д. угадываются те же этапы ритуала, которые были прослежены выше в связи с мифом о Женщине-Солнце [126, 231—234 и др.; 12в, 265 и др.]. То же самое можно сказать и о некоторых материалах, приводимых в книге Н. А. Иофан «Культура древней Японии» [33а, 44—45 и др.].

Обращает на себя внимание и то, что синтоистский храмовый комплекс Исэ, внутреннее святилище которого (Гэку), посвященное богине Солнца Аматаэрасу, имеет (как и другие постройки комплекса) своим прообразом амбар [88, 28; 33а, 113—115]. Характерно, что в пределах одного храмового комплекса соединены святилища богини Солнца и богини Злаков (внешнее святилище — Найку).

В связи с общим сходством круга представлений о Солнце и Рисе остановимся на роли в соответствующих ритуалах «рождающей-головы». Как известно, голова у многих народов считалась и считается источником плодородия (Юго-Восточная Азия, Китай и т. д.). Человеческую голову зарывали на поле или производили с ней обряд жертвоприношения на рисовом поле с целью обеспечить большой урожай [99, 72—74; 94в, 45—48 и др.]. С этими представлениями связан обычай охоты за головами и культ черепа.

У некоторых племен отрубленная голова в ритуале подчеркивало соотносилась с женским началом. Например, как показывает Я. В. Чеснов, охотники за головами племени ва «обращаются к отрубленной голове как к женщине» [94в, 239]: «У ва охота за головами устраивалась в марте—апреле, перед севом... Охотника,

⁷³ Мысль о возможном подобии ритуалов, связанных с культом Солнца как женского божества и культом богини риса в бирманской культуре, была высказана А. Д. Бурман при обсуждении данной работы, что побудило нас обратить внимание на эту проблему применительно к корейскому материалу.

отрубившего голову, жители деревни окружали с песнями и танцами и просили его показать голову всем, однако прямо ее не называли, а говорили: „Нам нужна твоя девушка, чтобы она защищала нашу местность, нашу деревню, чтобы наши посевы хорошо росли“. Охотник отвечал: „Моя девушка черная и некрасивая. Зачем вам она?“... После трех дней празднества голову заворачивали в солому, траву или листья и помещали в корзину из ротанга. Корзину вешали в общественном доме в темный угол, и там голова оставалась до перенесения черепа в аллею. Это был наиболее распространенный способ хранения новой головы» [94в, 238].

Нам трудно судить, были ли именно такие обряды свойственны древним корейцам. Отдаленный намек на них можно усмотреть в упомянутом выше обряде выбрасывания на мост или на дорогу куклы «чеун», сделанной из соломы, в голову которой клали рис: выброшенная кукла раздиралась детьми на куски.

Култ черепа известен на территории Корейского полуострова. Во всяком случае, по мнению археолога Ли Юнджо, изучавшего ранние скульптурные изображения человека, именно он определил стиль изображений лица в доисторический период [154а]. Намек на его наличие в Силла в VII в. обнаруживается в жизнеописании одного из буддийских подвижников, который построил в горах небольшой храм и проповедовал учение черепам, сделанным из камня: «Учитель Сынджон, руководя толпой [учеников] из камня, рассуждал об учении и давал наставления. Ныне они в храме Карханса. Этих черепов восемьдесят с лишним. До сих пор передаются от настоятеля к настоятелю. Весьма чудесны и необычны» [104, 489; 63, 189].

По всей вероятности, череп у древних корейцев соотносился с общей идеей «рождающей головы», и прежде всего головы — вершины горы, рождающей Солнце. Так, наиболее ранние изображения лица, которые исследовал Ли Юнджо, обнаружены в пещерах [154а, 6—7]; черепа Сынджона находились в горном храме, они каменные и по числу соотнесены с «восьмеркой» — солярным числом (об этом значении «восьмерки» см. ниже).

Поэтому больший интерес для нас могут представлять следующие параллели. Например, захоронение головы в неолитическом местонахождении Дабут в Индокитае: в черепе взрослого человека находились кости младенца [94в, 46]; обращение к головам предков с просьбой о ниспослании детей у нага [94в, 46] и т. д. Весьма характерным примером, показывающим сходство представлений о вершине горы как рождающей голове в бирманской и корейской культурах является одна из сказок палаунов («И за горсть риса не забудь отблагодарить»), в которой рассказывается, как двое мальчиков, вынужденные покинуть дом, бродят в лесу и видят двух больших змей, которые, играя, кусают друг друга. От

укусов одна из них умирает. Тогда другая вырывает корень какого-то растения и кладет ей в рот. Умершая оживает, и змеи уползают. Мальчики берут корень с собой. Попав в страну великанов-людоедов билу, они «однажды взобрались на высокий холм. Здесь они увидели огромный череп, в котором лежала мертвая королева билу. Дети тут же достали свой волшебный корень. Сначала дотронулись им до тела королевы, а потом положили кусочек корня ей в рот. Королева ожила...» [83, 311—312]. Впоследствии, когда мальчики подросли, королева билу делает их королями государств в мире людей.

В этой сказке можно усмотреть наследие мифа о паре родителей, зачинающих Дочь-Солнце. На вершине холма находится огромный череп: так передается мысль о вершине горы как постоянно родящей голове. В черепе находится мертвая королева. (Вспомним о том, что Женщина-Солнце в корейском мифе уходит в лоно—рот горы—черепахи.) Для того чтобы королева ожила и вернулась на царство, выйдя из черепа на вершине холма, т. е. родилась вновь, необходимы два действия: прикосновение мальчика к ее телу чудесным корнем и помещение кусочка этого корня ей в рот. Корень, корнеплоды имеют фаллическую символику, а в данном случае корень к тому же соотнесен со змеей. То есть, как можно предположить, оба действия с корнем имеют семантику зачатия—оживления женщины, пребывающей в черепе в состоянии смерти. Возникает аналогия с корейскими Горой—Черепахой и Змеем (Драконом), зачинающими вновь свою Дочь-Солнце.

Мотивы «родящей головы», вершины горы как тождественные «тайному месту» женщины проходят через всю историю корейской культуры⁷⁴. В ряде текстов эти мотивы дублируют друг друга. Сравним, например, эпизод продажи сна в повествовании о князе Чхунчху в «Самгук юса», где мотив «вершины горы» соединяется с сибирским мотивом мочи в брачном соперничестве двух сестер, возможно имеющих тюркское происхождение [46, 22, 25, 31 и др.]:

«Тхэджон-тэвана, двадцать девятого государя династии, звали Чхунчху, а фамилия его была Ким. Он был сыном каккапа Енсу (еще пишут Енчхуна), т. е. Мунхыл-вана, которому титул государя присвоили посмертно. Его мать, госпожа Чхонмён, при-

⁷⁴ В корееведении культу гор уделяется достаточно внимания. Однако во всех известных нам работах гора и ее вершина рассматриваются в контексте, который определен шаманскими представлениями и культом Неба. С тех же позиций традиционного религиоведения читается, например, курс «Священные горы Силла» в Практической школе высших исследований (Секция IV) при Сорбонне (гора — место контакта между Небом и Землей; синкретизм религиозных представлений, связанных с горами; местные духи гор и т. д.) [1546].

ходила дочь Чинпхён-тэвану. Супругой же его была государыня Мунмён-ванху. Имя ее — Мунхи, т. е. она — самая младшая сестра Ким Юсина.

В свое время старшая ее сестра, Похи, увидела во сне, что она поднялась на Западный пик, помочилась с горы и затопила столицу. Наутро Похи рассказала сон младшей сестре. Та предложила:

— Давай, я куплю твой сон.

Старшая спросила:

— А что дашь?

— Парчовая юбка годится?

— Идет!

Младшая распахнула полы юбки и протянула ее сестре. Старшая произнесла:

— Прежний мой сон вручаю тебе.

Младшая же заплатила ей парчовой юбкой. Прошло десять дней...» [104, 136].

Купленный сон сбывается: Мунхи в конце концов становится государыней и у нее родятся шесть сыновей, один достойнее другого.

Соединение вершины горы (почитающейся священной в данной местности) и «низа» женщины, извергающей мочу, наблюдается в обрядах моления о дожде в некоторых глухих районах Кореи по сей день [110а, 25].

В соединении такого рода можно усмотреть стремление снять противоречие между мифологическим способом появления на свет живого существа и реальным. Это стремление проявилось, очевидно, при обработке мифа об Аmanoхихоко, в результате которой мотив «рождающей головы» оказался вытесненным мотивом зачатия от солнечного света — радуги.

Представления о голове, черепе как об источниках плодородия, как о «рождающем органе» достаточно универсальны. Это, по нашему мнению, объясняется универсальностью представлений о темной емкости как о женском начале, как женском рожающем органе, наглядным воплощением которой в человеческом теле был череп. Именно эта темная емкость долгое время сохранялась после смерти человека в отличие от всех прочих, образованных мягкими тканями, что, очевидно, производило особое впечатление при исполнении погребальных обрядов, подразумевавших вторичное захоронение.

Все это присуще и корейской культуре. Однако в пределах данного круга представлений корейскому мифу и ритуалу свойствен акцент на «рождающем рте» и «двойном рождении» (сначала в стадии предмета, затем — как живое существо). Выскажем несколько предположений об истоках этих особенностей корейского мифа и ритуала.

Не исключено, что комплекс «рождающего рта» и «двойного рождения» был привнесен на Корейский полуостров и Японские острова в свое время мигрантами с юга, в том числе с островов Океании. В этой связи интересен обряд инициации, характерный для острова Новая Британия. Приведем краткое его описание.

На берегу моря у устья реки танцуют мужчины в масках. Цель танца — разбудить и привести с собой божество моря Ману Рэра. Разбудив, они ведут его с собой в деревню. Посреди деревни установлен огромный рот с большими зубами. На площади прямо на земле сидят мальчики, которые проходят этот обряд. Они сидят, опустив голову к коленям, сжав виски руками, согнутыми в кулаки. Мальчики обнажены и выбелены белой золой и рисовой пудрой (по-видимому, их позиция — состояние смерти). Вокруг них исполняют танец женщины. Мужчины приходят, становятся по обе стороны рта (тем самым соединив со ртом морское божество, которое они привели с собой). Мальчиков подводят ко рту. Каждого из них по очереди одна группа мужчин передает из рук в руки другой, стоящей по ту сторону рта, пропуская таким образом каждого через этот огромный зубастый рот ⁷⁵.

На том же острове популярен миф о поглощении человека гигантской черепахой или крокодилом. Человек выбирается из их чрева, вскрывая его изнутри, бамбуковыми предметами, оказавшимися в тот момент у него с собой. Выходит же на свет человек в иной стране, ибо чудовище за это время переместилось на огромное расстояние [82, 99—102, 107]. Очевиден мотив ритуальной смерти—рождения, связанной с пребыванием во рту-чреве гигантского земноводного.

В мифологических и ритуальных мотивах «донашивания» в японской и корейской традициях угадывается зооморфная природа пары первотворцов, относящихся к категории «дваждырожденных». Черепаха, змея, крокодил, дракон как их мифологический родственник сначала рождаются в виде яйца, затем появляются на свет окончательно. Культ этих животных, принадлежащих как стихии воды, так и стихии земли, широко распространен в Юго-Восточной Азии и Океании [85, 43].

Зооморфные черты основные персонажи мифов сохраняют и тогда, когда они приобретают антропоморфный облик. Возможно, с этим связан акцент на разгрызании твердого предмета в мифе о рождении детей богами Аматаэрасу и Сусаноо. Боги разгрызают зубами то, что «не по зубам человеку»: меч—металл, яшму—камень. Не исключено, что за этой парой божеств кроется пара крокодилов, память о которых сохранилась в японском языке и мифах. Крокодилы, как известно, никогда не водились на Японских

⁷⁵ Программа ЦТ «Очевидное — невероятное» от 27 октября 1978 г., 17.00.

островах. Тем не менее слово «вани» существует в японском языке издревле, крокодил встречается среди персонажей мифов в «Кодзики». Так, Белый Заяц Инаба перебрался с острова Оки (исследователи полагают, что это название местности на Корейском полуострове [148, 8]) на Японские острова, «ступая» по спинам крокодилов, образовавших на время мост через пролив [137, 94].

Особый интерес в этой связи представляет японский миф о младшем брате по имени «Тень огня» и его женитьбе на дочери морского царя. В нем прослеживается связь между мотивами похищения на теле мужчины, выплевывания изо рта драгоценной яшмы, погружения ее в емкость с водой и мотивом рождения ребенка от матери-крокодила ⁷⁶.

С крокодиллом, рыбой в японской традиции, с черепахой, рыбой в корейской связан комплекс представлений и об особого рода переправе. В «Кодзики» этот мотив помимо мифа о Белом Зайце Инаба встречается в легенде о принцессе из Силла, прибывшей в Японию, чтобы сочетаться браком, корабли которой несут на своих спинах «рыбы большие и маленькие» [137, 377]. (Обратим внимание на дублирование «корабля» «рыбой».) Корейские варианты также дают набор «переправ»: гора—черепаха, гора—рыба, лодка. В японских мифах в «Кодзики» встречается и такая упоминавшаяся уже разновидность переправы, как «плавающий небесный мост». На нем находится супружеская пара, боги Идзанаги и Идзанами. На нем же бог Ниниги приплывает и высаживается на вершину горы [148, 9]. «Плавающий небесный мост» исследователями интерпретируется как «лодка, сделанная из скалы».

Пребывание на перечисленных «плавсредствах» имеет значение: а) производительного акта (боги Идзанаги и Идзанами; черепаха и дракон в «Свирели»; чиновники в лодке в «Повести о верном Чхое»), б) переправы с целью супружеского соединения (принцесса из Силла, Сео и Ёно), в) уход из дома как возвращение в родительское лоно, как смерть перед рождением (Суро, жена Аmanoхихоко), г) появление на свет (бог Ниниги). Как правило, все эти переправы так или иначе связаны с горой—скалой, с границей воды и земли. Переправа — либо сама по себе гора—скала, либо сделана из нее, либо имеет целью достигнуть горы—скалы.

Соотнесем уход в море, за море персонажей корейских и японских мифов с верованиями, которые широко распространены в Океании: «Мертвые опускаются вместе с солнцем в море, уносимые в „лодках солнца“» [150, 137].

⁷⁶ Вероятно, сходные представления лежат в основе микронезийской легенды острова Понапе, связанной с ритуальным комплексом Нан-Мадол, расположенным на девятиста двух искусственно возведенных островах. Описание комплекса и легенду о «Доме крокодила» см. в книге М. Стингла «По незнакомой Микронезии» [84, 113—116].

Сравним с изложенным выше обряды захоронения на острове Калимантан — «захоронения в лодках, которые затем помещаются высоко в горном обрыве в специально выдолбленных нишах» [85, 30]⁷⁷, а также сходные обряды погребения некоторых народов Бирмы [85, 30], о некоторых писал Г. Г. Стратанович в книге «Народные верования населения Индокитая» в связи с иной их интерпретацией, приводя соответствующую литературу вопроса. В той же работе он дает интересные сведения о лодке как о женском существе в индонезийской культуре, а также о черепе как символе женского родящего органа в индонезийской культовой практике [85, 60].

Большой материал о погребениях в лодках, гробах-лодках, о погребениях, сопровождающихся лодочной символикой на территории Юго-Западного Китая, Вьетнама и т. д., содержится в работе Я. В. Чеснова «Историческая этнография стран Индокитая». Автор считает этот тип захоронения индонезийским по происхождению, связанным с обычаем вторичного захоронения, и высказывает предположения о возможных причинах его появления [94в, 33—45, 234]. Лодочные погребения известны и японской культуре. Так, гробы в виде лодок встречаются в японских погребениях III—IV вв. [33а, 57].

Этим же народам присуще представление о доме как о лодке, что находит отражение в седловидной форме крыши и суживающихся книзу стенах. Притом что форма крыши, по мнению исследователей, определяется индонезийским влиянием, форма и наклон стен, моделирующие дощатую лодку, как полагает Я. В. Чеснов, обязаны своим происхождением культурному воздействию оседлых рыболовов, обитавших в древности на территории Кореи, Японии и советского Дальнего Востока [94в, 129—133].

Учитывая наличие уже в эпоху неолита приморского восточного пути меридиональных связей, огромной дуги, один конец которой упирался в Индонезию и Полинезию, а другой — в Полярный круг [94в, 133, 265—266; 3а], вполне объяснимым за счет миграций и древних культурных контактов может оказаться такой феномен, как поразительное совпадение корейских представлений о Женщине-Солнце и о женщине-ногах с представлениями народа эдэ, одного из горных народов Южного Вьетнама, говорящего на языке малайско-полинезийской семьи [81, 10]. В одном из сказаний эдэ, «Сказании о Дам Шане», герой отправляется в путь, чтобы взять в жены Женщину-Солнце. Приведем ее описание в переводе Н. И. Никулина:

«Женщина Солнце сняла с себя юбку и надела другую, еще краше. Та юбка засверкала ярче утренней зари. Волосы у богини

⁷⁷ Об обычаях захоронения вождей в пещерах на скалах — островах в Микронезии см. [84, 76, 113 и др.].

рассыпались по плечам и прикрыли уши. Вышла она из покоев. Где ни пройдет, все вокруг озаряется светом... Никто не сравнится с нею красой. Женщина Солнца была истинной дочерью Земли и Неба...» [81, 91].

Примечательно, что Женщина-Солнце эдэ, как и Суро, характеризуется как дочь, «порожденная» своими родителями, каковыми во вьетнамском тексте являются Земля и Небо. Подобно Суро и Амата́расу (мысль о сходстве Женщины-Солнца эдэ и Амата́расу высказана в одной из последних работ Р. Ш. Джарылгасиновой [18, 105]), Женщина-Солнце выходит из замкнутого помещения на простор и, подобно Амата́расу, озаряет все светом. Она красива, как Суро. В ее облике выделены волосы, уши, плечи. Точно так же отмечены волосы, уши, руки в облике Амата́расу в мифах о приготовлении к бою и о произведении на свет детей.

Представления о Женщине-Солнце были распространены в древней корейской культуре наряду с представлениями о женщине как о «ногах» облика социально значимого лица. Ноги являлись наиболее существенным ритуальным признаком женщины наряду с головой и ртом. В процессе ритуала их надо было «привести в движение», чтобы обеспечить зачатие и рождение Женщины-Солнца. (Ср. отмеченность головы, рта, ног наряду с другими частями тела, участвующими в зачатии и рождении дочери-цветка, будущей Женщины-Солнца, в облике Чхоёна в каё «Песня Чхоёна», совмещающего в себе черты отца, матери и дочери. Анализ каё «Песня Чхоёна» дан ниже.)

Характерно, что в упомянутом «Сказании о Дам Шане», где содержится описание Женщины-Солнца, герой говорит обидчику, похитившему его жену: «Ты украл у меня жену, а это все равно что обе ноги мне отрубить» [81, 73]. (Ср. стремление духа лихорадки отторгнуть «ноги» Чхоёна — его жену.)

«Линия ног» в культуре эдэ продолжается еще дальше. Так, в других сказаниях эдэ («Сказание Тэйnguена») встречается весьма специфическая характеристика женской красоты, высшая степень которой определяется следующим образом: «Девушки из селения, что на востоке и что на западе, девушки всей округи недостойны и малого пальца на ноге ее» [147, 215]. (Обратим внимание на направление восток—запад, свидетельствующее о солярных ассоциациях, о направлении движения солнца.) Или: «... если привести девушек из Лаоса, из Камбоджи, с нею сравнить, ни одна из них не достойна и пальца ее ноги» [147, 481].

Весьма характерный материал содержится и в эдэском «Сказании об И Тхоа», местном варианте «Ромео и Джульетты». Юноша И Тхоа пожелал отправиться в мир духов вслед за умершей (а в его представлении, похищенной злым духом) невестой. Он идет в лес, там рубит столб для надмогильной хижинны и намеренно ранит себе ногу. «И Тхоа нарочно нож-резак уронил, порезал им ногу,

кровь потекла потоком. Много вытекло крови, упал он в забытии и умер» [147а, 101]⁷⁸.

Не исключено, что комплекс представлений о женщине-ногах и о Женщине-Солнце, общий у корейцев и у эдэ, был характерен и для Океании. На мысль об этом наводит один из микронезийских ритуальных танцев, описание которого приводится в книге М. Стингла [84, 97]. В нем участвуют девушки и юноши. Девушки сидят, образуя два первых ряда, юноши стоят, образуя два последних. Девушки в первом ряду в такт покачивают головами. Девушки во втором — держат на коленях длинные диски, по которым постукивают особыми палочками. Описание этого танца заставляет вспомнить о семантике доски как «моста», о соотносительности «ног» с «мостом», о связи «ног», «моста» с женским началом, с мифологической родительницей, зачинающей и производящей на свет Дочь-Солнце. Помимо указанных в танце акцентированы и другие элементы и связи между ними (действия), которые являются значимыми или центральными в ряде корейских ритуалов, восходящих к мифу о рождении Женщины-Солнца.

Вполне возможно, что к культурному ареалу, где в древности в той или иной мере были распространены мифологические представления о рождении Женщины-Солнца и в связи с этим особо значимыми оказывались гора—скала—лодка, голова—вершина горы (скалы), ноги, примыкают и аборигены Северной Австралии. Об этом свидетельствует одно из преданий племени балумбанда. Согласно преданию, в числе первых трех человек, появившихся на месте расселения племени, были Марнбил и его жена Гин-Гин. У них родилась дочь. Ее называли Йеги. «А когда Марнбил и Гин-Гин умерли, то превратились в скалу. Ее видно во время отлива между Ван-Дименом и островом Валлаби. Скала похожа на каню, в котором сидят три человека. Ноги их болтаются в воздухе. В центре — Йеги» [76, 17]. Из записи предания неясно, соотносится ли сказанное с солнцем. Однако несомненна связь скалы—лодки, во время отлива выступающей из воды и являющейся взору людей, с ритмами прилива—отлива, со смертью—бессмертием, с родителями, произведшими на свет дочь. Кроме того, в предании отмеченными оказываются ноги.

Вернемся к собственно корейской традиции и обратимся еще раз к вопросу о том, насколько миф о творении Женщины-Солнца определял сознание народа в древности и средневековье. Обратим внимание на «квибу», каменные базы для «пи» — стел, воздвигавшихся рядом с могилами. «Квибу» изображались в форме черепахи с вытянутой шеей и поднятой вверх головой. Стела устанавливалась на спине черепахи; ее обычно украшало изображение

⁷⁸ Автор приносит благодарность Н. И. Никулину за указанные примеры, а также за консультацию по проблемам эпического «этикета» у эдэ и других народов Вьетнама.

дракона. Такого рода конструкции получили распространение во времена Объединенного Силла, они воздвигались рядом с могилами государей. Классическим образцом «квibu» считается изваяние перед могилой государя Силла Тхэджо Мурёль-вана (654—660) в Кёнджу.

«Квibu» имеют также название «квиду». Значение первого слова — «чашечка цветка»⁷⁹, [который принадлежит] черепахе; значение второго — «голова черепахи». Оба значения имеют в виду родящий орган мифологической черепахи. Как можно предположить, семантика изображения такова: умерший находится в вершине скалы (стела) — голове черепахи, пребывая в состоянии смерти-зачатия; черепаха же готова выплюнуть то, что сокрыто во рту.

Остановимся на сравнительно позднем хорошо известном историческом факте. Во время освободительной войны корейского народа 1592—1598 гг. против орд Хидэеси был применен особый тип морского боевого судна, созданного выдающимся военным деятелем и флотоводцем Ли Сунсином, которое имело название «корабль-черепаха» (кор. *кбуксбн*). Согласно описаниям, которые дают современные справочные издания, это было закрытое бронированное весельное судно, способное перемещаться по воде, а также погружаться в воду и двигаться в воде [130, 149]. В начальном варианте судно имело «голову дракона, хвост черепахи», впоследствии же голова дракона была заменена головой черепахи [118, т. 1, 51]. Судя по его изображениям, оно по своему внешнему оформлению подчеркнуто имитирует огромную черепаху с раскрытой зубастой пастью, броня сверху стилизована под черепаший панцирь. Обращает на себя внимание необычная деталь: на носу корабля, ниже огромной черепашьей головы на вытянутой шее, находится барельеф огромного мужского лица. Создается впечатление, что внутри огромной черепахи находится не менее фантастическое антропоморфное существо или по крайней мере существо с лицом человека.

Мифологическая модель этой конструкции в обоих вариантах — «голова дракона, хвост черепахи» или голова черепахи + барельеф мужского лица — не вызывает сомнений. Это известная уже нам пара черепаха + дракон. Пребывание на борту этого корабля экипажа и его капитана ритуально соответствует пребыванию на горе «Вкус черепахи» девяти вождей-канов, имитирует акт творения. В принципе «внеочередное», не календарное выполнение ритуала во время стихийных бедствий, смут, войн имело целью привести космос в гармоническое состояние, побудить его «наладить сбившийся ритм», вернувшись к «началу». Этот же смысл имел, очевидно, и каждый боевой выход в море «корабля-

⁷⁹ Ср. сходные представления в древнеиндийской традиции, унаследованные различными направлениями буддизма [28, 62—68].

черепахи», дававший помимо конкретных военных результатов огромный психологический эффект, тем более что морские сражения велись у южного побережья полуострова. В южных же районах страны более всего сохранялось культурное наследие времен Силла.

Обращение к мифологической и ритуальной архаике в трудные для государства моменты было в традициях Кореи. Ср. рецидивы архаических ритуалов в 1361 г. в связи с бегством государя Конмин-вана из столицы, например обряд «девичьего моста», о котором говорилось выше.

Миф о творении Женщины-Солнца пронизывал корейскую культуру древности и средневековья, проявляясь в аграрной обрядности, свадебном ритуале, инициационных обрядах и т. д. и в таких, казалось бы, неожиданных сферах, как военное дело. Он угадывается и под буддийскими наслоениями. Как можно предположить, соответствующие мифологические представления учитывались при возведении известного буддийского подземного храма Соккурам (середина VIII в.).

Храм расположен на горе Тхохамсан — «Горе, которая то выплевывает, то берет в рот», о которой уже упоминалось в связи с мифом. Он находится на восточном склоне Тхохамсан и ориентирован на восток [13, 40] в сторону солнца. Его название буквально означает «Скит в каменной пещере»⁸⁰. (О роли каменной пещеры в мифе о рождении Женщины-Солнца говорилось достаточно подробно и будет сказано ниже, в разделе о каё «Песня Чхоёна», в связи с мифом об извлечении Аматаэрасу из пещеры.)

В связи с названием храма «Скит в каменной пещере» и расположением его на «Горе, которая то выплевывает, то берет в рот», обратим внимание на обстоятельства появления на свет одного из основателей древнего Силла — Тхархэ, которые излагаются в «Самгук юса». Тхархэ рождается в виде яйца. Это яйцо помещают в сундук. Сундук ставят в лодку и пускают плыть по морю. И в том государстве, где лодку вытаскивают на берег, Тхархэ впоследствии и воцаряется. Выйдя из сундука, Тхархэ, прежде чем начать активные действия, направленные на «добывание» себе царства, «поднимается на гору Тхохамсан, делает в камне могилу и пребывает [в ней] семь дней» [104, 97].

Обратимся к описаниям храма Соккурам. Главный круглый зал храма подчеркнуто соотнесен с цветком: «Огромный каменный цветок лотоса диаметром 2,3 м, служит замком свода, как бы завершая собой круглый зал» [13, 42]. Притом что в центре глав-

⁸⁰ Об ориентации основных изображений храмов Соккурам, Чанханса, Колькурам на остров-скалу Тэванам, расположенный в море в устье реки Тэджончхон, где находятся погребения государей Объединенного Силла из рода Ким, например Синмун-вана (681—691), см. [112, 70]. (Этот остров расположен примерно на юго-восток от названных храмов.)

ного зала расположена статуя Будды, на стене напротив входа находится рельеф одиннадцатиглавой Кваным.

Отметим, что распределение мужского и женского элементов в пещерном храме совпадает с характерной для корейского палеолита и неолита размеченностью пещер, отражающей общую закономерность: вход и дальний конец пещеры представляют женское начало, центр — мужское. При этом вся пещера в целом воспринимается как женское начало [154а, 6; 49а, 89].

Остановимся на изображении Кваным. Как пишет О. Н. Глухарева, «десять небольших голов, возвышающихся над головой бодхисаттвы, образуют род венца, выступающего на фоне плоского нимба». «Бодхисаттва показана фронтально стоящей в свободной позе на цветке лотоса. В правой руке, прижатой к груди, она держит сосуд, а левой, опущенной книзу, жестом, полным грации, придерживает конец одежды...» [13, 43]. Не подвергая сомнению буддийскую заданность комплекса Соккурам и соответствующую символику изображений, обратим внимание на то, что некоторые буддийские символы могли быть «прочитаны» с точки зрения местной мифологической традиции. Возможно, потому именно они и акцентировались в комплексе Соккурам.

Так, на голове Кваным — венец из десяти голов, т. е. две «пятерки» голов, расположенных, однако, в такой последовательности сверху вниз: $1 + 3 + (3 + 3)$. Явно фиксируется макушка головы, как у богини Аматэрасу, и обыгрывается «тройка», также значимая в убранстве головы Аматэрасу и, видимо, вообще являющаяся «женским» числом в корейском и японском мифологическом слое. «Тройка» соотносена и с шеей Кваным: ее охватывают три обруча.

В руке Кваным — сосуд, который, согласно любой древней традиции, соотносится с женским началом. (Вспомним колодец в японском мифе о произведении детей богами Аматэрасу и Сусаноо.)

В конструкции зала Соккурам и ее деталях очевиден акцент на цветке лотоса. При этом цветок соотносен с «восьмеркой»: лотос с восемью лепестками — сиденье Будды, восьмиугольные гранитные колонны, опирающиеся на базы, — цветки лотоса и т. д. «Восьмерка» с точки зрения архаической корейской и японской традиции выступала как знак соединения «тройки» — женского начала и «пятерки» — мужского начала. (О «восьмерке» подробнее см. ниже, раздел о каё «Песня Чхоёна».) Отсюда помещение храма Соккурам, в самой конструкции которого воплощалась «восьмерка», с точки зрения местной символики чисел могло быть понято только как темная емкость, в которой реализовалось соединение мужского и женского начал.

Кваным держит сосуд с цветами в правой руке, что с точки зрения местного ритуала может быть понято как знак зародив-

шейся жизни в стадии предмета — цветка, которому предстоит превратиться в Солнце.

Другой рукой Кваным приподнимает конец платья. Между тем ткань, одежда выполняла в ритуале особые функции. Несколько забегаая вперед, скажем, что рукава, например, или ткань, взятая в руки, содействовали реализации в ритуале мужского начала, заложенного в руках. Ноги же в древнекорейском ритуале соотносились с женским началом. Отсюда с точки зрения местной ритуальной традиции держать в руке конец платья, соприкасающийся с ногами, означает давать возможность соединиться мужскому и женскому началам. (О возможностях жреца сочетать в своем облике мужское и женское начала, с тем чтобы в процессе ритуального акта зачать и родить Дочь-Солнце, см. ниже, в гл. 6).

Эта трактовка образа Кваным подтверждается более ранним изображением бодхисаттвы, находящимся в храме Сэнсо-дзи в Токио [155, ил. 30], выполненным живописцем из Когурё (IV—VII вв.) и тем самым представляющим северокорейскую традицию. Облик Кваным на этом изображении женствен. В лице подчеркнуты индийские черты, одяние также индийского типа. В центре сложного головного убора — цветок лотоса, по обеим сторонам лица спускаются подвески, напоминающие нити с магатама на золотых коронах Силла. Таким образом, с головой бодхисаттвы соотнесена «тройка».

В правой руке Кваным — ивовая ветвь, в левой — сосуд с цветами. О сосуде с цветами речь шла выше. Ивовая же ветвь в архаическом корейском ритуальном слое, по-видимому, соотносится с мужским началом. В обряде вызывания дождя, например, ивовая ветвь явно противопоставляется лотосу и кувшину, представляющим женское начало⁸¹. Ивовая ветвь в правой руке бодхисаттвы может быть понята как свидетельство готовности мужских потенций облика к зачатию, притом что женские его потенции явлены за счет сосуда с цветами, который бодхисаттва держит в левой руке.

При различиях в двух изображениях Кваным явственно сходство в основном: одинаковой является а) общая соотнесенность Кваным с женским производящим началом, проявляющаяся в женственности облика, одежде, украшениях, и б) черты андрогинности, переданные в символике жестов и атрибутов. Это вновь

⁸¹ Ср. фрагмент описания моления о дожде в переводе Д. Д. Елисеева: «Еще в саду дворца Чхандоккун, около башни Кёнхыйру, около дома Мохаван — в этих трех местах, где есть лotosовые пруды, в кувшины пускают ящериц и велят нескольким десяткам мальчиков, одетых в зеленое, стучать ивовыми ветками по кувшинам и громко выкрикивать: „Ящерица, ящерица! Собери тучи, сделай туман, пролей обильный дождь, тогда мы тебя выпустим!“... Эти моления также продолжают в течение трех дней» [23, 125].

позволяет говорить о том, что образ бодхисаттвы Авалокитешвары наложился на местные представления о женском родящем божестве, что, видимо, и определило его последующую трансформацию: превращение в «откровенно» женское божество, которое стали изображать с младенцем.

О сходном процессе в китайской культуре писал акад. В. М. Алексеев, отмечавший превращение бодхисаттвы-мужчины Авалокитешвары в простонародном буддизме в женщину-богиню Гуаньинь, покровительствующую деторождению и избавляющую от бед, происшедшее в результате слияния культа Авалокитешвары с культами местных женских божеств нянян [1, 141].

Как нам представляется, за китайской Гуаньинь, как и за корейской Кваным, кроется мифологическая родительница Солнца — Гора—Черепаша. Об этом свидетельствует характеристика сюжетов гравюр и народных картин, посвященных Гуаньинь, данная В. М. Алексеевым: «На гравюрах и народных картинах Гуаньинь обычно восседает на лотосе, подогнув по-буддийски ноги ступнями вверх. Живя на острове, великая святая Южного моря, садясь на лотос, переплывает море и потому нередко изображается окруженной волнами, из которых выглядывают морские чудища, приветствуя божество... испрашиваемый сын чаще изображается на руках богини или в виде маленького мальчика, цепляющегося за ее платье, и т. п. Так, эстампаж моей коллекции с плиты, не имеющей даты, представляет Гуаньинь, сидящую в расщелине причудливого камня. Ребенок на ее руках держит благопожелательный символ...» [1, 142].

Гуаньинь, согласно описаниям В. М. Алексеева, соотносится с югом, т. е. стороной солнца (ср. восточную и юго-восточную ориентацию горы—черепахи в некоторых корейских вариантах). Она живет в море на острове (ср. остров—гору—черепаху в повествовании «Свирель»). На лотосе переплывает море, т. е. соотнесена с подвижной переправой и с цветком. Она дарует младенца. (Ср. подвижность горы—черепахи, время от времени подплывающей к берегу и родящей «предмет» — бамбук, жемчуг, цветок и т. д.)

Приведем фрагмент стихотворного славословия бодхисаттве, переданного В. М. Алексеевым в ритмическом переводе:

С головою непокрытой, с необутыми ногами,
Плащ накинув белоснежный, прислонилась
к щели камня [1, 142].

Обратим внимание на сближение Гуаньинь с расщелиной в камне, в которой она сидит, согласно словам В. М. Алексеева, или к которой она прислоняется, согласно славословию. Вспомним о каменной пещере в скале в мифе об Аматаэрасу, о родящей голове, о родящем рте горы—черепахи. Отметим также, что в сти-

хотворном славословии как значимые выделены голова и ноги Гуаньинь.

Таким образом, китайская Гуаньинь народной картины обладает набором характеристик, которым наделена мифологическая Гора—Черепаша, и точно так же, как и корейская Кваным, может рассматриваться как буддийское «воплощение» мифологической родительницы Солнца.

Как и всякий миф, который лежит у истоков культуры народа, миф о Женщине-Солнце и ее родителях сохранился до наших дней не только в обрядах, но и в области художественного слова, питая литературные жанры, ложась в основу сюжетов произведений даже в сравнительно позднее время. О «Повести о верном Чхое» и «Повести о Сукхян» в этой связи уже упоминалось. Однако эти произведения не единственные свидетельства «долгожительства» мифа, его актуальности для корейской литературы.

Приведем еще один пример из художественной литературы. В тексте одной из корейских новелл XIX в., записанных Пак Чон-сиком, обнаруживается знакомая мифологическая ситуация зачатия и рождения «предмета», «проигранная» в процедуре ритуала. Это новелла «Отблагодарил за милость»⁸². Изложим содержание интересующего нас ядра новеллы.

В Корею прибывает китайский посол с требованием прислать мудреца, чтобы тот отыскал пропавшую печать китайского императора. В Китай отправляется шестидесятилетний сановник Ни, с которым в качестве помощника и советчика едет его слуга. Слуга в свое время был схвачен по обвинению в воровстве, но освобожден сановником и взят в услужение.

В китайской столице слуга при помощи хитрости узнает, что печать была украдена из канцелярии служившим там чиновником, и дает хозяину совет, когда и как «разыграть спектакль» с розыском печати. Дело в том, что чиновник, убедившись в невозможности реализовать украденную вещь, избавился от нее, бросив печать в лотосовый пруд.

Сановник Ни в назначенный день в присутствии императора и его двора начинает поиски печати. Из пруда вычерпывают воду, приготовив для этого бадьи. Но отыскать печать оказалось не так-то просто. Вмешивается непредвиденное обстоятельство. В пруду обитает огромная старая морская рыба мульчхи (из породы скумбриевых), которая, отметав икру, охраняет ее. В это время желто-красная печать (т. е., очевидно, золотая, со следами красной туши, которой делались оттиски печати), упав в воду, больно ударила ее по голове. Рыба, у которой от удара заболела голова и которая была голодна, проглотила печать.

⁸² Текст и перевод новеллы, а также литературоведческую характеристику произведения как образца поздней корейской средневековой новеллы см. [25].

Когда же стали вычерпывать воду из пруда и пруд стал мелесть на глазах, она забилась в нору, что была в основании острова, и высунула голову. Остров же находился посреди пруда. Рыба мульчи, увидев сановника Ни, который шарил по дну в поисках печати, подумала: «Какая старая рыба!» Удивило ее и то, что эта рыба «стоит вверх головой на хвосте». И мульчи решила съесть человека.

Сановник Ни, который никак не мог отыскать печать, решил подняться на островок, чтобы оглядеться. «Он поставил на [островок] одну ногу и собирался было поднять и другую», как вдруг раздался страшный грохот и кто-то схватил его за ногу, которой он стоял на дне пруда. Сановник Ни падает, пытается освободить эту ногу. Он бьет каблуком рыбу между глаз той ногой, которой стоял ранее на острове, и ему удается высвободить захваченную ногу. После чего он вонзает рыбе в пасть зазубренное копьё, выдирает внутренности и в потрохах рыбы находит печать — «государственное сокровище». Печать вручается императору.

Отмечается, что между днем пропажи печати и днем ее возвращения императору проходит «больше пяти месяцев». Император благодарит сановника Ни, тот отбывает и т. д.⁸³

Обратим внимание на место, где происходит действие извлечения государственной печати. Это лotosовый пруд с островом посередине. В острове — пещера, в которой может поместиться огромная рыба. Рыба же эта — морская. (Ср. большую морскую черепаху в колодце в истории о монахе Мёджоне и черепахе.) Пруд мыслится местом обитания огромных размеров морского существа и тем самым представляет в ритуале море.

Что такое рыба мульчи? Это — старое морское существо женского пола. Это существо относится к категории «дваждырожденных»: сначала в форме икринки (предмет), затем вторично — в форме малька. Рыба изображается в момент метания икры, т. е. в момент рождения предмета. Именно в это время ей подбрасывают еще один предмет — печать.

Обратим внимание на то, что печать ударяет рыбу по голове, прежде чем она ее проглатывает, на то, что ее бьют ногой по голове («между глаз») (ср. действие «бить палками по скале» в повествовании о Суро), когда стараются извлечь захваченную ее зубами ногу, а также на то, что извлекают печать у рыбы изо рта. Становится ясным, что в этом эпизоде мы встретились со знакомым мотивом «родящей головы».

В этом эпизоде остров и рыба связаны между собой так же, как связаны остров и черепаха в «Свирили», гора и черепаха в пове-

⁸³ Автор благодарен Д. Д. Елисееву, предоставившему возможность ознакомиться с переводом новеллы Пак Чонсика.

ствовании о Карак. Вершина острова посреди пруда, в котором спряталась мульчи, — это голова рыбы — острова, мифологического персонажа, аналогичного острову — черепахе.

Рассмотрим теперь, что собой представляет в ритуальном и мифологическом плане сановник Ни, обретающий утраченную императорскую печать. Это — старое антропоморфное существо мужского пола. Это существо совершает следующие действия по отношению к острову — рыбе: встает на остров — рыбу одной ногой (другую захватывает рыба), бьет рыбу по голове этой же ногой, вонзает в ее пасть копьё. Затем извлекает из пасти печать.

Совершенно очевидно, что перед нами — сюжет, возникший на основе описания ритуального акта зачатия и рождения на свет предмета, акта, сходного с описанным в повествовании о Карак и отчасти в «Свирели». Обратим внимание на то, что мужчина действует только одной ногой: а) встает одной ногой на вершину острова (ср. акт ступания мужчин одной ногой на каменные кучи в обряде «поклонения горе», а также сказанное выше о глаголе «ступать»), б) бьет той же ногой рыбу по голове (дублируя ступание на вершину острова) и в) вонзает в пасть копьё (ср. сказанное выше о стреле, копьё в архаических традициях в связи с производительным актом). То есть все его действия по отношению к острову — рыбе имеют семантику производительного акта. И, как можно заметить, осуществляется этот акт трижды (ср. отмечавшуюся выше троичность соответствующего акта).

Текст новеллы «Отблагодарил за милость» проясняет весьма существенную деталь ритуального акта (и, естественно, стоящего за ним мифа), которая в рассматривавшихся ранее текстах не акцентировалась: одноноготь мужского существа, выполняющего производительный акт. Этот момент в новелле подчеркивается также за счет восприятия рыбой мульчи человека как рыбы, стоящей на хвосте головой вверх.

Одноноготь мифологического мужского существа угадывалась ранее в глаголе «ступать», в описании обряда ступания одной ногой на кучи камней, но нигде не проявлялась с такой отчетливостью и наглядностью, с какой предстала в тексте поздней новеллы. Одноногие мифологические персонажи достаточно изучены в фольклористике и мифологии. Установлено, что этот признак может свидетельствовать об исходном их змеевидном облике, предшествовавшем антропоморфному [48]. В нашем случае исходное обличье мужского одноногого существа — змей, обвинявшийся вокруг черепахи.

В связи с изложенным обратим внимание на следующее сообщение в «Шань хай цзине» в переводе Э. М. Яншиной: «В восточном море лежит гора Движущейся волны. Она выступает в море на семь тысяч ли. На ее вершине живет животное, похожее на быка, с туловищем изумрудного цвета и без рогов, с одной ногой.

Когда [оно] входит в воду или выходит из нее, то тут же поднимается ветер и льет дождь» [36, 114].

Сопоставим также фрагменты из «Ле-цзы» в переводе Л. Д. Позднеевой: «К востоку от Бохая, в скольких миллиардах ли — неведомо, есть огромная пропасть, пучина, поистине бездонная. У нее не было дна, и называлась она Гуйской. В нее стекали все воды — со всех восьми сторон света, девяти пустынь и Небесной реки, а она [пучина] все не увеличивалась и не уменьшалась. Там пять Гор... Там все башни и террасы из золота и нефрита. Жили там все бессмертные, мудрые... Основание же пяти Гор ничем не укреплялось. [Они] двигались вверх и вниз, туда и сюда по волнам вместе с приливом, не останавливаясь даже на время... Боясь, как бы [острова] не уплыли на крайний запад и не исчезла обитель мудрых, бог приказал Обезьяне-силачу отправить пятнадцать гигантских черепах, чтобы держали на головах горы; [приготовить] три смены, каждая по шестьдесят тысяч лет. Тогда только пять Гор встали неколебимо. Но тут великан из царства Драконовых Дядей подвинул ногу и полного шага не сделал, как очутился у пяти Гор. На один крючок поймал сразу шесть черепах, взвалил всех вместе на спину и пошел. Унес в свою страну и обжег их панцири для гадания. И тогда же горы — Колесница преемства и Круглая вершина — уплыли на северный край [полюс] и погрузились в океан...» [4, 85].

Обратим внимание на соотношенность мужских персонажей этих текстов с горой, плавающей в море, с позицией верха по отношению к ней, с хождением по горе, ступанием на гору. Отметим также драконью природу шагающего великана из «Ле-цзы» (он — из царства Драконовых Дядей), его контакты с черепахой, которую он подвергает воздействию огня, и т. д.

Комплекс «одноногости» в китайском архаическом слое угадывается также в характеристиках и действиях, закрепленных за мифическими первопредками, совершенномудрыми правителями Яо и Шунем, легендарными китайскими государями, так или иначе ассоциирующимися со змеей или драконом. (Он прослежен достаточно обстоятельно Б. Л. Рифтиным в связи с иной его интерпретацией [776, 122—134 и др.]) Не «все благополучно» с ногами было у ряда китайских персонажей. Одноног был Ди-ку (Ди-цзюнь), «верховный владыка Востока», первопредок иньцев [101, 147—148]; видимо, в исходном варианте облика одноног был и Шунь (ср. рассуждения Б. Л. Рифтина [776, 170—171]); сросшиеся ноги имели потомки Хуан-ди [776, 100, 103], сухотка поразила ноги Юя, отчего он передвигал их в несогласии [776, 119, 121].

Связь комплекса «одноногости» с зачатием и рождением на китайском материале, казалось бы, не прослеживается. Однако обратим внимание на супругу одноногого Ди-ку — Цзян Юань. Она зачала и родила Хоу-цзи, основателя царства Чжоу, оттого что

наступила на след великана [776, 199] (о тибетской параллели — зачатии Гесера — см. там же). Между тем след, оставленный на земле, это результат ступания одной ногой, т. е. результат действия, которое, как показывает корейский и японский ритуал, имеет семантику зачатия. На след, оставленный мужчиной, наступают ногой женщина, отчего зачинает и родит ребенка. Не исключено, что за описанием обстоятельств рождения Хоу-цзи кроется ритуал «рождения» его как государя, т. е. разновидность инициационного обряда. Об этом свидетельствует, например, высказывание китайского исследователя Вэнь Идо, на которое ссылается в своей книге «От мифа к роману» Б. Л. Рифтин: «Исследователь считает, что за этой легендой стоит ритуальный танец, во время которого Цзян Юань, следуя за танцором, наряженным небесным государем, наступила на „божественный“ след» [776, 199].

Известно, что и Ди-цзюнь и Хоу-цзи соотносятся с пахотой [101, 148], а Хоу-цзи еще и с сеянием злаков [101, 157, 370]. Соотнесенность комплекса «одноногости» с пахотой и произрастанием злаков прослеживается и в культурах народов Юго-Восточной Азии. Ср.: «...в Сиаме сохранился обряд первовспашки, в ходе которого „временный царь“ стоит под деревом на одной ноге» [10а, 113, 130].

В связи с изложенным большой интерес представляют результаты разысканий экспедиции под руководством акад. А. П. Окладникова в Северной Монголии, в долине реки Дэлгэр-Мурен, свидетельствующие о наличии у населения этих мест в середине II — начале I тысячелетия до н. э. (время, которым примерно датируются расцвет Инь и покорение его Чжоу) комплекса представлений, отраженного в петроглифах: пахота — след человека — мужское фаллическое божество. Характерно, что изображение следов находится на горизонтальной поверхности скалы среди «заболоченной и кочковатой равнины левого берега реки Дэлгэр-Мурен» [71а, 160]. Изображается босая нога с «четко выраженными пальцами и пяткой» [71а, 160]. Отметим, что Хоу-цзи был зачат в результате того, что его мать наступила на след великана, «такой большой, что ее нога поместилась в отпечатке большого пальца» [101, 156].

Как нам представляется, петроглифы Дэлгэр-Мурена отражают комплекс мифологических представлений, родственные рассматриваемому нами. Материал, приведенный в статье участников экспедиции, и его интерпретация позволяют увязать комплекс «одноногости», как мы убедились, отчетливо выраженный в дальневосточном мифологическом слое представлений, с камнями-следовиками, распространенными в Европе.

Отметив универсальный характер комплекса «одноногости» и его связь с земледелием, возвратимся к корейской новелле

«Отблагодарил за милость» и вспомним о предмете, который так усердно ищет сановник Ни в лotosовом пруду и с такими тяготами обретает. Это печать, которую он берет в руки и вручает императору. Отметим цвет печати: он «желтый с красным» (ср. графу «Цвет предмета» в табл. 4). «Государственное сокровище» возвращается к своему владельцу. Данный эпизод в «свернутом виде» отражает тот этап «донашивания» отцом «предмета», который достаточно подробно прослежен, в том числе на тексте истории о монахе Мёджоне и черепахе, наиболее близком новелле «Отблагодарил за милость».

В самом деле, и здесь и там у китайского императора пропадает «государственное сокровище» — предмет сравнительно небольшого размера. Этот предмет оказывается во рту-чреве морского существа, обитающего в искусственно созданном водном бассейне. Предмет переходит от этого существа к герою. Герой в конце концов вручает его императору. Пропажа возвращается в сокровищницу. Герой отбывает на родину.

Таким образом, мы вправе сказать, что текст корейской новеллы «Отблагодарил за милость» воспроизводит довольно полно рассматривавшуюся выше ритуальную схему и соответствующую мифологическую ситуацию, в ряде аспектов проявляя как первую, так и вторую. Мы можем также констатировать живучесть мифа о рождении Солнца и соответствующего ритуала в корейской культуре, их активную репродуцирующую способность, поскольку тексты новелл Пак Чонсика помечены новым временем — концом XIX в.

Вспомним, какие именно сравнительно «полные» тексты из корейских памятников привлекались для рассмотрения мифа о творении Солнца и связанных с ним ритуалов, в которых участвуют даритель (родитель + родительница) — предмет — получатель, и в связи с какими обстоятельствами передается предмет получателю:

- | | |
|----------------------|---|
| 1) Суру (I) | — акт соотнесен с выездом на должность губернатора |
| Суру (II) | — акт соотнесен с пребыванием на должности губернатора |
| 2) Обряд | — акт соотнесен с календарным чествованием начальника уезда, с утверждением в статусе на новый год |
| 3) «Свирель» | — акт соотнесен с календарной поездкой государя, с утверждением в статусе идеального государя, с рождением наследника |
| 4) «Карак» | — акт соотнесен с утверждением государя в акте пер-
вотворения |
| 5) «Мёджон» | — акт соотнесен с наведением порядка во дворце ки-
тайского императора и тем самым с утверждением
в статусе идеального государя |
| 6) «Отблагодарил...» | — акт соотнесен с наведением порядка во дворце ки-
тайского императора и тем самым с утверждением
в статусе идеального государя |

Вспомним также, что в «Повести о верном Чхое», тексте позднем, но весьма архаическом по своим особенностям, похищение жены происходит у вступившего на должность начальника уезда. В начале повести сказано, что у каждого вступившего на должность начальника в этом уезде пропадает либо жена, либо дочь [95, 41].

В сущности, в приведенном списке из шести текстов с учетом седьмого, «Повести о верном Чхое», представлена почти вся мыслимая административно-иерархическая лестница, существовавшая уже в эпоху Силла: китайский император, корейский государь — губернатор — начальник уезда. Среди получателей — никаких «частных» лиц. То есть миф о творении Солнца в корейской культуре был достаточно рано «социализован» в интересах бюрократического государства, поэтому и сохранился в его воспроизведении в ритуале, связанном с утверждением и функционированием государства, государственной власти.

Это обстоятельство сказалось на «сохранности» текста мифа, воссоздававшегося во время ритуального акта. Так, исчез мотив ссоры супругов — мотив ухода жены из дома по вине мужа, который явственно прослеживается в японских мифах: Суро похищает дракон, ссоры не было. Как мы предположили, мотив похищения является более поздним, вытеснившим мотив ссоры, происшедшей по вине мужа и приведшей к бегству жены. Не исключено, что на переосмыслении этого мотива сказалось воздействие другого мифа, о котором пойдет речь в следующей главе. Это — «официальные» усилия по шлифовке текста мифа, которые были сделаны уже в сравнительно ранний период и унаследованы в дальнейшем. Однако в низших слоях общества, в крестьянской среде, мотив ухода жены сохранился до нашего времени в обряде «поклонения горе», правда также в переосмысленном виде: жена, покинувшая мужа, — недостойная женщина и заслуживает того, чтобы в нее бросили камень.

Возможно, этот ритуал в основе которого лежал миф о творении Солнца, с введением государственной административной сетки в каждой административной единице проигрывался при непосредственном участии начальника данного района и его супруги, которые выполняли роли главных действующих лиц: она — роль предмета, он — роль получателя. Роль родителя выполнялась местным жрецом — старцем, родительницей выступала гора или скала, почитавшаяся в данной местности как гора — черепаха, гора — корова и т. д. Роль последней со временем стало выполнять центральное официальное учреждение — местное присутствие. (С точки зрения мифологического сознания гора — пещера тождественна дому — внутреннему помещению в доме.)

Естественно, ритуал, в наиболее «чистом» виде сохраняющий миф, соотносится с «местной администрацией»⁸⁴. Благополучие

волости, уезда зависело от урожая. Крестьяне же крепко держались за культ Солнца и его родителей, им не было дела до нововведений, связанных с официальным культом Неба, шедшим из Китая: этим занималась в основном столица, двор, все больше ориентировавшиеся на китайскую систему ценностей (не случайно в приводившихся корейских текстах — «Свирели», повествовании о Карак и др., где речь идет о государе, отмечается «вторжение» Неба). Главы уездов, волостей участвовали в местных ритуалах, сохранявших архаические черты.

То есть миф, легший в основу ритуала, сам ритуал, поэтические тексты, входившие в него, были составными элементами общего действия — процесса, коллективного усилия всей государственной машины, направленного на то, чтобы обеспечить нормальное функционирование космоса: чтобы солнцу как надо рождалось и умирало, чтобы оно вновь рождалось, плодоносила земля.

Можно считать, что традиция, в которой сложилась хянга «Старик преподносит цветы», достаточно освещена. В заключение мы вернемся к исходному пункту: к интерпретации этой хянга как элемента ритуала присоединения младшего к облику старшего.

В эпоху Объединенного Силла в связи с комплексом причин — укреплением государственности, установлением четкой иерархической системы социальной и нравственной зависимости — вырабатывается особая система осмысления социума — космоса и места в нем личности. Оформляется некий личностный импульс: осознать свое место как данной личности в конкретном небольшом коллективе (семья, школа хваранов), взвесить свои личные возможности влиять (ритуально, разумеется) на социум и космос, отшлифовать, отточить данные природой способности и употребить их с максимальным эффектом, с наибольшей пользой для

⁸⁴ Следы сходного с корейским ритуала венчания чиновника, прибывающего на должность правителя области, с дочерью местного божества земли, венчания «в дороге», на берегу, когда правитель не достиг еще резиденции, можно обнаружить в китайском памятнике «Мин сянь цзи» («Записки о тьме и свете»). В рассказе о том, как Чжэнь Чжун ослушался бога Земли, этот ритуал предстает переосмысленным с точки зрения традиционных конфуцианских воззрений на семью и долг отца и супруга. Правителю предлагают молодую и красивую жену — дочь божества Земли (которое в этом тексте выступает как мужское божество). Но он отказывается, ссылаясь на то, что у него — жена и взрослый сын, и с мечом в руках отстаивает свою правоту. Характерно, что его жена умирает за несколько дней до его возвращения домой [916, 72—74]. В этом можно усмотреть отражение представлений о ритуальном венчании правителя с дочерью Горы—Черепahi, в результате которого его старая жена «умирала», а он получал новую—молодую и красивую Женщину-Солнце. То есть процедура ритуала подразумевала, очевидно, смерть-рождение жены правителя.

государства. Это своего рода индивидуализм, но индивидуализм, ориентированный на самосовершенствование во имя государства.

Сознание личности было обращено, как локатор, на своего, непосредственного старшего, олицетворявшего для функционирующей социальной личности социум и космос. В хянга в основном представлена точка зрения младшего, соответствующим образом воспринимающего мир и воздействующего на мир. Вот та отправная позиция, с которой началось рассмотрение хянга «Старик преподносит цветы» и соответственно первого эпизода повествования о Суро.

В процессе рассмотрения «корней» данной хянга и повествования в целом мы установили, что миф, на основе которого сложилось повествование, и соответствующая ритуальная практика актуальны не только для корейской культуры древности, но и в известной мере нового времени. Возникает вопрос: не переоценили ли мы степень воздействия на рассматриваемый текст представлений об облике? Для того чтобы проверить это, надо проделать процедуру, обратную той, что имела место вначале: мы установили «лишние» элементы в хянга и связанном с ней эпизоде, элементы, которые «не нужны» в этом тексте с точки зрения ритуала присоединения к облику старшего и не находят объяснения в пределах самого текста. Ими оказались «корова» и «возраст дарителя» (старец). Выяснение того, откуда взяты эти элементы, привело нас к реконструкции основного солярного мифа.

На этот раз мы отметим те элементы в повествовании о Суро, которые «не нужны», «лишены смысла» и пр. с точки зрения именно этого мифа и соответствующего ритуала. К таким элементам относятся:

1) пожелание старшего — стимул действий младшего, выполняющего в результате сложную задачу;

2) добровольность и готовность выполнить желание старшего;

3) акцент на усилиях младшего, на трудностях задачи: взобраться туда, куда вообще взобраться невозможно;

4) акцент на осознании младшим своей недостойности: подчеркнут момент самоуничижения;

5) акцент на преодолении вертикали (высота скалы — «тысяча чанов»), чего нет в прочих текстах, где акцентируется дорога, «ступание» и т. д.;

6) красный цвет скалы, прочерчивающей солярную вертикаль (в остальных текстах цвет горы—скалы не отмечается, но по соотносительности ее с севером, по черному цвету коровы в обряде, исполнявшемся в Пхунги, можно предположить черный ее цвет);

7) тройное дублирование солярности, которое отмечалось в начале раздела: красный цвет камня—скалы, рододендрон, ширма;

8) включение устного поэтического текста в категорию дара — предмета: вручается и цветок и текст;

9) приобретение статуса младшего дарителем-старцем в результате процедуры, в то время как в прочих случаях он задан изначально;

10) согласно ритуалу, воспроизводящему акт творения Солнца, старец, «зачавший и родивший» вместе со скалой — коровой цветок — Женщину-Солнце, это ее отец. Здесь же он бросается выполнять прихоть женщины, в результате чего входит с ней в контакт на правах лично ей служащего младшего.

Как нам представляется, перечисленного вполне достаточно, чтобы говорить о «перекодировке» исходного текста (миф-ритуал), приспособлении его к иной ритуальной системе, предусматривающей акцент на индивидуализации, на личностном характере контакта двух персонажей, личностном характере услуги и заслуги перед тем, кто является объектом этого ритуала.

Глава 4

ХЯНГА, ИМЕЮЩИЕ ЦЕЛЬЮ ВОЗДЕЙСТВИЕ НА ОБЛИК ПРИСУТСТВУЮЩЕГО СТАРШЕГО, В СОСТАВЕ БУДДИЙСКОГО ОБРЯДА

Из хянга, помещенных в «Самгук юса», две имеют адресатом буддийское божество. Это «Песня о Кваным», обращенная к бодхисаттве Авалокитешваре (кор. Кваным), и хянга «Песня о небе Тушита», которая посылается будде Майтрейе. Как можно предположить, обе эти хянга в той или иной мере имеют отношение к кругу представлений, связанных с обликом.

I. «Песня о Кваным»

«Песня о Кваным» включена в «Самгук юса» в раздел «Тысячерукая Печальница храма Пунхванса. Слепое дитя обретает зрение»:

«Во времена государя Кёндок-вана в деревне Хангири у одной женщины по имени Химён ребенок в пятилетнем возрасте вдруг ослеп. В один прекрасный день мать взяла младенца и отправилась в храм Пунхванса. Там в левом зале на северной стене было изображение Тысячерукой Печальницы. Она заставила свое дитя сложить хянга и пропеть ее как молитву перед этим изображением. И дитя тотчас прозрело. Вот слова песни:

Преклоняю колени,
Складываю ладонями руки.

Тысячерукой Кваным
Молитву приношу.

Тысячей рук из тысячи глаз
Изыми один, поделись (букв. „уменьши“) одним.
На оба глаза ослеп я.
Дай хоть один, исцели.

Ая! Если ты окажешь благодеяние,
Дай мне воспользоваться твоим милосердием!

В славословии же говорится:

В бамбуковые лошадки и дудочки травяные играл
на улице.
Однажды утром два лазурных камня
утратили свои зрачки.
Если бы не Великая Печальница,
которая отдала свое милосердное око,
Сколько весен
попусту провел бы, [не видя] тополиного цвета!» [104, 383].

Кваным была во времена Силла популярным будийским божеством. Этой популярности ее в Корее, как и в других странах Дальнего Востока, где бодхисаттва Авалокитешвара приобрел черты женского божества, способствовала «доходчивость» тех функций, которые были за бодхисаттвой закреплены: помощь в беде, исцеление, покровительство младенцам и т. д. Однако «актуальности» Кваным в период Силла содействовало, очевидно, еще одно обстоятельство. Она мыслилась божеством, у которого тысяча рук и тысяча глаз⁸⁵. С точки зрения представлений об облике Кваным обладала редкими данными. Будучи женщиной, она в то же время несла в своем облике усиленный мужской «заряд».

Отсюда при общей склонности божества к заступничеству и милосердию его покровительство должно было распространяться прежде всего на младших — мужчин. Это хорошо заметно в повествованиях, помещенных в «Самгук юса», героями которых являются попавшие в беду миряне. Это «Храм Пэннюльса» [44а, 184—186], «Храм Минджанса» [104, 354; 44а, 188] и приведенное здесь повествование «Тысячерукая Печальница храма Пунхванса...».

В первых двух Кваным откликается на молитву родителей о спасении сына, в последнем реагирует на просьбу младенца (кор. а).

⁸⁵ Облик Тысячерукой Кваным — бодхисаттвы Авалокитешвары с такими его признаками, как множественность рук и глаз, был взят в «готовом виде» из Индии и специфически «использован» в древней корейской культуре. Есть основания предполагать, что именно Тысячерукая Кваным была божеством, особо чтимым в организации хваранов. Основанием для этого было «совпадение» облика Кваным и облика организации хваранов, соединявшего в себе «тысячи рук» и «тысячи глаз» государя (= государства), т. е. преданных государю (= государству) молодых людей.

Предполагалось, что она отдает ему своей рукой, одной из тысячи, один из своих тысячи глаз. Пол младенца в тексте не обозначен. Однако все изложенное выше говорит о том, что речь идет о сыне. Это и подтверждается текстом славословия (*чхан*), где сказано о детских играх мальчика.

Протягивая руку и наделяя младенца своим глазом, Кваным этим актом дарения части своего тела включает его в состав своего облика. (Операция, в известном смысле противоположная присоединению «ветви» к «кедру», описанному в тексте «Славию хваран Кипха».) Возможно, поэтому к Кваным обращается не мать мальчика, вероятнее всего сама сочинившая хянга, а ребенок, который в контакте с божеством выступает как младший по отношению к облику старшего.

Обратим внимание на то, что в первых двух повествованиях, где речь идет о спасении сына, родители (в первом случае отец и мать, во втором — мать) возносят Кваным молитвы. В повествовании же «Тысячерукая Печальница храма Пунхванса...» к Кваным обращаются с хянга. Возможно, потому, что хянга как раз и были теми поэтическими текстами, которые использовались в ритуале, имеющем целью воздействие на облик.

II. «Песня о небе Тушита» и ритуальный контекст («верхний» слой)

В первой главе работы мы отмечали соотнесенность хянга «Песня о небе Тушита» с солярным ритуалом, не уточняя, однако, его характера. Вспомним, что эта хянга (сочиненная монахом хвараном Вольмёном) и соответствующий ритуальный контекст приведены в первой части «жизнеописания» особого типа, характеристики которого находятся в прямой связи с отличительными чертами жреца-поэта, который, как предполагалось, обладает универсальными возможностями воздействия на космос. Рассматривая далее хянга «Славию хварана Кипха» и другие произведения, мы установили, что облик социально значимого лица — государя, хварана-наставника, главы семьи и т. д. — мыслился тождественным социуму и космосу. Выяснили мы также и то, что существовала «дневная», «солярная» разновидность ритуала воздействия на облик старшего. Этот ритуал отправлял младший. Младший, поэт-жрец, должен был в процессе ритуала сложить и исполнить хянга, отвечающую определенным требованиям. В «дневном» ритуале, как показал пример повествования о госпоже Суро и хянга «Старик преподносит цветы», центральными элементами являлись цветок и устный текст хянга, которые вручались младшим старшему с целью укрепления облика последнего.

Сопоставим сказанное с начальными ситуациями в жизнеописаниях Чхундама и Вольмёна. В первом из них речь идет о неполадках в социуме. Во втором же говорится о нарушении гармонии в космосе: на небе появляются два солнца. А поскольку, как уже известно, облик государя тождествен социуму и космосу, можно сказать, что в том и другом жизнеописаниях государь (а государь в них один и тот же — Кёндок-ван), озабоченный состоянием собственного облика, распоряжается провести ритуал, который способствовал бы выправлению его облика. Для этого он выбирает жреца, отвечающего определенным условиям. Одним из них является наличие поэтического дара и умение слагать хянга.

В первом случае Чхундам, как и предусматривается ритуалом, имеющим целью воздействие на облик старшего, «преподносит» хянга государю, присутствующему во время ее создания. Во втором — государь также присутствует на церемонии, однако Вольмён адресует хянга Майтрейе, обитающему на небе Тушита. Ему же предназначается и цветок. Производится обряд «разбрасывания цветов» — буддийский обряд, в котором текст китайской молитвы заменен хянга. Никаких упоминаний об облике нет. Эта категория лексически в тексте не выражена. (Точно так же она не явлена и в описании ритуала, который отправляет Чхундам.)

В истории Кореи государь Кёндок-ван известен как активный поборник буддизма [134, 344—348]. Этим, вероятно, и объясняется замена местного солярного ритуала буддийским обрядом «разбрасывания цветов». Однако, как нам представляется, буддийский слой в этом ритуале, наиболее очевидный, является самым поверхностным. Он наложился на ритуал воздействия на облик, который, в свою очередь, объединяет две разновидности: дневной ритуал воздействия на облик старшего и ритуал изгнания врага. В самом деле, в ритуале сложения хянга «Песня о небе Тушита» соединяются черты, свойственные обоим типам ритуала. Так, хянга сочиняется по инициативе старшего, в данном случае — государя, в его присутствии, сочиняется в начале аграрного года (в данном случае — ранним летом). Хянга вручается адресату вместе с цветком. В ее тексте говорится о душе-сознании младшего. Все это характеризует ее как элемент ритуала воздействия на облик присутствующего старшего.

Вместе с тем ситуация, в которой сочиняется хянга, свидетельствует о государственном бедствии, о вторжении врага. Ее сочинение преследует цель уничтожения агрессора, вторгшегося во владения государя. И эта цель оказывается достигнутой: враг уничтожается. С точки зрения ритуала воздействия на облик хянга должна адресоваться тому, кто повинен в данном состоянии космоса. И она явно предназначена солнечному оборотню, второму солнцу, и призвана уничтожить его облик. Не случайно

она и посылается вверх вместе с цветком, туда, где светит солнце-оборотень.

Вторжение в местный ритуал буддийского элемента затемняет картину. Помимо введения целого буддийского обряда, изъятия категории «облика» как не находящей соответствия в буддизме и т. д., в ритуале появился новый адресат — буддийское божество. В отличие от адресата в ритуале воздействия на облик он не связан с причиной данного состояния космоса. Он выступает лишь как спаситель, чудесный избавитель, способный исправить нарушения, происшедшие в мире. Отсюда, естественно, теряет резон ритуальное познание мира и переосмысливается роль хянга, которые приобретают характер молитв божеству. И тем не менее соотнесенность такого рода ритуала с системой облика проявляется в самых различных аспектах, свидетельствуя о живучести местных представлений, об активной их сопротивляемости натиску буддизма.

Принимая во внимание, что цель ритуала создания хянга «Песня о небе Тушита» — уничтожение агрессора, представлявшего опасность для государства, мы можем предположить, что основным слоем данного креолизованного ритуала является ритуал изгнания врага. Этот ритуал был дневным, связанным с солнцем. Между тем, как показывает пример повествования о госпоже Суро, дневной ритуал воздействия на облик старшего может базироваться на чужом фундаменте — архаическом ритуале, за которым стоит солярный миф. Постараемся же выяснить, не скрывается ли за тем ритуальным контекстом, в котором находится хянга «Песня о небе Тушита», более древний ритуальный слой, не имеющий отношения ни к буддизму, ни к ритуалу воздействия на облик.

III «Песня о небе Тушита»

в связи с «глубинным» слоем ритуала и мифом
о Стрелке-Солнце и двух хозяевах стихий

«Песня о небе Тушита» включена в повествование «Учитель Вольмён и его хянга „Песня о небе Тушита“», перевод которого и предварительный анализ даны в первой главе.

В начале повествования говорится о нарушении порядка в космосе: десять дней светят два солнца. Это нарушение воспринимается как некое сообщение, смысл которого зашифрован. Смысл требуется понять. То есть силы космоса задают людям загадку. Подходя к тексту с точки зрения образующих его функций [74], этот этап повествования можно обозначить как *I. Космическая загадка*.

Илькван⁸⁶ определяет этот феномен как бедствие и, как покажет дальнейший ход событий, как солнечного оборотня («илькве»); Он рекомендует способ избавления — «произвести обряд разбрасывания цветов», называя в этой формуле средства («предметы»), с помощью которых можно справиться с бедствием. Это, во-первых, «цветок», во-вторых, устный поэтический текст, поскольку обряд подразумевал произнесение поэтического текста. Кроме того, илькван рекомендует: а) исполнителя обряда — им должен быть монах — и б) способ выбора исполнителя — его должна «послать судьба», что, как показывает дальнейший ход событий, подразумевало особую процедуру.

Иными словами, илькван разгадывает загадку (бедствие, солнечный оборотень); ставит задачу (избавиться от бедствия); указывает способ (обряд), средства («предметы»), исполнителя (монах) и способ его поиска (судьба пошлет). Этот этап повествования можно обозначить как *II. Разгадка. Задача.*

Далее рассказывается о том, как государь выехал в соответствующий павильон, судя по ситуации, расположенный в долине, где возделаны поля, и встретил учителя Вольмёна. Этот этап повествования можно обозначить как *III. Выбор исполнителя.*

Вольмён представляется государю, предупреждает, что не является «полноценным» монахом. Однако государь дает ему указания приступить к выполнению обряда. Этот эпизод, изложенный в тексте повествования в виде диалога, можно понять как *IV. Выяснение пригодности исполнителя и наставление исполнителю.*

Вольмён выбирает цветок и начинает сочинение и исполнение хянга. Выбрав цветок, он бросает его вверх (?), посылая «синим облакам», и заканчивает пение хянга. Как только он кончил, солнечного оборотня не стало. Этот этап можно обозначить как *V. Уничтожение оборотня.*

Вслед за этим идет большой фрагмент, который можно квалифицировать как *VI. Награждение исполнителя.*

Таким образом, в повествовании об учителе Вольмёне угадываются шесть функций:

I. Космическая загадка.

II. Разгадка. Задача.

III. Выбор исполнителя (по жребию).

IV. Выяснение пригодности исполнителя и наставление исполнителю (диалог).

V. Уничтожение оборотня.

⁸⁶ И л ь к в а н — букв. «чиновник, [выбирающий счастливый] день», чиновник из «Квансангам» — «учреждения, ведающего наблюдением за „обрами“», которое следило за ходом дел в космосе, фиксировало отклонения (стихийные бедствия и пр.) и давало рекомендации к исполнению соответствующих обрядов.

VI. Награждение исполнителя.

Хянга «Песня о небе Тушита» соотнесена с функцией V. *Уни-чтожение оборотня*.

Естественно предположить, что повествование о Вольмёне представляет собой запись процедуры ритуала изгнания солнечного оборотня. Хянга же играет важную роль в этой церемонии, она соотнесена с самым ответственным, решительным моментом ритуала.

Постараемся установить мифологическую основу ритуала изгнания оборотня. Для этого обратимся к действующим лицам изображенной в повествовании космической драмы и тем отношениям, которые их связывают. В повествовании о Вольмёне — четыре персонажа⁸⁷: 1) государь, 2) чиновник — илькван, 3) солнечный оборотень, 4) исполнитель.

Государь. Ответствен за порядок в космосе. Любое нарушение в космосе касается прежде всего государя. Нарушение же нормального хода вещей — зашифрованное сообщение, адресованное государю. То есть государь — своего рода «адресат».

Отвечая за весь космос, государь прежде всего представляет солнце. Обратим внимание на названия дворцового зала (Човон) и павильона (Чхонъян), которые соотнесены с государем. Первый называется «Начало утра», второй — «Молодое солнце». Не случайна и датировка обряда — начало четвертой луны. Все свидетельствует об отождествлении государя с молодым солнцем, со светилом, набирающим силу.

Государь награждает исполнителя.

Чиновник-илькван. Персонаж сугубо «функциональный». На его обязанности лежит разгадывание той загадки, которую космос адресует государю и пр. Он не наделен какими-либо характеристиками, которые свидетельствовали бы о его «мифологическом прошлом».

Солнечный оборотень. Второй персонаж в повествовании, явно имеющий мифологические корни. В отличие от государя, обладающего истинно-солярной природой, солярен ложно, подделывается под солнце. Его истинная природа, к сожалению, из текста повествования не выясняется. Но она неясна только нам. Илькван же ее угадывает. И, как мы увидим ниже, это и определяет выбор исполнителя.

Солярный оборотень вносит хаос, дезорганизует космос. За это он платится: погибает от руки исполнителя. Солнечный оборотень — это агрессор — жертва.

Исполнитель. Охарактеризован в тексте достаточно полно, и для нас он более всего интересен. Отметим сразу, что Вольмён как историческое лицо и как фигура буддийского монаха в ко-

⁸⁷ Отрока, участвующего в награждении, как вспомогательного буддийского персонажа мы не учитываем.

рейском тексте ритуального и мифологического характера — вопросы особые и здесь рассматриваться не будут. Мы отнесем к Вольмёну только как к персонажу ритуального текста, мифологического в своей основе.

Итак, что собой представляет исполнитель, которого «посылает судьба»? Он приходит к тому павильону, где его поджидает государь, с южной стороны, т. е. со стороны солнца. Когда государь награждает Вольмёна четками и чаем, те чудесным образом переносятся опять-таки на южную стену пагоды, становясь деталями картины. Во время обряда он использует цветок — предмет, о солярной природе которого достаточно говорилось в связи с хянга «Старик преподносит цветы». Добавим, что и оборотня он уничтожает по поручению государя, представляющего солнце, и в интересах государя. То есть солярные характеристики исполнителя налицо.

Отметим совпадение характеристик государя и исполнителя. Они оба солярны, исполнитель является как бы «продолжением» государя не только по характеристикам, по принадлежности к солнцу, но и по его роли в космической драме: государь восстанавливает порядок в космосе, уничтожая оборотня руками исполнителя. Государь дает указание, исполнитель его выполняет. Пользуясь предложенными выше категориями, можно сказать, что государь — это старший, исполнитель — младший (он — «руки» старшего, и он реализует в ритуале потенции своей души-сознания).

Основываясь на отмеченных характеристиках исполнителя, можно предположить, что государь и исполнитель восходят к единому мифологическому персонажу — Солнцу.

Предположив генетическую связь исполнителя с солнцем, присмотримся к нему внимательней. Он — монах. Во всяком случае, его по виду принимают за монаха. Однако он, по существу, им не является: он ученик хварана и не знает буддийских молитв.

Вольмён в обряде посылает цветок и хянга «синим облакам», небу Тушита, устанавливая таким образом связь с Небом. В то же время он, очевидно, связан со стихией Земли: он идет к храму тропинками между возделанными полями.

Наконец, при подчеркнутых солярных характеристиках он носит имя, свидетельствующее о его «лунной» сущности: Вольмён буквально означает «Луна ясна». Объединим его характеристики в таблицу (табл. 17).

Как можно заметить, фигура исполнителя достаточно противоречива по своим мифологическим характеристикам: с одной стороны, активная солярность, с другой — солярное оборотничество, связь со стихией Земли, ночью. Возникает предположение, что исполнитель как персонаж ритуала объединил в себе двоих мифологических персонажей. Таким образом, в ритуале

Т а б л и ц а 17

Характеристики исполнителя в повествовании о Вольмёне

	Видимос — ложное	Невидимос — истинное
Антропоморфность/зооморфность	Человек	—
Время суток	Утро, день	Ночь (имя: «Луна ясна»)
Сторона света	Юг	—
Светило	Солнце	Луна
Стихия	Небо	Земля
Предметы	Цветок; текст песни	—
Социальная характеристика	Монах	Ученик хварана
Отношение к нарушению порядка в мире	Восстанавливает	Восстанавливает

противопоставлены два солярных оборотня. Один из них, Вольмён, принадлежащий стихии Земли, уничтожает другого, истинная природа которого в тексте не раскрыта. За уничтожение оборотня-агрессора, оборотень-исполнитель награждается государем.

Можно предположить следующую мифологическую коллизию. В космосе появляется оборотень-агрессор, выдающий себя за Солнце, который вносит хаос. Его уничтожает другой оборотень, представляющий интересы Солнца. За это Солнце его награждает. Однако, учитывая нераскрытость фигуры оборотня-агрессора, а также противоречивость фигуры оборотня-исполнителя, мы отложим окончательное суждение об исходной мифологической коллизии.

Очевидна необходимость обращения к дополнительным текстам, которые помогли бы пролить свет на всю мифологическую ситуацию в целом и на характеристики основных ее участников. Прежде всего следует обратиться к повествованиям, помещенным в том же памятнике «Самгук юса», в которых фигурирует такой приметный персонаж, как монах — солярный оборотень.

Интересующая нас фигура монаха — солнечного оборотня встречается в повествовании о лучнике Котхаджи:

«В правление этой государыни ее самый младший сын, ачхан по имени Янпхэ, был отправлен послом в Тан. Услышав, что разбойники из государства Пэкче перекрыли морские пути у побережья, он взял с собой пятьдесят отборных лучников. Как только судно подошло к острову Хокто (на родном языке он носит название острова Кольдэ), разыгралась буря, и им пришлось

задержаться не на один десяток дней. Сокрушаясь об этом, князь Янпхэ послал человека к гадателю. Ответ гласил: „На острове есть озеро, в котором обитает божество. Принесите ему жертвы, и дело уладится“. Немедленно было приготовлено приношение озеру и предано воде. Вода в озере тотчас вскипела и поднялась на чан с лишним. А во сне князю явился некий старец и обратился с такими словами:

— Оставьте на острове меткого лучника, тогда сможете унять ветер.

Князь проснулся и стал советоваться со своими людьми: „Кого оставить?“ Те предложили:

— Напишите наши имена на деревянных дощечках, опустите в воду и решите по жребию.

Князь так и сделал. Среди воинов князя был лучник по имени Котхаджи. Его-то имя и погрузилось в воду. И Котхаджи оставили на острове. Подул попутный ветер, и корабль без задержки помчался вперед. С тяжелым сердцем стоял на берегу острова Котхаджи.

Неожиданно из озера вышел старец и обратился к нему:

— Я — божество Западного моря. Всякий раз, когда восходит солнце, с неба на землю спускается какой-то монах-послушник, произносит заклинание-дхарани и трижды обходит вокруг озера. И тогда все мы — жена, дети, внуки — всплываем на поверхность. А он хватает моих детей и внуков и пожирает их внутренности. Только и остались в живых я, моя жена да дочь. Настанет утро, и он явится. Прошу Вас, достойный муж, пристрелите его.

— Ну, уж в стрельбе-то из лука я поднаторел, только приказывайте, — ответил Котхаджи.

Старец поблагодарил стрелка и погрузился в воду. А Котхаджи притаился в засаде и стал ждать. Наутро, как только зарделся восток, действительно явился монах-послушник, произнес дхарани, как раньше, и вознамерился выдрать печень у старого дракона. В этот момент Котхаджи послал в него стрелу. Монах тотчас превратился в старого лиса, рухнул на землю и издох.

Тогда старец, выйдя из озера, выразил свою глубокую признательность стрелку:

— Благодаря Вашей милости сохранена моя жизнь. Прошу, возьмите себе в жены мою дочь.

Котхаджи ответил:

— Вижу в этом милость, а не подарок. Я согласен.

Старик превратил свою дочь в ветку, полную цветов, и вложил ее Котхаджи за пазуху. Он приказал двум драконам доставить его на корабль, на котором плыло посольство. Они же охраняли корабль, пока он не пересек границы Танского государства. И люди Тан увидели корабль из Силла, который несли на себе

два дракона. Слух об этом дошел до императора. Он сказал:

— Посланник из Силла не простой человек, — и удостоил его местом на пиру среди своих вассалов, посадив выше остальных, а также одарил золотом и шелком.

Как только Котхаджи вернулся на родину, он достал цветущую ветку. Ветка превратилась в девушку, и они зажили вместе» [104, 211—214].

Структура этого повествования в принципе повторяет ту структуру, которая характерна для повествования о Вольмёне. И здесь также вначале говорится о нарушении порядка в космосе. В отличие от повествования о Вольмёне, где нарушение нормального хода вещей происходит, видимо, на суше, здесь нарушение порядка происходит на воде, в море. Не один десяток дней длится шторм, что мешает корейскому послу выполнить свои обязанности: прибыть к китайскому двору. Это безошибочно воспринимается послом как некое сообщение, требующее расшифровки, и он посылает к гадателю (*Г. Космическая загадка*).

Гадатель разгадывает загадку, но «на предварительном этапе». Он устанавливает природу «существа», причастного к беспорядкам в космосе, и, как видно из дальнейшего хода событий, причастного «страдательно». Этим существом оказывается дракон, государь Западного моря, т. е. хозяин водной стихии. Гадатель указывает место его обитания (озеро) и рекомендует отправиться туда и принести жертвы. Это своего рода диспетчерское решение, переадресовка, этап, который может быть обозначен как *II. Разгадка. Задача (отсылка к хозяину стихии)*.

Этот этап в повествовании о Вольмёне отчетливо не выражен, однако угадывается в поездке государя в павильон, к возделанным полям. За такой поездкой, как показывает повествование о Котхаджи, может скрываться поездка к хозяину стихии. В повествовании о Вольмёне это, вероятнее всего, хозяин стихии Земли.

Принесение жертв вызвало внезапный подъем воды в озере, что может быть понято как загадка, которую задает людям хозяин стихии воды. *III. Загадка (хозяина стихии)*.

Разгадывается она послом во сне, во время которого является хозяин стихии воды и объявляет, что шторм утихнет, если ему оставят хорошего лучника. В этом фрагменте повествования указываются исполнитель и, по существу, те предметы, с помощью которых некая задача может быть выполнена: лук и стрелы. Угадывается и сама задача — требуется кого-то пристрелить из лука. Эта функция может быть обозначена как *IV. Разгадка. Задача (хозяина стихии)*.

Следующий фрагмент повествования связан с выбором исполнителя. Исполнитель, так же как и в повествовании о Воль-

мёне, выбирается не людьми: его посылает судьба. Остается на острове тот, на кого падает жребий (*V. Выбор исполнителя*).

Фрагмент повествования, в котором представлен диалог хозяина стихии и Котхаджи (дракон жалуется на оборотня и просит его пристрелить, Котхаджи обещает, заверяя в своем высоком мастерстве), может быть понят как *VI. Выяснение пригодности исполнителя и наставление исполнителю*. Отметим, что, как и в повествовании о Вольмёне, эта функция представлена фрагментом текста, содержащим диалог.

Следующий эпизод, связанный с убийством оборотня-монаха, определяется как *VII. Уничтожение оборотня*. И завершается основное ядро повествования о Котхаджи *VIII. Награждением исполнителя*.

Мы употребили выражение «основное ядро повествования» применительно к повествованию о Котхаджи. Это объясняется тем, что начальная и конечная ситуации повествования говорят об обрамлении: история с Котхаджи разыгрывается во время поездки корейского посольства в Китай, она «вмонтирована» в мотив поездки корейского посла к китайскому двору, мотив, который в принципе, как показывают другие тексты, может разрастись в самостоятельный сюжет со своими загадками и разгадками, принять формы разветвленного сюжетного повествования и пр. Поскольку поездка посла в Китай имеет явно самостоятельное значение, мы не учитываем ее как функцию.

Итак, в повествовании о Котхаджи вычленились следующие функции:

I. Космическая загадка.

II. Разгадка. Задача (отсылка к хозяину стихии).

III. Загадка (хозяина стихии).

IV. Разгадка. Задача (хозяина стихии).

V. Выбор исполнителя (по жребию).

VI. Выяснение пригодности исполнителя и наставление исполнителю (диалог).

VII. Уничтожение оборотня.

VIII. Награждение исполнителя.

Сравнив структуру повествования о Вольмёне и повествования о Котхаджи, обнаруживаем, что в принципе они совпадают. Однако повествование о Котхаджи воспроизводит структуру ритуала более полно, чем повествование о Вольмёне. В связи с этим обратимся к нему и перенумеруем его функции, взяв за образец полный вариант, который представлен повествованием о Котхаджи. Предположительно будем считать, что в повествовании о Вольмёне содержится следующие функции:

I. Космическая загадка.

II. Разгадка. Задача (отсылка к хозяину стихии).

V. Выбор исполнителя (по жребию).

VI. Выяснение пригодности исполнителя и наставление исполнителю (диалог).

VII. Уничтожение оборотня.

VIII. Награждение исполнителя.

В повествовании о Котхаджи больше участников, чем в повествовании о Вольмёне. Отличается «расстановка» основных действующих лиц, не все совпадает в их характеристиках. Так, в повествовании о Котхаджи действуют следующие лица: 1) посол, 2) гадатель, 3) солнечный оборотень монах — лис, 4) стрелок — исполнитель, 5) старец — дракон, хозяин водной стихии, 6) женщина.

Посол. Выполняет роль адресата, которому предназначено шифрованное сообщение. Нарушение норм в космосе касается его непосредственно, так как лишает возможности выполнить государственную миссию. Как сын правящей государыни, он соотносится с солнцем. В том, что посол — младший сын государыни, можно усмотреть намек на возрастную характеристику — молодость. (Ср. ассоциацию государь — молодое солнце в повествовании о Вольмёне.)

Таким образом, характеристики адресата в обоих повествованиях совпадают. Это — действующее лицо ритуала, за которым, как можно предположить, в мифологическом слое кроется Солнце.

Гадатель. Как и чиновник-илькван в повествовании о Вольмёне, персонаж «функциональный», связанный только с ритуальным слоем повествования. Разгадывает космическую загадку и т. д. Никакими характеристиками, дающими основание усмотреть в нем наследие персонажа мифологического слоя, не обладает.

Солнечный оборотень. Вносит беспорядок в космос, причиняя зло, сея смерть, и за это платится: его уничтожает стрелок. То есть он — агрессор — жертва. Его истинная природа явлена четко. Он зооморфен. Как лис, норное животное, представляет стихию земли. Он соотнесен со смертью, воплощает смерть в трех ее проявлениях: а) он — убийца, т. е. несет смерть другим, б) он стар годами, т. е. потенциально смертен, в) его убивают, т. е. в нем самом реализуется смерть. Солнечный оборотень является в мир как человек, а на самом деле он — зверь. Представляясь монахом, статус которого несовместим с убийством живых существ, является убийцей-пожирателем. Претендуя на молодость, представляясь монахом-послушником, т. е. юным монахом, он на самом деле стар годами. Принадлежа стихии Земли как норное животное, он претендует на связь с Небом: «спускается с неба на землю». Он, подобно солнцу, появляется с рассветом, и он юн. Словом, это солнечный оборотень, который под маской жизни несет в мир смерть.

Объединим сказанное в таблицу (табл. 18).

Сравнив данные табл. 18 с данными табл. 17, обнаруживаем, что характеристики солнечного оборотня в повествовании о Ко-

Т а б л и ц а 18

**Характеристики солярного оборотня-лиса в повествовании о
Котхаджи**

	Видимое — ложное	Невидимое — истинное
Антропоморфность/зоо-морфность	Человек	Зверь — лис
Возраст	Юность	Старость
Время суток	Утро, восход	—
Сторона света	Восток	—
Светило	Солнце	—
Стихия	Небо	Земля
Отношение к жизни/смерти	Как монах несо- местим с убийст- вом живых су- ществ	Убийца живого, его убивает стре- лок

тхаджи, выполняющего роль агрессора — жертвы, в основном совпадают с теми характеристиками, которыми в повествовании о Вольмёне наделен солнечный оборотень, выступающий в качестве исполнителя. Отметим это обстоятельство и перейдем к исполнителю в повествовании о Котхаджи.

Стрелок-исполнитель. Исполнитель, которого, как и в повествовании о Вольмёне, дает судьба, прибывает на корабле вместе с послом. Остров Хокто, или Кольгэдо, упомянутый в тексте повествования, носит сейчас название Пэннёндо. Он расположен южнее 38-й параллели, входит в состав нынешней провинции Южная Хванхэдо. Корабль из Силла, следующий в Китай, должен был подходить к этому острову с юга, т. е. со стороны солнца.

На основании того, что стрелок награждается женой, можно предположить его молодость.

К сожалению, имя стрелка — Котхаджи — не расшифровано, и мы не можем учесть семантику его имени. Отметим лук и стрелы как принадлежность исполнителя; он везет их с собой с юга, они характеризуют его как личность солярную. (Ср. повествование о государе Пичхо-ване в «Самгук юса».) Можно также добавить, что Котхаджи состоит в свите посла — сына государя, о солярной сущности которого уже говорилось. Таким образом, солярные характеристики исполнителя не вызывают сомнений. В его портрете нет ни одной черты, которая свидетельствовала бы о двойственности его личности и давала бы основания заподозрить в нем оборотня. Исходя из того, что стрелок — младший по отношению к послу — старшему, что он оставлен на острове с соизволения стар-

шего, как бы представляя его и замещая его, а также учитывая их одинаково истинную солярную природу, мы можем предположить, что стрелок — это своего рода дублер, заместитель старшего. Сходство характеристик посла-адресата и стрелка-исполнителя наводит на мысль о том, что они, так же как государь-адресат и исполнитель в повествовании о Вольмёне, восходят к единому мифологическому персонажу — Солнцу.

Старец—дракон — хозяин водной стихии. Старец—дракон представляет стихию Воды, он живет в озере, рекомендуется божеством Западного моря, т. е. соотнесен с западом. Он — дракон, т. е. зооморфен. Возраст его преклонен. Старец—дракон — государь. Он также муж и отец. Первое характеризует его как хозяина водной стихии, второе — как существо, дающее жизнь другому, т. е. порождающее и поддерживающее жизнь на земле. Именно так можно понять стремление старца—дракона сохранить жизнь себе, своей жене и дочери, а также предложение своей дочери в жены стрелку. Содействуя их браку, а следовательно, продолжению жизни, дракон оказывает благотворное воздействие на весь космос в целом. По этой характеристике (представляет живое, жизненное начало) он противоположен лису-оборотню, который несет смерть, хотя и обладает некоторыми общими с оборотнем-лисом характеристиками.

Дракон играет роль наставника стрелка: задает задачу, разъясняет причины, побудившие его обратиться к стрелку (будет истреблен весь род хозяина стихии Воды), по существу, определяет и «предметы» — лук и стрелу, задавая задачу пристрелить оборотня. И, наконец, дракон награждает стрелка, вручая ему цветок — дочь.

Сведем характеристики дракона и лиса в таблицу (табл. 19).

Женищина. Дочь хозяина стихии Воды. Она — пассивное действующее лицо повествования. Ей, как и ее отцу, угрожает лис-оборотень, хозяин стихии Земли. Стрелок, убив оборотня, спасает ее. И она вручается стрелку ее отцом как награда за подвиги. Вручается в форме «предмета» — цветка и лишь в доме стрелка превращается в девушку и становится его женой. (О превращении девушки-предмета в девушку-человека в доме мужа см. предыдущую главу.)

Рассмотрим отношения основных действующих лиц повествования, которые могут восходить к мифологическому слою. Их четверо, и они явно делятся на две пары. С одной стороны — антропоморфные, видимо, оба молодые солярные персонажи, которые относятся друг к другу как старший и младший. Они оба призваны навести порядок в космосе. Так, после процедуры бросания жребия послем, в результате которой был избран исполнитель, шторм утих и корабль двинулся в путь. Исполнитель «доделывает» начатое: своим господином — истребляет оборотня.

**Характеристики хозяина стихии Воды и солнечного
оборотня-лиса**

	Дракон	Лис
Антропоморфность/зооморфность	Зверь	Зверь/человек (ложно)
Оборотничество	—	Солянный оборотень
Возраст	Старый	Старый/молодой (ложно)
Стихия	Вода	Земля/Небо (ложно)
Сторона света	Запад	Восток (ложно)
Социальная характеристика	Государь	Монах
Отношение к жизни/смерти	Несет жизнь (имеет семью, детей)	Несет смерть (убийца живого)
Отношение к порядку в мире	Содействует восстановлению порядка	Агрессор, нарушает порядок, источник зла
Отношение к исполнителю	Направляет, дает задачу, называет предметы, награждает	Истребляется исполнителем

Другая пара персонажей — зооморфная, представляющая стихии — Землю и Воду, в сфере которых отсутствует стабильность. Хозяева стихий враждуют. Один из них — лис, представляющий Землю, — агрессор-убийца. Приняв вид Солнца, он стремится истребить весь род Дракона. Дракон — хозяин Воды, — страдающая сторона. Это он подает «сигнал бедствия». Затянувшийся шторм на море, видимо, означает, что произошло что-то неладное во взаимоотношениях хозяев стихий и что стихии Воды грозит опасность. Так хозяин Воды дает знать послу (=Солнцу) о своей беде и просит оставить на острове стрелка из лука.

Хозяин Воды, как сторона страдающая, жаждет истребления смертельного врага и содействует его уничтожению: наставляет стрелка, указывает на предметы (лук, стрелы). В награду он отдает в жены стрелку свою дочь.

Из сказанного выводится следующая мифологическая ситуация. В космосе появляется солнечный оборотень. Солнцем прикинулся Лис, хозяин Земли, чтобы истребить род Дракона, хозяина Воды. Дракон просит Солнце прислать Стрелка, чтобы тот уничтожил оборотня. Стрелок уничтожает оборотня, за что Дракон отдает в жены Стрелку свою дочь-цветок. Порядок устанавливается, жизнь продолжается⁸⁸.

⁸⁸ Весьма близким рассмотренному является текст повествования о Чактегоне, помещенного в «Корё са» [116, 48—51; 44а, 66—69]. Помимо прочего в этом тексте обращает на себя внимание вытеснение мотива убийства, истреб-

Обратим внимание на то, что Солнце и его посланец Стрелок молоды, а оба представителя стихий стары.

Сравним сказанное здесь со сказанным ранее по поводу мифологической ситуации в повествовании о Вольмёне. В повествовании о Вольмёне, очевидно, слиты в один персонаж два мифологических персонажа: хозяин стихии Земли (Лис) и исполнитель (за которым, видимо, кроется Стрелок).

В самом деле, в повествовании о Котхаджи хозяин Земли (Лис) представляется в человеческом облике как юный монах, соотношенный с Солнцем. По-видимому, юн и стрелок, уничтожающий агрессора — хозяина Земли. В повествовании же о Вольмёне речь идет об отправлении буддийского обряда, в котором действует буддийский монах. В этом случае ритуальная ситуация в идеале, очевидно, подразумевает участие двух монахов. Один из них — исполнитель, он должен уничтожить оборотня-агрессора. Другой — монах-оборотень, он должен помогать исполнителю в уничтожении агрессора (наставлять, рекомендовать «предметы»). Видимо, сходство характеристик — монашеский сан и сходство ролей — уничтожение агрессора и помощь в уничтожении агрессора привели к тому, что эти персонажи при обработке исходного текста были объединены. А этот объединенный персонаж, кроме того, был соотношен с историческим лицом — Вольмёном.

Слияние двух персонажей, своего рода «сокращение штата персонажей» при прежнем «объеме работы», привело к перераспределению высвободившихся обязанностей. Обязанности, которые выполнял в мифе обиженный хозяин Земли, перешли к другим действующим лицам. Так, «наставления исполнителю» дает государь, т. е. адресат; ставит задачу и определяет предметы чиновник-илькван.

Попытаемся уяснить, кто же все-таки кроется за солнечным оборотнем в повествовании о Вольмёне. По аналогии с повествованием о Котхаджи, где враждуют хозяева Воды и Земли и где страдающая сторона (Вода) подает сигнал бедствия в виде затянувшегося шторма, длящегося десять дней свечение двух солнц разом в повествовании о Вольмёне может быть понято как сигнал бедствия со стороны Земли. Появление двух солнц, скорее всего, означает жару, засуху (ср. китайский миф о десяти солнцах и стрелке Хоу И). Агрессора помогает уничтожить представитель стихии

ления лисом-оборотнем рода дракона, государя Западного моря, мотивом нарушения порядка в космосе. Здесь лис, являясь в образе Будды Татхагаты, начинает «расставлять рядами солнце, луну и звезды. Тут наступает крошечная тьма, а он что есть силы дует в свою витую раковину и колотит в барабан. После такой, с позволения сказать, музыки он садится на эту скалу и начинает читать сутру „О точности и пухлости“, и так он орет, что у меня голова раскалывается от боли...» [44а, 67]. Так мотивирует свою просьбу уничтожить оборотня дракон, государь Западного моря.

Земли. Естественно предположить, что в роли агрессора выступает хозяин стихии Воды, который и уничтожается.

Повествование о Вольмёне не отразило во всей четкости мифологическую коллизию. Оно носит типологически более поздний характер, чем повествование о Котхаджи: в нем отсутствуют зооморфные персонажи, которые являются более архаичными, чем антропоморфные. Сдвиги, которые произошли в результате снятия зооморфных характеристик персонажей, усугубились благодаря введению буддийского элемента. Так, замена мифологического персонажа в ритуале монахом-исполнителем повлекла изменения в характере награды. Монаху жены никто предлагать не станет. Поэтому пропала необходимость в таком персонаже, как дочь обиженного хозяина стихии, а следовательно, и во всей его семье во главе с ним самим. Отсюда его «обязанности» в ритуале распределились между оставшимися участниками действия. Награждение исполнителя перешло к государю, который чествует монаха-исполнителя, жалует ему чай, шелк и золото. (О причинах, по которым эти обязанности берет на себя государь, см. ниже, применительно к повествованию о Пичхо-ване.)

Между тем в исходном мифологическом тексте дочь у хозяина стихии Земли, видимо, была и, как можно предположить по аналогии с дочерью Дракона в повествовании о Котхаджи, становилась женой исполнителя.

Мы рассмотрели два повествования и пришли к предположению, что в обоих из них отражена мифологическая коллизия конфликта между хозяевами Земли и Воды — Лисом и Драконом. Обиженный обращается за помощью к Стрелку (Солнцу), который уничтожает агрессора. Благодарный хозяин стихии отдает в жены Стрелку (Солнцу) свою дочь. Порядок в мире восстанавливается, жизнь продолжается.

В одном случае (повествование о Вольмёне) обиженным оказывается хозяин Земли, в другом (повествование о Котхаджи) — хозяин Воды. Поскольку, очевидно, Стрелку приходится помогать то одному, то другому хозяину стихии, естественно предположить, что у Стрелка должны быть две жены. Естественно также предположить, что эти жены наследуют «родовые» характеристики: принадлежность к соответствующим стихиям, взаимную неуживчивость.

Это предположение как будто подтверждается материалом корейской и китайской традиций. Так, в одной из гробниц Когурё (IV — VI вв.), Муёнчхон, на центральной северной стене изображены хозяин и две его жены [16, 72—73; 199]. По свидетельству «Самгук саги», государь Когурё Юри-ван, правивший, согласно традиции, на рубеже нашей эры, имел двух жен, которые постоянно ссорились между собой. Приведем соответствующий фрагмент из «Самгук саги» в переводе А. Ф. Троцевич:

«Зимой, в десятой луне, государыня госпожа Сон скончалась. Государь опять женился и взял в жены двух женщин. Одну звали Хваный, и была она дочерью человека из Кольчхона. Другую звали Чхихый, и была она дочерью человека из Хань (Китай. — А. Т.). Обе женщины ссорились и не могли помириться. Тогда государь построил два дворца — восточный и западный — и поселил там каждую в отдельности. После государь отправился на охоту в горы Квисан и семь дней не возвращался. Две жены поссорились, и Хваный обругала Чхихый: „Ты прислужница из Ханьского дома, как смеешь мне грубить?“ Чхихый застыдилась и убежала. Государь, услышав об этом, вскочил на коня и погнался за ней. Чхихый рассердилась и не вернулась. Государь сел под деревом и, увидев стайку иволг, растрогался и сочинил песню:

Порхают желтые иволги.

Он и она неразлучны.

[А я] думаю о своем одиночестве,

С кем же мне вернуться?» [63, 123].

Обратим внимание на то, что обиженная жена уходит на запад, а также на время, которым отмечены события. Это зима, десятая луна. В это время государь отправляется в горы охотиться, т. е. стрелять из лука. Не исключено, что в истории с женами Юри-вана отражается ритуальная ситуация, приуроченная к десятой луне и связанная с молением об урожае⁸⁹.

Пережитки ритуала такого типа сохранились до конца XIX в. на острове Чеджудо, где ежегодно в начале второй луны устраивалось моление об урожае, в котором разыгрывалось некое действо: «...на изображение коровы надевали ярмо и вели под музыку во главе церемониального шествия. Человек, шедший за изображением коровы, имитировал движение пахаря. В процессии участвовало несколько ряженных людей: один был в маске птицы... другой изображал охотника... Охотник выходил из рядов и делал вид, что стреляет из лука в птицу. Двое мужчин, одетых в женское платье, изображали „драку между соперничающими женами“. „Муж“ в конце шествия умирал их» (132, 159); литературу вопроса см. там же).

Мотив двух жен у Стрелка сохранился в «Повести о Хон Гильдоне» [124; 35, 148—178], где герой поражает стрелой оборотня, похитителя дочерей, и за свой подвиг получает двух жен. Старшая — дочь человека по имени Бо-лун — «Белый дракон». Белый цвет, как известно, в дальневосточной культуре по традиции соотносится с западом и со старостью. То есть в Бо-луне угадывается хозяин стихии Воды, аналогичный изображенному в повествовании о Котгаджи Дракону — государю Западного моря.

⁸⁹ Об осенней охоте с участием государя и о ее назначении «настрелять зверей и птиц для жертвоприношения духу Земли», а о назначении весенней — настрелять дичи для моления о хорошем урожае и т. д. см. [16, 117—118].

Большой интерес представляет семантика имени отца второй жены Хон Гильдона — Чжао-те. Чжао-те по-китайски буквально означает «Железо из княжества Чжао». Княжество Чжао в период Чжань-го (403—221 гг. до н. э.) располагалось на территории нынешней провинции Хэбэй. Чжао было самым северным из княжеств того времени, граничившим с сюнну. За счет Чжао шло расширение китайской территории в сторону севера.

Согласно Сыма Цяню, Чжао одним из первых начало выплавку железа [141, 1251]. Одно из названий железа — «черный металл» (кор. *тыккым*). В имени Чжао-те заключены ассоциации: а) с севером, б) с землей (добыча руды из недр земли), в) с черным цветом. Сопоставим характеристики Бо-луна и Чжао-те (табл. 20).

Т а б л и ц а 20

Характеристики Бо-луна и Чжао-те

	Бо-лун	Чжао-те
Зооморфность	Дракон	—
Возраст	Старый	—
Цвет	Белый	Черный
Сторона света	Запад	Север
Стихия	Вода	Земля
Семейный статус	Отец, имеет дочь	Отец, имеет дочь

Совершенно очевидно, что если за Бо-луном кроется хозяин Воды, то за Чжао-те стоит хозяин Земли.

Можно предположить, что главарь оборотней ульдонов, которого подстрелил в горах Хон Гильдон, — также хозяин Земли (Горы), похитивший дочь у хозяина Воды. Об этом говорит название гор, куда отправляется за снадобьем для стрел герой. Это горы Маншань и Даншань, расположенные на территории нынешней провинции Цзянсу в Китае. Маншань находится к северу от Даншань. В этих горах когда-то укрывался будущий основатель Ханьской династии Гао-цзу. В горе Даншань есть ущелье Хуанцаньюй — «Ущелье, где скрывается император», названное так в память о Гао-цзу [144, 970]. То есть название гор Ман и Дан связано с представлением об ущелье в горах, в котором, скрываясь, обитает человек, обладающий высшим социальным статусом.

Можно предположить, что в основе этого эпизода повести, в котором герой отправляется в горы Ман и Дан, лежит мифологическая ситуация: Стрелок отправляется к хозяину Земли (Горы), которого он должен убить в интересах хозяина Воды, т. е. ситуация, аналогичная той, что описывается в повествовании о Котхаджи.

Чтобы убедиться в справедливости наших предположений, приведем характеристики главаря оборотней-ульдонов (табл. 21).

Т а б л и ц а 21

**Характеристики главаря ульдонов
в «Повести о Хон Гильдоне»**

Антропоморфность/зооморфность	Человек-зверь, оборотень
Возраст	Молодой (во всяком случае, брачный) (ложно)
Сторона света	Север
Стихия	Гора—Земля
Социальная характеристика	Главарь оборотней, «государь»
Отношение к жизни/смерти	а) Бессмертие в результате перевоплощений б) смерть от стрелы
Отношение к порядку в мире	Агрессор, наносит ущерб роду Белого дракона, т. е. хозяину стихии Воды, нарушает порядок

Если же мы сравним характеристики Чжао-те (табл. 20) и характеристики главаря ульдонов, обнаружим, что они не противоречат друг другу, а, напротив, дополняют друг друга, за исключением характеристики, содержащейся в графе «Семейный статус» табл. 20. Однако эта характеристика может быть у хозяина стихии в том случае, если он — жертва агрессии, или отсутствовать у него, если он — агрессор. Вполне вероятно, что в мифологическом плане главарь оборотней-ульдонов и Чжао-те — один и тот же персонаж, который под именем Чжао-те выступает как жертва агрессии, а в качестве главаря ульдонов — как агрессор. О том, что расщепление мифологических персонажей на два (и даже три) действующих лица при переходе мифологической коллизии в ритуал, дальнейшем переводе мифа-ритуала в повествование эпического типа является общей закономерностью, мы убедимся ниже.

Можно предположить, что рассмотренная мифологическая ситуация «Стрелок и две жены — дочери хозяев стихий» имеет континентальное происхождение. Так, она угадывается в китайском мифе о стрелке Хоу И. Например, в мотиве его жены Чунь-ху («Черной лисы»), или Сюань-ци («Черной жены»), в мотиве охоты Хоу И на лисц, мотиве убийства кабана в лесу, т. е. мотивах, так или иначе соотносимых со стихией Земли, с хозяином этой стихии, с дочерью хозяина. Кроме того, с этой мифологической ситуацией может быть также связан мотив убийства змея в озере Дунтинху, мотив борьбы с божеством реки Хэ-бо и мотив жены

Хоу И, которая, согласно одной версии, является женой божества Хь-бо, согласно другой — его дочерью [101, 175—205, 387—388].

Соответствующая мифологическая коллизия, очевидно, лежит в основе сохранившихся до наших дней календарных состязаний в стрельбе из лука. Сравним одно из современных их описаний:

«Стрелки из луков в Сеуле и провинциях страны выбирают день в третьей луне. Участники, вооруженные луками, собираются у летнего павильона, красиво расположенного на холме и находящегося между двух речных потоков, чтобы „отстрелять“ финальные игры. Состязающиеся выстраиваются в линию перед фасадом павильона, натягивая луки... целясь в мишень на далеком расстоянии через долину. Эта мишень — из белого дерева... с черным бычьим глазом... Одна, две, три стрелы со свистом уходят в воздух. Мальчик, стоящий рядом с мишенью, размахивает веером вверх или вниз, обозначая направление стрел, летящих мимо. Однако, когда стрела попадает в цель... мальчик размахивает веером, делая круги, кричит и танцует. Затем хорошенькие девушки-кисэн, стоя позади удачливого стрелка, поют хвалебную песню и исполняют танец. В перерыв между „подачами“ кисэн являются к столам и поднимают чаши с вином за победителей, укоряя при этом проигравших. Они поют песни-экспромты, чтобы поднять боевой дух состязающихся. Красавицы, они в сердцах своих полны восхищения искусством и смелостью победителей:

— Как сталь и камень, так крепок ваш лук, как молния, так быстра ваша стрела, и вы попали в глаз быка и в мое сердце... Никто, кроме искусного (стрелка), недостойн красавицы!

На состязания собираются большие толпы зрителей без различия пола и возраста. Такие состязания обычно бывали и осенью, но в настоящее время обычай этот идет на убыль» [152, 33—35].

Обратим внимание на место, где происходят состязания. Это берег реки. Отметим, что мишень носит название «бычий глаз» и что глаз этот «черный», а целятся в него стрелки «через долину». Вспомним ситуацию в повествовании о Котхаджи, где стрелок уничтожает агрессора — лиса у воды, спасая старца — дракона, и «от Воды» получает жену. Сопоставим соотносительность с черным цветом хозяина стихии Земли в «Повести о Хон Гильдоне» (см. характеристики Чжао-те в табл. 20).

На основании приведенного описания, а также данных, полученных в результате рассмотрения текстов, можно предположить, что хозяин Земли в этом обряде имеет обличье быка и что именно его поражают своими стрелами стрелки.

В финале победителей чествуют кисэн, поднося чаши с вином и т. д. В этом фрагменте действия угадывается функция VIII. *Награждение исполнителя*, причем награждения женой, как в повествовании о Котхаджи.

Возвратимся к исходному мифологическому «треугольнику» и рассмотрим еще несколько текстов с целью проверить наши предположения, сделанные при рассмотрении повествования о Вольмёне и повествования о Котхаджи.

К текстам, отражающим описанную выше ритуальную структуру, в которых действуют отмеченные мифологические персонажи, как нам представляется, относится и повествование о государе Пичхо-ване «Государь стреляет в футляр от кыма», перевод которого приведен в предыдущей главе.

Здесь, так же как и в повествовании о Котхаджи, в самом начале намечается мотив поездки, дороги, который мы условились не рассматривать. Отправившийся в дорогу государь замечает необычное поведение зверя и птицы (мышь и вороны), что понимается им как сигнал, как космическая загадка (функция *I. Космическая загадка*).

К эпизоду с мышью, заговорившей человеческим голосом, Ирён дает комментарий. Цель комментария, по-видимому, не только в том, чтобы обратить внимание на сходную ситуацию в однотипном тексте, но и отметить, что в этом эпизоде повествования о Пичхо-ване ошущен чиновник-илькван или гадатель, который должен разгадывать космическую загадку. Как бы то ни было, мышь ли, илькван ли, гадатель ли дают совет государю идти за вороной, следующая функция без труда определяется как функция *II. Разгадка. Задача (отсылка к хозяину стихии)*.

Государь принимает совет и выполняет его. Путь вслед за вороной в конце концов приводит его к встрече со старцем из пруда. Старец предподносит ему запечатанное письмо. В письме начертан текст, смысл которого загадочен.

Этот фрагмент повествования может быть определен как функция *III. Загадка (хозяина стихии)*.

Разгадать сообщение помогает илькван. Государь вскрывает письмо и обнаруживает всего одну фразу: «Стреляй в футляр от кыма». Однако в ней; а) формулируется задача, б) указывается исполнитель (им должен быть сам государь), в) подразумеваются «предметы», с помощью которых должна была выполняться задача, — лук и стрелы, г) называется мишень (кым). Вспомним, что в повествовании о Котхаджи хозяин Воды называет стрелку «мишень» — солнечного оборотня в наставлении (функция *VI. Выяснение пригодности исполнителя и наставление исполнителю*). Таким образом, эта фраза многофункциональна; она представляет сразу несколько функций: *IV. Разгадка. Задача (хозяина стихии)*, *V. Выбор исполнителя* и *VI. Выяснение пригодности исполнителя и наставление исполнителю*.

Функция *VII. Уничтожение оборотня* угадывается во фрагменте, описывающем убийство монаха. Вспомним о том, что оборотни в предыдущих текстах имеют обличье монахов.

Таким образом, в повествовании о Пичхо-ване наличествуют следующие функции:

I. Космическая загадка.

II. Разгадка. Задача (отсылка к хозяину стихии).

III. Загадка (хозяина стихии).

IV. Разгадка. Задача (хозяина стихии).

V. Выбор исполнителя.

VI. Выяснение пригодности исполнителя и наставление исполнителю.

VII. Уничтожение оборотня.

В повествовании отсутствует функция *VIII. Награждение исполнителя*. Тем не менее, как можно заметить, основное ядро повествования о Пичхо-ване имеет ту же структуру, что и повествование о Котхаджи.

Судя по тому, что в финале уничтожается монах, за которым явно скрывается знакомый нам по повествованию о Котхаджи (и отчасти по повествованию о Вольмёне) оборотень, монах — лис, можно утверждать, что и в рассматриваемом тексте также описан ритуал уничтожения солнечного оборотня — хозяина Земли.

Обратимся теперь к участникам драмы и отношениям между ними. Это государь, чиновник-илькван, старец из пруда, монах и женщина. Среди них нет «исполнителя» — стрелка. Стрелок и государь здесь соединились в одном персонаже. Таким образом, в повествовании о Пичхо-ване (не считая мыши) действуют следующие персонажи: 1) государь — стрелок, 2) чиновник-илькван, 3) старец из пруда, 4) монах, 5) женщина.

Государь — стрелок. Принимает сигнал о нарушении порядка в космосе, выполняя роль адресата, и сам же выправляет нарушения как исполнитель, убивая монаха. При этом карает преступников — монаха и женщину. Соотнесен с Небом: едет к «Беседке небесного источника». Обладает ярко выраженными солярными характеристиками. Имя государя по-корейски означает «Свет» (*пит/пичх* — «свет»). В своем пути Пичхо-ван следует за вороной (солярная птица) на юг и приходит к деревне, которая расположена на восточном отроге Намсан — «Южных гор». То есть его путь вызывает ассоциации с движением солнца (=ворон).

В отличие от предыдущих повествований возрастная характеристика государя не явлена.

Чиновник-илькван. Как и в прочих повествованиях, персонаж только ритуального плана. Разгадывает загадку, которую задал хозяин стихии. Какими-либо характеристиками не наделен.

Старец из пруда. Представляет стихию Воды. Отмечен его возраст — он стар. При этом отсутствует зооморфная характеристика: в тексте не сказано, что он дракон. Не соотнесен он и с какой-либо стороной света. Не подчеркнут его высокий статус хозяина стихии (ср. «государь моря» в повествовании о Котхаджи). Он лишен и

«семейных» характеристик. У него в отличие от старца-дракона в повествовании о Котхаджи нет ни жены, ни дочери. В результате не выявлена его связь с жизненным началом. Неявленность семейных характеристик, отсутствие дочери, естественно, повлияли на судьбу функции VIII. *Награждение исполнителя.*

Тем не менее, как можно заметить, старец из пруда: а) задает загадку, б) ставит задачу, в) выбирает исполнителя, г) наставляет его, д) определяет «предметы» (лук, стрела). Он активно содействует уничтожению монаха, выправлению положения в космосе.

Однако старец из пруда не является страдающей стороной, подвергающейся нападению со стороны врага. Отсюда не отмечены мотивы, движимый которыми он помогает государю—стрелку. И, естественно, он не участвует в награждении исполнителя, так как награждать ему и нечем (точнее, некем), и некого, и не за что, поскольку его и его семью никто не спасает.

Монах. Выполняет роль агрессора—жертвы. Он — нарушитель порядка в космосе, и он гибнет. Но его агрессия имеет иной адрес, чем в повествовании о Котхаджи: она направлена не на хозяйина водной стихии, а на государя.

Как и солнечный оборотень монах—лис в повествовании о Котхаджи, он несет смерть: из-за него гибнет женщина.

В характеристике монаха отсутствует момент оборотничества: нет зооморфной характеристики, ложных солярных, возрастных характеристик, связи с Небом. Не выявлена и прямая связь со стихией Земли (как мы увидим ниже, она дана косвенно и с иных, чем рассматриваемые, позиций).

Монаху дана этическая и «юридическая» характеристика: он «предается разврату» с женой государя, а следовательно, является преступником. Такого рода характеристик ни один из персонажей в повествовании о Вольмёне и в повествовании о Котхаджи не имел.

Женщина. Жена государя. Дается прежде всего этическая и «юридическая» характеристика, аналогичная характеристике монаха. «Предаваясь распутству» с монахом во дворце, являясь преступницей, нарушает нормы, внося элемент хаоса в организованный космос. Выполняет роль жертвы.

Рассмотрев характеристики действующих лиц и их взаимоотношения, обнаруживаем тот же треугольник активно действующих персонажей, что и в предыдущих повествованиях. Несмотря на краткость характеристик, их роли достаточно очерчены: государь—стрелок при содействии старца из пруда уничтожает монаха. Коллизия повторяет, правда в очень конспективном виде, коллизия в повествовании о Котхаджи, однако за предельно сжатыми характеристиками действующих лиц в повествовании о Пичховане угадываются те же персонажи, которые так полно охарактеризованы в повествовании о Котхаджи: стрелок, старец—дракон,

он же государь Западного моря — хозяин Воды, монах—лис, он же хозяин Земли.

Следовательно, мы можем говорить не только о ритуальной общности рассматриваемых трех повествований, но и о единой их мифологической основе. Из них наиболее архаичен текст повествования о Котхаджи. Здесь и мифологическая и ритуальная первооснова выявлена наиболее полно: сохранены зооморфные характеристики как наиболее типологически ранние, целиком (во всей совокупности функций) представлено основное ядро текста. Это ядро «свободно развивается» в сфере художественной. Так, ядро (I—VIII функции) обрамлено; «проглядывает» психологизм («с тяжелым сердцем...») и т. д.

Повествование о Вольмёне, как уже отмечалось, свидетельствует главным образом о буддийских коррективах. Уничтожение оборотня предстает как результат буддийского обряда «разбрасывания цветов», который отправляет монах, являющийся историческим лицом. Отсюда снята фигура стрелка, изменился тип награды (снят мотив жены), роль награждающего перешла к государю.

Не менее интересны и не менее характеры для корейской культуры те изменения, которые, видимо, были внесены в исходный текст прежде, чем он принял окончательный вид повествования «Государь стреляет в футляр от кыма». Выясним тенденцию этих изменений, начав с действующих лиц. Первое, что обращает на себя внимание, это снятие, насколько можно, любых космических (а следовательно, мифологических) характеристик у всех действующих лиц, кроме государя. Если стихия Воды еще отмечена (пруд), то характеристика монаха как представителя стихии Земли, а тем более как хозяина стихии Земли может быть воссоздана только в результате сопоставления данного текста с другими.

Мифологическая основа повествований свидетельствует о наличии трех космически значимых персонажей равного уровня: Стрелок (Солнце), Дракон (Вода) и Лис (Земля). Они трое представляют космос. Их отношения между собой — это, как можно предположить, отношения равных партнеров.

В повествовании «Государь стреляет в футляр от кыма» мифологический баланс изменен. Космическую значимость имеет только государь. Нарушения в космосе воспринимаются как нарушения порядка во владениях государя, в личном его доме (государев дворец), за порядок в котором он ответствен.

Государь в самом начале повествования соотнесен с Небом (едет в ритуальную поездку к «Беседке небесного источника»). Такой характеристики у государя не наблюдается в двух других повествованиях.

Можно предположить, что изменения в исходный текст вносятся с точки зрения традиционных китайских воззрений на госуда-

ря и на государство. Согласно этим представлениям, государь — единственный персонаж, олицетворяющий собой весь космос и несущий ответственность за него. В ритуале государь соотносится с Небом и Солнцем, государыня — с Землей и Луной.

Отсюда «агрессор» — солнечный оборотень (хозяин Земли или хозяин Воды) будет восприниматься как претендент на престол, как угроза государю «лично», а не как угроза другому хозяину стихии. Это и наблюдается в повествовании «Государь стреляет в футляр от кыма».

Далее. Поскольку в этой системе воззрений Землю представляет супруга государя, все «неполадки» в сфере Земли лежат «на совести» государыни, что и обнаруживается в повествовании, где в числе действующих лиц оказывается жена государя — персонаж, отсутствующий в повествованиях о Вольмёне и о Котхаджи. Она находится в преступной связи с монахом, следствием чего, видимо, и являются нарушения в сфере стихии Земли. Монах же здесь соотнесен с Землей постольку, поскольку вступает в связь с женой государя.

В повествовании о Пичхо-ване акцентирован и такой критерий оценки действий персонажей, как добро и зло, преступление и наказание. Уничтожение монаха и жены государя предподносится как казнь преступников. Драма из «космически-мифологической» превращена в «космически-государственную».

Карать и награждать с точки зрения официальной китайской системы воззрений может только государь. Дать награду государю, равно как и покарать его, не может никто, кроме Неба. Попытка такого рода со стороны хозяина водной стихии, например, может расцениваться только как претензия на статус государя.

То есть на исходный текст, отражавший архаическую корейскую систему представлений о мире, в основе которой лежал миф о Стрелке (Солнце), Драконе (Воде) и Лисе (Земле,) наложилась другая, официальная китайская система воззрений, отличная от архаической корейской системы.

По свидетельству Ирёна, «о делах с футляром от кыма» поведал Чхве Чхивон (букв. «рассказ Чхве Чхивона» — «Чхве Чхивон-джи соль»; см. [104, 137]). По-видимому, повествование «Государь стреляет в футляр от кыма» — результат обработки Чхве Чхивоном какого-то текста (или нескольких) типа повествования о Котхаджи. Личность этого автора достаточно очерчена в исследованиях Л. В. Ждановой. Чхве Чхивон (857 — ?), увезенный в Китай на учение в одиннадцатилетнем возрасте, прожил там шестнадцать лет. Он успешно сдал государственные экзамены и последние лет десять служил в штате главнокомандующего правительственными войсками Гао Пяня. Именно на эти годы приходится крестьянская война под водительством Хуан Чао (875—884), ох-

важившая Китайскую империю. Годы службы Чхве Чхивона были напряженными и опасными, и он за это время приобрел административный и военный опыт, зарекомендовав себя дельным и энергичным чиновником. По возвращении на родину Чхве Чхивон довольно скоро оказался не у дел, ушел от мира и отдал свои силы поэзии и историографии [26, 451—456].

Повествование «Государь стреляет в футляр от кыма» — один из редких случаев, который дает возможность проследить отношение Чхве Чхивона к национальной культурной традиции. Окончательно сформировавшийся как личность в Китае, Чхве Чхивон, естественно, воспринял официальную китайскую систему воззрений.

Характерно, что эта сторона его личности проявилась прежде всего при оформлении «портретов» основных персонажей и осмыслении отношений между ними. Другая ее сторона — энергия, организованность, опыт военного — сказалась в изменениях, которые затронули функции текста. Можно предположить, что функции *IV. Разгадка. Задача (хозяина стихии)*, *V. Выбор исполнителя* и *VI. Выяснение пригодности исполнителя и наставление исполнителю* в исходном тексте имели более развернутый вид и что соединение их в одной фразе — это дело рук Чхве Чхивона.

Многословные инструкции исполнителю (ср. развернутый характер этой функции в повествованиях о Котхаджи и о Вольмёне) Чхве Чхивон, видимо, воспринял как деловой военный человек. Они показались ему неуместными в ситуации, требующей решительных действий. Такую же реакцию, очевидно, вызвал и выбор исполнителя по жребию, воспринятый как неоправданно (или преступно) растянутая процедура в ситуации государственного бедствия. Самым естественным выходом, с точки зрения рационалистически мыслящего чиновника-конфуцианца, обладающего военным опытом, был лаконичный и точный письменный приказ. Что, в сущности, и представляет собой фраза «стреляй в футляр от кыма!».

Отметим, что оформление загадки хозяина стихии, разгадки и пр. в виде письма, письменного приказа явно выпадает из стиля ритуального текста. Вспомним, однако, что в повествовании о Котхаджи исполнитель выбирается по жребию следующим образом: пишутся на дощечках имена стрелков и предаются воде. То есть обращение к письменному знаку в принципе свойственно рассматриваемому ритуалу, но имеет целью только фиксацию имени. Возможно, что такое обращение к письменному знаку (письмо, письменный приказ) послужило отправной точкой для соответствующего оформления функций *IV*, *V*, *VI*.

Остановимся на финале основного ядра повествования «Государь стреляет в футляр от кыма». Снятие функции *VIII. Награждение исполнителя* было неизбежным. Ей не находилось места в

этом тексте. Если повествование о Котхаджи заканчивается обретением невесты и женитьбой героя в результате «операции по уничтожению» монаха-оборотня, то повествование о Пичхо-ване (основной корпус) завершается убийством жены. Монах и женщина, застигнутые в футляре от кыма, гибнут.

Однако, как уже говорилось выше, футляр от кыма с точки зрения мифологического сознания тождествен как темная емкость могиле-матке. В футляре «предаются разврату» заместитель государя — монах и жена государя. Эту акцию пресекает стрела, пущенная в футляр государем. Но стрела, копьё, как известно, имеют универсальную семантику во всех древних культурах: метать стрелу, копьё означает совершать производительный акт. Отсюда проникновение стрелы в футляр от кыма, где соединились монах и женщина, есть акт убийства—оплодотворения. Таким образом, функция VII. *Уничтожение оборотня* в версии Чхве Чхивона содержит одновременно и элемент функции VIII. *Награждение исполнителя* — утверждение героя в его супружеском статусе.

Привлечем к рассмотрению еще одно повествование, помещенное в «Самгук юса». Это история о буддийском праведнике Вонгване и духе, которую мы впредь будем именовать повествованием о Вонгване. Она входит как развернутая цитата в жизнеописание Вонгвана, озаглавленное «Вонгван и его учение на Западе». Цитируется «Силла сун джон» — «Необычайные жизнеописания Силла» — памятник, не дошедший до наших дней и известный только по фрагментам, в частности помещенным в «Самгук юса». Приведем ее перевод:

«В миру фамилия Учителя была Соль. Родом он из столицы. С малых лет стал монахом и постигал учение Будды. В тридцать же задумал, став отшельником, совершенствоваться в Учении, для чего поселился в одиночестве в горах Самгисан („Горах у развилки трех дорог“).

Следом, четыре года спустя, пришел какой-то монах, поселился недалеко, построил свой храм и прожил там два года. Как человек, он был упрямым и злобным, любил практиковаться в искусстве заклинаний.

Как-то ночью Учитель сидел в одиночестве и читал нараспев сутру. Вдруг голос духа окликнул его по имени:

— Как прекрасно, как прекрасно твое рвение в постижении Пути. Обычных людей, стремящихся постичь его, — толпы, но подобные тебе, Учитель, — редки. Ныне посмотрел на монаха — твоего соседа. Торопится постичь искусство заклинаний, но не дано ему ничего обрести. Шум, который от него исходит, мешает лишь чистой сосредоточенности других. И жилище его загораживает мне дорогу. Я каждый день хожу через него туда и обратно. Опасаюсь, не вырвалось бы наружу зло, что накопилось в моем

сердце. Учитель, ради меня, передай, пусть переселится. Если останется жить тут, боюсь, ненароком впаду в грех.

На другой день Учитель пошел и сказал монаху:

— Мне вчерашней ночью голос духа вещал. Учителю лучше переменить место. Если нет, быть беде.

Монах ответил:

— Что, тому, кто преуспел в постижении Пути, стали черти мерещиться? С чего это Учитель так беспокоится из-за слов лис и бесов?

Той же ночью дух явился снова и спросил:

— Каков ответ монаха на то, что я говорил раньше?

Учитель, опасаясь разгневать его, ответил:

— Еще не договорились окончательно. Но если действительно потолковать, почему бы ему и не внять словам?

Дух ответил:

— Я все слышал. Зачем Учителю надо выдумывать какие-то там слова? Пребывай в молчании и увидишь содеянное мной.

Дух расспросался и отбыл. А среди ночи раздался грохот, подобный грому. На другой день Учитель пошел посмотреть и увидел, что гора рухнула и погребла храм, где жил монах. Дух снова явился и задал вопрос:

— Ну, как выглядит то, что рассматривал Учитель?

— Увидев, очень был напуган и потрясен,— ответил Вонгван.

Тогда дух повел такой разговор:

— Мой возраст исчисляется тремя тысячами лет. В искусстве, которым владеют духи, я самый великий. Это же — малая безделица. Чего тут пугаться? Более того, я знаю все, что может произойти в будущем, и нет таких дел в Поднебесной, которых бы я не постиг. Ныне я вот о чем думаю. Учитель живет здесь, на одном месте. И хотя действует сообразно со своими праведными интересами, однако добрые деяния творятся им без учета интересов других людей. А ведь если ныне не прославишь свое имя, в будущем не соберешь достойных плодов. Почему бы вначале не обратиться к Закону Будды в Срединном государстве и не повести потом за собой заблудших в Стране к востоку от моря?

Учитель ответил:

— Постигание Учения в Срединном государстве — мое заветное желание. Но на пути — моря и земли, своими лишь способностями мне не добраться туда.

Тогда дух в подробностях изложил план, как Учителю достичь Срединного государства. И Учитель, следуя его словам, отправился туда и прожил в том государстве одиннадцать лет. Он всеобъемлюще изучил Трипитаку, а также конфуцианское учение.

На двадцать втором году правления Чинпхён-вана, в год кён-син (в „Самгук са“ говорится, что на следующий год, в год синю,

дело было), Учитель замыслил вернуться на Восток и, последовав за корейским послом, находившимся в Срединном государстве, вернулся на родину. Учитель захотел явиться с приветствиями к духу. Пришел и остановился в храме Самгисан. Среди ночи, как и прежде, явился дух и окликнул его по имени:

— На дорогах по морю и по суше, в дальних странствиях каково Вам приходилось?

Учитель ответил:

— Отмеченный великой милостью духа, спокойно добрался.

Дух сообщил:

— А я тоже получил заповеди от духа. Так что соединимся клятвой помогать друг другу во всех будущих рождениях.

Учитель обратился с просьбой к духу:

— Можно ли увидеть истинный облик духа?

Дух на это ответил:

— Если Учитель хочет увидеть мой облик, пусть посмотрит утром на восточный край неба.

Наутро Учитель взглянул туда, а там — огромная рука просунулась сквозь облако и касается края неба. В ту же ночь дух опять пришел и спросил:

— Учитель видел мою руку?

Ответ был таков:

— Видел, крайне необычна, выдающееся из чудес.

Поэтому в народе ту гору называют „Пиджансан“ („Гора, над которой рука длинна“).

И дух тогда сказал:

— Хотя и дано мне мое тело, безжалостной смерти не избежать. Потому я на этих днях умру на этом вот перевале. Учитель, приходите, проводите мою душу (*хон*) в смертный путь.

В назначенный день Вонгван пришел и видит, что на перевале старый лис, черный, как лак, чуть дышит и жизнь в нем едва теплится. И вдруг испускает дух...» [104, 432—435].

Отметим сразу, что в этом повествовании не прослеживается та ритуальная структура, которая вычленилась в повествованиях, рассмотренных выше. Тем не менее в нем сохранилась в значительной степени мифологическая основа. Это сказывается в наборе персонажей, в их характеристиках и в отношениях между ними. В повествовании три действующих лица: 1) праведник Вонгван, 2) дух—лис, 3) монах-отшельник.

Праведник Вонгван. Главное действующее лицо. Его имя, как и имя государя Пичхо-вана, «светоносно». Вонгван буквально означает «Круглый свет», т. е. свет, равномерно расходящийся от круглого источника света. В специфическом буддийском значении это «нимб вокруг головы Будды». Родившийся и постигший Учение на Востоке, в Силла, он предпринимает путешествие на Запад, в Китай, где совершенствуется как последователь Будды,

и затем вновь возвращается на Восток. Его мифологические характеристики свидетельствуют о солярной природе: это истинный, «круглый» свет; это путь, проделанный им, который дублирует движение солнца (восток—запад—восток).

Дух—лис обладает знакомыми нам по повествованию о Котхаджи чертами. Он — солнечный оборотень: соотнесен с солнцем (утро, восточный край неба). Претендует на соотнесенность с Небом: являет «фрагмент» своего человеческого облика на небе, где его рука появляется из облаков. Вначале имеет человеческое обличье (демонстрируется пусть больших размеров, но человеческая рука). В смертный час превращается в старого лиса. Он соотнесен с монашеством: дружен с одним монахом, уничтожает другого, сам принимает заповеди, т. е. принимает сан. Существенным моментом, дополняющим характеристику оборотня, по сравнению с предыдущими текстами является звук: дух является невидимым, слышен лишь его голос. Кроме того, отчетлива соотнесенность с ночью: дух приходит к Вонгвану по ночам, скрывая свой облик. И, наконец, очень важная характеристика — черный цвет оборотня. Старый лис, умирающий на главах праведника, «черен, как лак», т. е. черен «абсолютно».

Занесем характеристики оборотня в таблицу (табл. 22).

Т а б л и ц а 22

Характеристики оборотня-лиса в повествовании о Вонгване

	Видимое — ложное	Невидимое — истинное
Антропоморфность/зооморфность	Человек (рука)	Зверь—лис
Возраст	—	Старый
Время суток	Утро	Ночь
Сторона света	Восток	—
Светило	Солнце	—
Стихия	Небо	Земля—Гора
Цвет	—	Черный, как лак
Отношение к жизни/смерти	Уничтожает монаха-отшельника	Умирает сам

Повествование о Котхаджи и повествование о Вонгване особенно наглядно отражают представления о наделенном космическим могуществом солнечном оборотне, который являет свой человеческий облик утром, на восточном склоне неба, «маскируясь под солнце». Умирая, он превращается в старое животное — лиса. Смерть делает очевидной его истинную природу: зооморфность, старость, черный цвет, соотнесенность с Землей—Горой. Умирает он на глазах героя, принадлежащего истинно солярной стихии.

В акте смерти на глазах героя он демонстрирует свою связь со смертью. Как и лис-оборотень в повествовании о Котхаджи, он смертен «трижды»: а) как убийца (уничтожает монаха-отшельника), б) как старое животное и в) как существо, умирающее на глазах героя.

Сравним мифологическую коллизию уничтожения монаха-оборотня в повествованиях о Пичхо-ване, о Котхаджи и о Вонгване (табл. 23).

Т а б л и ц а 23

Коллизия «герой — монах (он же лис-оборотень)»
в повествованиях о Пичхо-ване,
о Котхаджи и о Вонгване

	Пичхо-ван	Котхаджи	Вонгван
Герой	Государь—стрелок из лука	Стрелок из лука	Буддийский праведник
по имени	Государь-Свет	Котхаджи	Свет вокруг головы Будды
убивает	стрелой из лука	стрелой из лука	—
оборотня-лиса, принявшего облик	монаха	монаха	—
Смерть оборотня	от руки героя	от руки героя	естественная, на глазах героя
выявляет его истинный облик и цвет	—	лис	лис
	—	—	черный

Монах-отшельник. Третий персонаж в повествовании о Вонгване охарактеризован очень скупо. Выясняется лишь общая недоброжелательность монаха-отшельника, неговорчивость, которая и становится причиной его гибели от «руки» оборотня-лиса, у которого он стоит на дороге в буквальном смысле: его дом находится как раз там, где пролегает ежедневный путь оборотня-лиса. Во фразе о словах «лис и бесов», которую произносит монах-отшельник, можно усмотреть намек на то, что ему известна истинная природа оборотня.

История о Вонгване и духе подтвердила светоносные, солярные характеристики главного героя, расширила наши представления об оборотне-лисе, но ничего не дала для уточнения характеристик зооморфного противника лиса. Связь его со стихией Воды не прослеживается. Однако, исходя из того, что в истории о Вонгване действуют три персонажа, один из которых представля-

ет истинно-светоносную стихию, а два других враждебны друг другу и их отношения приводят к гибели одного из них, после чего через какое-то время наступает очередь и другого, который умирает на глазах главного героя, представляющего свет-солнце, можно заключить, что перед нами — одна из буддийских интерпретаций знакомой мифологической коллизии.

Повествование о Вонгване — четвертое по счету, помещенное в «Самгук юса», основой которого является рассматриваемая мифологическая ситуация. Она легла в основу текстов, относящихся к трем различным культурным слоям, которые условно можно обозначить как житийный буддийский (повествования о Вонгване и Вольмёне), историографический конфуцианский («Государь стреляет в футляр от кыма») и художественный повествовательный (повествование о Котхаджи).

Напрашивается вывод о запасе «жизненных потенциалов», о большой репродуцирующей способности этой мифологической схемы, тем более что ее воспроизводят и сравнительно поздние тексты, например «Повесть о Хон Гильдоне», и что она сохраняется в аграрной обрядности.

О жизнеспособности рассмотренной мифологической коллизии, а также представляющей ее ритуальной схемы свидетельствует корейская рукописная новелла XIX в. Среди текстов новелл, подготовленных к публикации Д. Д. Елисеевым в виде факсимильного издания с переводом, комментариями, исследованием текстов, которые с полным основанием анализируются автором как образцы поздней корейской новеллы, есть развернутое сюжетное произведение под названием «Мёльса ги» — «Записки о том, как уничтожили нечисть». Изложением его содержания.

Действие происходит в Корее, в столице, в те времена, когда столицей был Пхеньян. В это время в городе Сондо (одно из названий Кэсона), в пещере в горе Сонаксан, что находится к северу от города и называется также Сондо пуксан — «Северная гора у города Сондо», живут два древних оборотня: большой змей и лис. Желая развлечься, большой змей задумал обернуться юношей и жениться на девушке из знатного дома — на дочери левого министра. Лис осуждает затею змея, они ссорятся, и лис уходит.

Змей приступает к выполнению замысла. Является в Пхеньян, принимает вид юноши лет шестнадцати и утром предстает перед домом министра. Министр, увидев его, поддается под его чары. Он решает выдать за юношу свою дочь, берет его в дом, дает возможность готовиться к экзаменам на чин.

В это время из Китая прибывает посол с требованием доставить к китайскому двору посла корейского государства.

В доме министра живет в качестве бедного родственника сироты молодой человек по имени Ван У. Он советует министру поехать послом в Китай и просит взять его с собой на корабль.

Ван У мотивирует просьбу тем, что корабль на своем пути минует остров Намхэдо (букв. «Остров в Южном море»), который находится «за пределами провинции Чолладо», а на этом острове — могилы его родителей, которые он давно не навещал. Прибыв на остров, Ван У объявляет министру, что в его дом пробрался оборотень-змея, которого можно уничтожить только с помощью «громовой веревки» и «тысячелетнего сокола». И то и другое министр должен добыть в Китае, в горах Эмэй у буддийского монаха-корейца. Ван У также предупреждает, что министру как послу корейского государства будут заданы две загадки. Он сообщает эти загадки и ответы на них. Ван У договаривается о встрече с министром на том же месте, когда корабль будет возвращаться на родину, чтобы взять у министра веревку и сокола. Ван У берет уничтожение оборотня на себя. Он возвращается в Пхеньян, где присматривает за юношей-оборотнем в отсутствие хозяина.

Министр прибывает ко двору китайского императора, разгадывает загадки, чем прославляет свое государство. С разрешения императора он едет в горы Эмэй на розыски монаха.

Министр находит монаха на десятый день четвертой луны вечером. Монах живет в горной долине в каменном доме. Он дает министру сокола и веревку.

Министр садится на корабль, причаливает к острову Намхэдо, где встречается, как было условлено, с Ван У. Они возвращаются в Пхеньян. Министр обласкан государем, устраивает пир в честь возвращения, и на этом пиру на закате дня происходит уничтожение оборотня.

Юношу-оборотня просят выйти к гостям. Ван У чудесным образом, невидимо для всех и для самого оборотня, связывает его громовой веревкой, которую тот не в силах разорвать. Затем Ван У спускает сокола. Сокол трижды взмывает вверх и трижды опускается на голову юноши-оборотня. Он раздирает ему щеки, губы, нос, долбит лоб, выклеывает оба глаза и, наконец, продавливая голову. Мертвый оборотень принимает свой облик — огромного змея черно-желто-зеленой окраски. Гости в страхе разбегаются.

Министр докладывает о случившемся государю. Ван У получает по указанию государя в жены дочь министра. Они живут счастливо, у них рождаются сын и дочь.

В заключение сообщается, что тот монах, которого в Китае разыскивал министр и от которого он получил сокола и веревку, и был тот лис-оборотень, который в самом начале поссорился со змеем. Лис хотел уничтожить оборотня-змея, но не смог этого осуществить сам.

Кроме того, составитель рукописи Ким Джегук, он же — возможный автор новеллы или, может быть, «соавтор», пересказывающий по-корейски какое-то произведение в жанре «ки» (кит. *цзи*), написанное по-китайски, приносит извинения за то,

что невероятные происшествия изложил, выдав за истинно имевшие место. Оправдывает он себя тем, что составлял рукопись для иностранца (т. е. английского консула Астона), а при обучении иностранному языку запретов быть не должно (т. е. человек должен получать полную информацию о стране, которую он изучает, и о ее обычаях). Кроме того, Ким Джегук сообщает, что записал он все это как учебный текст «для того, чтобы прогнать затянувшуюся летнюю жару» (*чанджан хайль тдвирьль мулличхиги-вилая...*).

«Записки о том, как уничтожили нечисть» — сюжетное повествование, развивающее те потенции, которые намечены в повествовании о Котхаджи. В повествовании основной корпус текста соединяется с мотивом поездки корейского посла в Китай, но там этот мотив только намечен. В «Записках...» же достаточно полно развернуты обе линии. Нас, однако, интересует не эволюция сюжета и прочие художественные особенности, характеризующие этот текст как произведение жанра средневековой корейской новеллы, а, во-первых, степень сохранности ритуальной структуры, прослеженной выше, и, во-вторых, степень полноты воспроизведения в данном тексте соответствующей мифологической коллизии.

Обратимся к финалу «Записок...». Большой неожиданностью для современного читателя является признание Ким Джегука, автора «Записок...», в магическом назначении написанного им текста. Текст художественного произведения, в котором рассказывается о нарушении порядка в космосе и его восстановлении в результате убийства змея-оборотня, рассчитанный как учебный текст на неоднократное прочтение вслух, оказывается, составлен и записан для того, чтобы «прогнать затянувшуюся летнюю жару» (!) То есть перед нами — знакомая по повествованию о Вольмёне ситуация: засуха (два солнца) и моление о дожде.

Вспомним также, что в повествовании о Вольмёне говорится о появлении двух солнц в начале четвертой луны, не исчезавших десять дней, пока не был произведен «обряд разбрасывания цветов» и солнечный оборотень не сгинул. В «Записках...» также министр получает от монаха-лиса громовую веревку и тысячелетнего сокола, с помощью которых уничтожается оборотень-змея, вечером десятого дня четвертой луны. Совершенно очевидно, что оба текста одинаково восходят к древнему календарному обряду моления о дожде, видимо, приуроченному к десятым числам четвертой луны. Обряд, скорее всего, подразумевал действие, изображавшее уничтожение оборотня-змея.

Финал «Записок...» свидетельствует о том, что Ким Джегук выступает в тексте как действующее лицо (авторское «я»), выполняющее роль «адресата», принявшего длительную жару за космическое сообщение (*I. Космическая загадка*). Он разгадывает это сообщение, о чем свидетельствует основной корпус новеллы, содержащий сюжет о конфликте двух оборотней, причиной которого

является агрессия змея. Он сам ставит себе задачу «прогнать летнюю жару» и, как можно понять, определяет средство — написать новеллу, изложив невероятные события как истинные. В этих действиях «автора» усматриваются следы функции IV. *Разгадка. Задача (хозяина стихии).*

«Автор» также находит и «исполнителя». Эта роль отводится иностранцу, обучающемуся у Ким Джегука корейскому языку (т. е. английскому консулу Астону), поскольку ученику явно придется в процессе обучения, согласно общедальневосточной традиции, неоднократно читать текст «Записок...» вслух (V. *Выбор исполнителя*). (Ср. произнесение вслух поэтического текста Вольфёном с той же целью.)

Таким образом, вырисовывается ритуальная структура «внешнего плана», «плана автора», которая содержит следующие функции:

I. Космическая загадка.

IV. Разгадка. Задача (хозяина стихии).

V. Выбор исполнителя.

Кроме этой структуры в «Записках...» существует и ритуальная структура «внутреннего плана», «плана сюжета», которой подчинен основной корпус новеллы. Так, в начале новеллы изображается ситуация нарушения порядка в космосе: ссора оборотней, агрессия змея, проникновение змея-оборотня в дом министра. Эти события изображаются как неведомые людям. Их угадал только один человек — Ван У, из чего начальная ситуация может быть понята как неявно выраженная космическая загадка (функция I).

Ван У убеждает министра ехать в Китай, указывая, где, у кого и какие «предметы» можно получить, чтобы с их помощью уничтожить оборотня-змея. Ван У устанавливает природу агрессора, дает отсылку к хозяину стихии Земли — монаху-лису. Этот фрагмент текста представляет функцию II. *Разгадка. Задача (отсылка к хозяину стихии).*

Эпизод, в котором изображена поездка министра в горы Эмэй, встреча с монахом, обретение сокола и веревки может быть понят как функция IV. *Разгадка. Задача (хозяина стихии).*

Обратим внимание на то, что Ван У в процессе переговоров с министром во время поездки на остров предложил себя в качестве исполнителя (функция V. *Выбор исполнителя*).

В развернутом описании уничтожения змея на пиру без труда угадывается функция VII. *Уничтожение оборотня*, а в женитьбе героя на дочери министра по указанию государя — функция VIII. *Награждение исполнителя*.

Таким образом, в основном корпусе новеллы прослеживаются следующие функции:

I. Космическая загадка.

II. Разгадка. Задача (отсылка к хозяину стихии).

IV. Разгадка. Задача (хозяина стихии).

V. Выбор исполнителя.

VII. Уничтожение оборотня.

VIII. Награждение исполнителя.

«Внутренняя» ритуальная структура содержит почти полный набор функций, за исключением двух: III. *Загадка (хозяина стихии)* и VI. *Выяснение пригодности исполнителя и наставление исполнителю (диалог)*. Однако следы VI сохраняются. В «Записках...» наставление дает сам «исполнитель» (Ван У), и дает его министру-послу, заверяя его при этом, что он, Ван У, все сможет сделать сам. (О роли министра как персонажа мифологической коллизии см. ниже.) То есть здесь — явное переосмысление функции VI на противоположную, на заверение исполнителя в своей пригодности и наставление исполнителя. Таким образом, в целом основной корпус «Записок...» содержит следующие функции:

I. Космическая загадка.

II. Разгадка. Задача (отсылка к хозяину стихии).

IV. Разгадка. Задача (хозяина стихии).

V. Выбор исполнителя.

VI. Заверение исполнителя в своей пригодности и наставление исполнителя.

VII. Уничтожение оборотня.

VIII. Награждение исполнителя.

По сравнению со структурой «внешнего плана», представленной всего тремя функциями, структура «внутреннего плана» содержит почти полный набор функций. Тем не менее подобие «внешней» и «внутренней» структур не вызывает сомнений, как не вызывает сомнений цель обеих ритуальных процедур — борьба с засухой.

Обратимся к главным действующим лицам основного корпуса новеллы, т. е. «плана сюжета». Ими являются: 1) змей-оборотень, он же — юноша; 2) лис-оборотень, он же — монах; 3) министр-посол; 4) дочь министра; 5) молодой человек Ван У; 6) государь.

Змей-оборотень. Он — агрессор — жертва; несет хаос и зло в мир, за что в конце концов уничтожается. Очевидно, представляет стихию Воды. В тексте эта связь не отмечена, однако по аналогии с повествованием о Котхаджи, где также действуют два зооморфных персонажа, дракон и лис-монах, и где связь дракона с Водой выражена явно, а связь агрессора-лиса с Землей — не отчетливо, можно предположить, что змей в «Записках...» является хозяином стихии Воды.

С самого начала известно, что змей — оборотень. Однако следует добавить, что он — солнечный оборотень. Он является в Пхенья из Кэсона, т. е. с южной стороны, со стороны солнца.

Изначально же он обитает в Северной горе, т. е. на самом деле представляет «север». На глаза министру в человеческом облике он старается попасть и попадает утром. И он юн годами. Смерть в конце дня, с наступлением темноты, возвращает его истинное обличье. Становится ясно, что под маской человека, юноши, которому предназначено жениться, завести семью, родить детей и таким образом служить продолжению жизни на земле, кроется животное, древнее (ему — тысяча лет), нацеленное на то, чтобы сеять зло, и заслуживающее смерти.

Сведем сказанное в таблицу (табл. 24).

Т а б л и ц а 24

Характеристики змея-оборотня в «Записках...»

	Видимое — ложное	Невидимое — истинное
Антропоморфность/зооморфность	Человек	Зверь—змея
Возраст	Юность	Старость
Время суток	Утро	Вечер
Сторона света	Юг	Север
Светило	Солнце	—
Стихия	—	(Вода)
Отношение к жизни/смерти	Ориентирован на жизнь	Ориентирован на смерть
Отношение к порядку в космосе	Положительное	Отрицательное
Цвет	—	Черно-желто-зеленый

Характеристики змея-оборотня в «Записках...» в общем совпадают с характеристиками, которыми наделен лис в повествовании о Котхаджи (ср. табл. 18), за исключением, естественно, тех, которые представляют его как хозяина стихии Воды.

Монах—лис. Противник змея-оборотня. Помогает его уничтожению. Вручает предметы, с помощью которых можно уничтожить змея, чем содействует установлению порядка в космосе.

Оборотничество лиса оговаривается в самом начале. Он представляет стихию Земли. Об этом свидетельствуют следующие моменты. Он живет в горах, глубоко в долине и тем самым соотнесен с Землей—Горой как со стихией. В начале новеллы приводятся монологи лиса, где он аттестует себя как ночное животное, выходящее на промысел главным образом по ночам, и как животное, разрывающее могилы (корейцы захоронения устраивают обычно на склонах холмов, гор) и поедающее трупы [25, 45 б]. Тем самым он соотнесен с Горой—Землей как сферой смерти

(могилы, трупы), но в то же время как пожиратель трупов он связан со смертью—жизнью.

Изначально он живет там же, где и змей, в «Северной горе». Покинув змея, он переселяется в Китай, т. е. обитает на западе по отношению к Корее. Это означает, что лис-монах соотнесен с севером и западом. При этом запад связан с его стремлением помочь в наведении порядка в космосе. Монах—лис соотнесен с вечером: именно вечером его находит министр. Он так же стар, как и змей, но в тексте не проявляется его стремление выдать себя за молодого человека, как не проявляется и стремление выдать себя за существо, обладающее солярными характеристиками.

Объединим сказанное в таблицу (табл. 25).

Таблица 25

Характеристики лиса-монаха в «Записках...»

	Видимое — ложное	Невидимое — истинное
Антропоморфность/зооморфность	Человек-монах	Лис
Возраст	—	Старость
Время суток	Вечер	Ночь
Сторона света	Запад	Север
Стихия	Гора—Земля	Гора—Земля
Отношение к жизни/смерти	Ориентирован на жизнь	Ориентирован на смерть—жизнь
Отношение к порядку в космосе	Положительное, содействует восстановлению порядка	Положительное (ссорится со змеем)

Характеристики монаха—лиса в «Записках...» частично совпадают с характеристиками дракона—старца в повествовании о Котхаджи (см. табл. 19): сторона света (запад), возраст (старость), отношение к порядку в мире (содействует его восстановлению). Кроме того, общим моментом является «неиспользование своих оборотнических потенций»: ни тот, ни другой не претендуют на солярность.

Министр-посол. Страдающая сторона. Именно в его дом втирается оборотень-змей. Он борется за восстановление порядка в мире, выполняет инструкции «исполнителя» — Ван У.

Министр живет в Пхеньяне, т. е. на севере по отношению к месту истинного обитания оборотней — городу Кэсону. За время поездки в Китай, на запад, приобщается к «западу». То есть его пространственная характеристика совпадает с характеристикой монаха—лиса. Министр преклонного возраста — ему семьдесят лет.

Т а б л и ц а 26

Характеристика министра-посла

Возраст	Старый
Сторона света	Север, запад
Социальный статус	Левый министр
Семейный статус	Муж, отец
Отношение к порядку в мире	а) Страдательное: он объект агрессии змея-оборотня б) активное: содействует восстановлению порядка
Отношение к жизни/смерти	Утверждает жизнь, имея детей
Отношение к исполнителю	Вручает предметы, выполняет советы исполнителя, участвует в награждении, выдавая за него замуж свою дочь

Как муж и отец, он дает жизнь дочери, воспитывает ее и стремится выдать ее замуж. Тем самым он содействует продолжению жизни на земле. Выдавая дочь замуж за Ван У по распоряжению государя, также участвует в награждении исполнителя.

Нетрудно заметить, что характеристики министра (табл. 26), с одной стороны, частично совпадают с характеристиками монаха—лиса (см. табл. 25): старость, соотнесенность с севером и западом, ориентированность на жизнь, содействие восстановлению порядка в космосе, активное участие в истреблении змея, с другой — частично совпадают с характеристиками старца—дракона в повествовании о Котхаджи (см. табл. 19): роль страдающей стороны, объекта агрессии солярного оборотня, соотнесенность с западом, старость, высокий социальный статус, наличие семейного статуса, наличие дочери, активное участие в истреблении солнечного оборотня, участие в награждении исполнителя.

Возникает предположение, что министр в «Записках...» является своего рода дублером — «продолжателем» монаха—лиса, т. е. персонажем, возникшим в результате расщепления мифологического персонажа Лиса (Земля—Гора) на два действующих лица: на монаха—лиса, обладающего сокращенным набором характеристик (по сравнению с его мифологическим прототипом), и на министра, к которому перешла часть характеристик, «недоданных» монаху—лису: высокий социальный статус, семейный статус мужа и отца, страдательная роль и т. д. (Ср. сходное явление в «Повести о Хон Гильдоне», где к одному мифологическому персонажу — хозяину стихии Земли—Горы — восходят два действующих лица повести: отец второй жены героя Чжао-те и главарь оборотней-ульдонов, которого поражает стрелой Хон Гильдон.)

Строго говоря, можно отметить трех персонажей, а не двух, выделившихся из мифологического Лиса (Земля—Гора). Это лис, монах и министр. О том, что лис и монах — одно и то же «лицо»,

читатель узнает только в финале новеллы. По ходу сюжета они действуют как независимые друг от друга персонажи, один из которых соотнесен с западом (монах), а другой — с севером (лис).

Дочь министра. Действующее лицо, которое на сцене вообще не появляется, матримониальные дела разрешаются без ее активного участия. Как и ее отец, она — объект агрессии змея-оборотня, и ее спасает Ван У. Она становится женой Ван У, рождает сына и дочь, чем содействует продолжению жизни.

Государь. Не является ни адресатом, ни исполнителем. Выступает в роли награждающего, причем награждает исполнителя чужой дочерью, что говорит в пользу чужеродности этой фигуры по отношению к архаическому слою «сюжета». Заинтересован в деятельности Ван У и тех, кто ему помогает, поскольку несет ответственность за порядок в космосе.

Ван У. Выполняет роль адресата, принявшего сигнал о бедствии в космосе, пока еще не явленном. Организует уничтожение змея-оборотня и сам осуществляет ответственную часть операции, т. е. является исполнителем. Обладает солярными характеристиками, причем истинно солярными. Он соотнесен с югом, и он «южнее», чем оборотень-змея. Змей является в Пхеньян, расположенный на 39-й параллели, из Кэсона, расположенного на 38-й параллели. Родители Ван У похоронены на острове Намхэдо (южнее 35-й параллели), откуда родом и сам Ван У.

В связи с солярными характеристиками Ван У как исполнителя интересно проследить путь, который проделывает министр-посол во время поездки из Пхеньяна в Китай. Автор «Записок...» заставляет своих героев ехать из Пхеньяна в Китай мимо острова Намхэдо, т. е. ехать сначала на юг от 39-й до 35-й параллели, затем обратно на север и далее на запад в Китай. Это явно идет вразрез со здравым смыслом, и если подходить к «Запискам...» с точки зрения реалистичности изображения, может быть объяснено только тем, что автор «Записок...» (чиновник в корейском государстве) не знает географии своей страны. Однако это не так. Корейцы очень хорошо знали карту полуострова, прекрасно ее представлял себе и автор «Записок...». Все географические непонимания вполне объяснимы, если принять мифологическую точку зрения, гласящую: чем южнее персонаж, тем ближе он к истинной солярной сущности. Именно для того, чтобы выдержать солярную шкалу ценностей, присущую мифу, автор «Записок...» и направляет корабль корейского посла в Китай из Пхеньяна через южную оконечность Корейского полуострова. Из Китая корабль прибывает также сначала на остров Намхэдо, где исполнителю Ван У вручаются добытые на западе «предметы». И отсюда уже, с самого юга, от могил предков, вооруженный для борьбы с оборотнем-змеем, направляется Ван У в Пхеньян, т. е. на север, чтобы уничтожить обосновавшегося там «мнимо южного» оборотня.

Обратим внимание на предметы, с помощью которых уничтожает оборотня Ван У. Это «тысячелетний сокол» и «громовая веревка», которые, по всей видимости, обладают солярными характеристиками, подобными луку и стрелам⁹⁰. Сокол — такая же принадлежность стрелка-охотника, как лук и стрелы; соотносённость «громовой веревки» с Небом не вызывает сомнений. То есть предметы, которые получил Ван У от монаха — Лиса через министра, также характеризуют его как мифологическое солярное существо.

Намек на солярность заключен в фамилии молодого человека. Ван буквально означает «государь». Государь же, как мы знаем, соотносится с Солнцем. Уничтожая оборотня-змея, Ван У побеждает хаос и смерть. Становясь мужем дочери министра и отцом двоих детей, утверждает жизнь.

Закончив рассмотрение главных действующих лиц «внутреннего» слоя новеллы, мы можем заключить, что и здесь обнаруживается знакомый мифологический «треугольник». В самом деле, в «Записках...» изображен конфликт двух хозяев стихий — Змея (Вода) и Лиса (Земля—Гора). Виновником является Змей — солнечный оборотень. Он проникает в дом Лиса (Земля—Гора), в результате чего род Лиса находится под угрозой истребления. Сигнал опасности принимает Стрелок (Солнце). Он уничтожает Змея и за свой подвиг получает в жены дочь Лиса. Порядок восстановлен. Жизнь продолжается.

Текст «Записок...» воспроизводит и ритуальную структуру, и мифологическую коллизию. При этом «Записки...» — один из текстов, наиболее полно отражающих мифологическую схему. Только в «Записках...», единственном из рассмотренных текстов, зафиксировано исходное тесное соседство хозяев стихий — оборотней. Изначально они живут вместе, в одной горной пещере; они одинаково стары (им по тысяче лет), равно оборотни. И изначально оба они соотносены с севером. Впоследствии Змей претендует на «южную» характеристику, т. е. солярную, Лис общается к «западу». И именно со стороны «запада» получает предметы Стрелок (Солнце), уничтожающий Змея.

«Записки...» — единственный из имеющихся в нашем распоряжении текстов, который проясняет оппозицию двух основных зоо-

⁹⁰ При обсуждении данной работы Л. В. Жданова обратила наше внимание на возможность интерпретировать эпизод уничтожения змея-оборотня как поединок бога Грома со Змеем, в связи с чем отметила солярный характер «тысячелетнего сокола» и «громовой веревки», указав на соответствующие китайские параллели. Она высказала предположение о том, что сокол в дальневосточной традиции в солярном круге представлений замещал орла из соображений табу. Соглашаясь с ее доводами, мы добавляем, что принадлежность сокола к солярному культу самоочевидна, поскольку он является постоянной принадлежностью стрелка-охотника, подобно луку и стрелам.

морфных персонажей, намеченную в повествовании о Котхаджи, где оборотничество дракона—старца не явлено. И текст «Записок...» несет в себе полные характеристики и того и другого мифологического персонажа.

Большой интерес представляет расстановка персонажей в «Записках...», их отношения между собой. В отличие от повествования о Котхаджи, где агрессор — монах—лис (Земля—Гора), а объектом его агрессии является дракон (Вода), заступником же дракона выступает стрелок (Солнце), в «Записках...» агрессор — большой змей (Вода), объект его агрессии — лис (Земля), избавитель — молодой человек Ван У (Солнце). В обоих случаях объект агрессии помогает исполнителю уничтожить агрессора.

То есть текст «Записок...» содержит зеркальный вариант мифологической коллизии, которая отражена в повествовании о Котхаджи. И именно текст «Записок...» помогает дальнейшему пониманию повествования о Вольмёне, с которого начато рассмотрение ритуальной схемы и воплощенной в этой схеме мифологической коллизии. Повествование о Вольмёне и «Записки...» отражают одну и ту же мифологическую коллизию. Отсюда можно с достаточным основанием предполагать, что тот солярный оборотень в повествовании о Вольмёне, истинная природа которого не явлена и которого уничтожает прибывший с юга Вольмён с помощью цветка и хянга, видимо, и есть «большой змей», подробно изображенный в «Записках...». В обоих текстах имеется совпадение дат. Уничтожение оборотня-змея приходится на конец первой декады четвертой луны и, вероятно, лежит в основе действия, исполнившегося во время летнего моления о дожде.

Итак, мы располагаем шестью текстами, где действуют три главных мифологических персонажа (седьмой, повествование о Чакчегоне, упоминавшееся выше, подробно не рассматривался). Эти мифологические персонажи при воспроизведении мифа в ритуале и на последующих этапах записи процедуры ритуала как повествовательного текста могли каждый расщепляться на два (и даже три) действующих лица, сливаться с другими действующими лицами в зависимости от художественных (тип повествования) или идеологических (буддизм, официальная китайская система воззрений) установок авторов, воспроизводящих в тексте ритуальную и стоящую за ней мифологическую схему.

Первый персонаж. Стрелок (Солнце), как мы условимся обозначать этого мифологического персонажа, в ритуале может быть представлен одним или двумя действующими лицами, выполняющими роль адресата и исполнителя. В связи с тем что ритуал, в основу которого лег миф, обслуживал государство, главным действующим лицом ритуала был государь. Он мог выступать в качестве адресата и исполнителя одновременно. Возможно, это и есть наиболее древняя ступень ритуала, самая близкая мифу.

Соединим в таблицу характеристики этого персонажа, которые встречаются в шести текстах, независимо от того, сколькими действующими лицами он в повествовании представлен (табл. 27), не учитывая ни его ролей в ритуале, ни социальных характеристик.

Т а б л и ц а 27

**Характеристики мифологического персонажа —
Стрелка (Солнце)**

	Вольмён	Котхаджи	Гильдон	Пичхован	Вонгван	«Записки»
Семантика имени	Луна ясна	—	Счастли- вый отрок	Свет	Круглый свет	—
Возраст	—	Моло- дость.	Моло- дость	—	Зрелость	Молодость.
Сторона света	Юг	Юг	(Восток?)	Юг, восток	Восток	Юг
Предме- ты	Цветок, хянга	Лук, стрела	Лук, стрела	Лук, стрела	—	Тысяче- летний сокол, громовая веревка
Кому помогает	(Земле, Лису)	Воде, Дракону	(Воде), Дракону	(Воде, Дракону)	Земле, Лису	Земле, Лису
Кого убивает	(Змея)	Лиса	Ульдона (Лиса)	(Лиса)	(Змея)	Змея

На основании табл. 27 мы вправе говорить о постоянстве характеристик Стрелка (Солнце). Стрелок молод (в трех текстах) или, во всяком случае, не стар (ср. зрелый возраст Вонгвана). Его молодость может отражаться в имени (Счастливый отрок), в соотносённости с востоком — стороной восходящего солнца.

Стрелок представляет свет. О его светоносной сущности свидетельствует имя. О связи солнцем говорит соотносённость со стороной света — обычно с югом, реже — с востоком.

В тех пяти случаях, когда персонаж использует предметы, они имеют солярный характер. Тип этих предметов зависит от того, кому помогает Стрелок. В тех случаях, когда уничтожается лис, Стрелок пускает в ход «лук и стрелы».

Второй персонаж. Обозначим его Лис (Земля—Гора). Как и Стрелок (Солнце), в ритуале и повествовании может быть представлен одним действующим лицом, двумя или тремя, выполняющими роль объекта агрессии и наставника (если на Лиса нападает Змей). Естественно предположить, что «монолитное» состояние этого персонажа отражает его мифологическое бытие.

Третий персонаж. Назовем его Змей (Вода) или Дракон (Вода). В отличие от Стрелка (Солнце) или Лиса (Земля—Гора) Змей (Вода) в текстах фигурирует как неделимый персонаж независимо от того, является он агрессором или объектом агрессии.

Т а б л и ц а 28

**Характеристики агрессора-жертвы
в мифологической коллизии**

	Вольмён I	Котхаджи II	Гильдон III	Пичко-ван IV	«Записки...» V
1. Персонаж/стихия	(Змей, Вода)	Лис, (Земля — Гора)	(Лис), Земля — Гора	(Лис, Земля — Гора)	Змей, Вода
2. Оборотночество	Солярный оборотень	Солярный оборотень	Оборотень	—	Солярный оборотень
3. Облик истинный	—	Лис	Зверь	—	Змей
ложный	Солнце	Человек/монах	Человек	Человек/монах	Человек
4. Возраст истинный	—	Старый	—	—	Старый
ложный	—	Молодой	(Молодой)	—	Молодой
5. Время суток истинное	—	—	Ночь	—	Вечер
ложное	Утро — день	Утро	—	—	Утро
6. Сторона света истинная	—	—	(Север)	—	Север
ложная	(Восток — юг)	Восток	—	—	Юг
7. Цвет истинный	—	—	(Черный)	—	Черно-желто-зеленый
ложный	—	—	—	—	—
8. Дата ритуала	10-й день, четвертая луна	—	—	10-я годовщина царствования	10-й день, четвертая луна

Рассмотрим характеристики второго и третьего персонажей, которые взяты не отдельно, сами по себе, а в зависимости от отношения их к агрессии (табл. 28). При этом нам придется исключить повествование о Вонгване. В нем дается четкая характеристика первого персонажа, однако второй и третий персонажи охарактеризованы таким образом, что трудно понять, кто является агрессором, а кто — объектом агрессии.

Т а б л и ц а 29

**Характеристики объекта агрессии
в мифологической коллизии**

	Вольмён I	Котхаджи II	Гильдон III	Пичхо-ван IV	«Записки...» V
1. Персонаж/сти- хия	(Лис, Земля — Гора)	Дракон, Вода,	Дракон, Вода	(Дракон), Вода	Лис, Земля — Гора
2. Оборотничество	—	—	—	—	Человек/ монах
3. Претензии на солярность	—	—	—	—	—
4. Возраст истинный	—	Старый	—	Старый	Старый
ложный	—	—	—	—	—
5. Время истинное	—	—	—	—	Ночь, вечер
ложное	—	—	—	—	—
6. Сторона света в начале	—	—	—	—	Север
в конце	—	Запад	Запад	—	Запад
7. Семейный ста- тус	—	Муж, отец, имеет дочь	(Муж), отец, имеет дочь	—	Муж, отец, имеет дочь

Нетрудно заметить, что агрессор ведет себя как «активный» оборотень. Оборотничество агрессора отмечено в четырех случаях, причем в трех из них — попытка явиться под знаком солнца. Солярный оборотень является либо в облике солнца, либо в облике человека. Этот человек может быть монахом, если в роли агрессора выступает Лис.

В двух случаях у солярного оборотня отмечен истинный возраст — старый, который он маскирует под молодость. Как ложное время суток за ним закреплено утро (в трех случаях), за которым, видим, кроются вечер и ночь как истинное время суток.

Агрессор претендует на соотнесенность с востоком и югом, стороной солнца, в трех случаях. При этом, видимо, на самом деле он соотнесен с севером (два случая). Истинный цвет агрессора-оборотня, очевидно, черный.

Оборотничество, которое проявляется в облике, возрасте, времени суток, цвете агрессора, обнаруживается и в пространст-

венном его перемещении. Север — это его исходная сторона света; юг (у Змея) или восток (у Лиса) — та сторона, где становится явным его оборотничество.

Обратимся теперь к характеристикам объекта агрессии (табл. 29).

Как показывает табл. 29, объект агрессии не стремится быть оборотнем. В этом качестве он выступает только однажды, но и тут не претендует на солярные характеристики, не выдает себя за молодое существо или за существо, функционирующее утром.

В трех случаях фиксируется возраст персонажа — старый, но это — истинный его возраст.

Отмечена сторона света, с которой соотнесен персонаж, пребывающий под угрозой со стороны вторгшегося агрессора. Это — запад (в трех случаях). Характерно, что с западом одинаково соотносятся и Дракон и Лис. Возможно, что изначальная сторона света, где обитают второй и третий персонажи до конфликта, — это север (если судить по «Запискам...»). То есть объект агрессии вследствие вторжения агрессора перемещается с севера на запад. И именно с запада, как свидетельствуют повествование о Котхаджи и отчасти «Повесть о Хон Гильдоне», раздается зов о помощи.

Объект агрессии выступает как глава семьи, как отец дочери, представляя тем самым жизнь, которая находится под угрозой.

Сравним характеристики агрессора и объекта агрессии, отраженные в таблицах 28 и 29, и отметим отличия. Среди характеристик агрессора отсутствует такая, как семейный статус, которая имеется у объекта агрессии. Она аттестует объекта агрессии как носителя жизненного начала. Будучи мужем и отцом, он участвует в зарождении и продолжении жизни. Борясь за сохранение своей семьи и выдавая замуж за Стрелка (Солнце) свою дочь, он также отстаивает жизнь, которой угрожает опасность со стороны агрессора, и содействует дальнейшему ее продолжению.

Агрессор является активным оборотнем, выдающим себя за Солнце, присваивающим его характеристики. (Ср. графы «Возраст» и «Сторона света» табл. 27 и графы 2—6 табл. 28.) Объект агрессии, напротив, не претендует на солярность и, за единичным исключением, вообще не проявляет своих способностей к оборотничеству, о чем свидетельствуют графы 2—5 табл. 29.

Сопоставив графы 6 в таблицах 28 и 29, можно отметить перемещения агрессора далее на север (в это время он представляет юг, принимает солярное обличье), если в этой роли выступает Змей, или на восток (где он и подделывается под Солнце), если агрессор — Лис. Перемещается и объект агрессии, покидая север и занимая позицию на западе. При этом безразлично, кто выполняет роль объекта агрессии — Змей или Лис. Можно предположить, что север — сторона, где обитают оба персонажа до начала конфликта, т. е. сторона их статического состояния. Запад —

сторона обиженного персонажа, откуда он и просит о помощи Стрелка.

Стрелок же, как показывает табл. 27, является с юга (вероятнее всего) и поражает агрессора стрелой из лука, если агрессор — Лис, или уничтожает его с помощью другой пары «предметов», если агрессор — Змей.

Перед нами — картина космоса в его динамике. Космос в этой мифологической системе мыслится, по-видимому, изначально поделенным между тремя персонажами: Стрелком (Солнце), Лисом (Земля—Гора) и Змеем (Вода). Причем это деление не является делением на «равные участки». Сфера Стрелка — юг (и восток), сфера Лиса и Змея — север. Лис и Змей, живя в мире, обитают на севере. При этом не исключена возможность соотносительности крайней северной точки с местом обитания Лиса. Стрелок, когда все спокойно, обитает на юге. Таково статическое, мирное состояние космоса (ситуация I).

Но вот Лис и Змей ссорятся. Агрессор, если это Змей, вторгается в крайние северные пределы — владения Лиса и стремится уничтожить его род. При этом агрессором присваивается облик Стрелка. Обиженный Лис перемещается на запад, откуда подает сигнал бедствия Стрелку.

На зов Лиса откликается Стрелок. Он прибывает с крайнего юга и уничтожает Змея.

Лис в благодарность отдает в жены Стрелку свою дочь.

Мир восстановлен. Жизнь продолжается (ситуация II).

В космосе все стабильно (ситуация I').

Лис и Змей ссорятся. На этот раз в роли агрессора выступает Лис. Лис перемещается на восток, принимая облик Стрелка, чтобы оттуда напасть на Змея, успевшего занять позицию на западе, и уничтожить его род.

Змей взывает к Стрелку. Стрелок является с юга и поражает стрелой из лука Лиса.

Змей в благодарность отдает в жены Стрелку свою дочь.

Мир восстановлен. Жизнь продолжается (ситуация III).

В космосе все стабильно. Змей и Лис обитают на севере, мирно сосуществуя. Стрелок находится на крайнем юге (ситуация I').

Этот миф объясняет функционирование космоса, которое мыслилось циклическим. Скорее всего, это был цикл, равный году. И цикл космоса подразумевал поочередную смену трех ситуаций в таком порядке: ситуация I — ситуация II — ситуация I' — ситуация III — ситуация I'.

Ситуация II, в которой в роли агрессора выступает Змей, как показывают повествование о Вольмёне и «Записки...», приурочена к десятым числам четвертой луны. На основании закономерностей корейской календарной обрядности можно предположить, что ситуация III соотносится с десятой луной. Отсюда исходная ситуа-

дия I приходится на зиму — раннюю весну; ситуация I' повторная приходится на лето — раннюю осень; ситуация I'', отмеченная выше как конечная, есть возвращение к ситуации I начальной, т. е. к зиме — ранней весне.

Отметим, что все три постоянных участника коллизий мыслятся как мужские персонажи. Хозяева стихий стары годами, они — отцы семейств. Каждый из них выдает свою дочь замуж за Стрелка (Солнце). Последний персонаж молод и «свободен», он — вечный жених, бесконечное число раз сочетающийся браком с дочерью то одного хозяина стихии, то другого. Стрелок (Солнце), приходя на помощь обиженному хозяину стихии, обеспечивает функционирование космоса и само его существование.

Как можно предположить, мифологические ситуации дважды в году воспроизводились в ритуале: ранним летом (весной?) и ранней зимой (осенью?). Если в весенне-летнем действе уничтожался Змей (Вода), т. е. воссоздавалась ситуация II, то в осенне-зимнем — ситуация III; здесь уничтожался Лис (Земля — Гора) и т. д.

Судя по тому, что количество и характер функций в рассмотренных текстах не зависели от того, кто из хозяев стихий выполнял роль оборотня-агрессора, очевидно, и процедура ритуала имела одну и ту же программу в обоих случаях. Не исключено, что она содержала как раз те восемь пунктов, которые выделились как функции текстов повествований.

Стрелок (Солнце) в мифе и государь, выполнявший его роль в ритуале, имел двух жен: одну — дочь Лиса (Земли—Горы), другую — дочь Змея (Воды). О том, что семья государя подразумевала трех человек — мужа и двух жен — в северном из трех древних корейских государств — Когурё, уже говорилось выше. (Ср. две жены у Юри-вана, та же семейная формула — в настенной живописи Когурё.)

Как можно предположить, государь, который в ритуале изображал Стрелка (Солнце), олицетворял год, годовой цикл, а его жены — соответственно два полугодия.

Выше мы уже обращали внимание на общность соответствующего корейского мифологического материала с китайским (стрелок Хоу И). Вполне возможно, что существовала и «общая» мифография. На мысль об этом наводит изображение трехтелого чудовища, воспроизведенного на с. 153 книги Юань Кэ «Мифы древнего Китая». Приведем аннотацию на это изображение Л. П. Сычева: «Трехтелое чудовище. В „Цзиньшисо“ толкуется как образ жителя царства трехтелых. Однако, согласно описаниям, у трехтелых была одна голова, здесь же мы видим три. Кроме того, на других рельефах встречается то же чудовище со средней фигурой, отделенной и как бы танцующей или вовсе без нее, что заставляет сделать вывод, что перед нами не одно существо, а два, причем

верхнее имеет образ человека, иногда крылатого, а нижнее скорее напоминает чудовище бифэн...» [101, 446].

Совершенно очевидно, что изображение на китайском рельефе воспроизводит трех персонажей мужского пола: двух взаимосвязанных зооморфных и одного «свободного» антропоморфного, находящегося над двумя зооморфными (и изображаемого «иногда с крыльями»). Изображение может быть понято как модель космоса, воплощающая в зооантропоморфных образах описанную выше мифологическую схему.

Следы мифа обнаруживаются в китайской новелле, например в одной из новелл танского автора Ню Сэнжу («Что судьбой определено, тому и быть»). Ее герой, направляясь из Лояна на север, по пути в одном из уездов вызволяет дочь местного жителя, уготованную в жертву оборотню. Он убивает оборотня и женится на девушке. Оборотень оказывается вепрем. Вепрь в новелле соотнесен с севером, черным цветом, могильным холмом и т. д. [15а, 235—241].

Учитывая актуальность рассмотренного мифа для древней корейской культуры, попытаемся уяснить одно из загадочных мест в древней корейской поэзии. В «Корё са» — «Истории [государства] Корё» (1454 г.) — рассказывается следующий эпизод. В 1361 г., во время бегства государя Конмин-вана на юг страны, в уезде Андон в честь него был устроен пир. Государь катался на лодке по озеру под Ёнхору — «Павильоном, который заслоняет озеро», развлекался и стрелял из лука на берегу озера. Посмотреть на это собрался народ. В толпе оказался какой-то человек, который со слезами на глазах произнес: «Слышал я, будто в древности говорили так:

Вдруг объявился
разбойник с юга.
Глубоко проник
в гору Ваубон («Гору спящего быка»).

А еще говорили:

Бык громко взревел.
Дракон покинул море
И в мелкой воде резвится
В синих волнах» [116, 603].

Обычно эти поэтические фрагменты толкуются так: государь покинул столицу в год быка (поскольку 1361 г. был годом быка) и развлекается на озере в уезде Андон [115, 113].

В основе интерпретации современными исследователями этих фрагментов лежат традиционные китайские представления о государе как единственной личности, осуществляющей связь между Небом и Землей. Дракон — животное, которое, как полагалось, способно взмывать из воды в небо, являет собой как бы материализованную связь между Небом и Землей. Отсюда дракон — символ

государя. Эти воззрения были восприняты официальной корейской культурой.

Между тем в цитированных фрагментах угадывается описанная выше мифологическая ситуация. Нарушен покой хозяина стихии Горы—Земли вторжением агрессора с юга. (Ср. путь змея-оборотня в «Записках...» из Касона в Пхеньян, т. е. с юга.) Зооморфное обличье хозяина стихии Земли — обличье быка. Бык посылает сигнал бедствия — «громко ревет». Однако сигнал не принят. Государь-стрелок не слышит этого зова о помощи. Вместо того чтобы помогать хозяину Земли, он стреляет из лука у воды, помогая хозяину Воды. Видимо, ошибочно принято за сигнал бедствия небольшое волнение на озере. (Ср. шторм на море как сигнал бедствия со стороны хозяина стихии Воды в повествовании о Котхаджи.) Но это явление толкуется понимающим человеком иначе. Хозяину Воды никто не угрожает. Он просто резвится в мелкой воде, покинув море. Помогать ему никаких оснований нет. Напротив, Дракон выступает в роли агрессора. Он покинул море и оказался в озере, среди гор, т. е. вторгся во владения хозяина Земли. Стало быть, надо помогать хозяину Земли — Быку, а не хозяину Воды — Дракону.

Отсюда следует, что государь не справляется с ролью адресата. Вследствие этого государь как исполнитель-стрелок делает совсем не то, что диктует ситуация. Он помогает не тому хозяину стихии, которому надо помогать, а это, надо полагать, неминуемо повлечет космическую катастрофу.

Возникает предположение, что эти поэтические фрагменты, один из которых, по мнению исследователей, является переводом корейского поэтического произведения — каё «Бык громко ревет» [115, 107, 113], представляют собой уцелевшие в переводе на китайский фрагменты существовавшей некогда поэтической версии мифа, память о которой сохранялась на территории нынешней провинции Северная Кёнсандо (бывшая территория древнего государства Силла) вплоть до XIV в., но уже как память о тексте, известном не всем и, возможно, не целиком.

Принимая во внимание наличие в древней корейской культуре рассмотренного выше мифа, попытаемся интерпретировать с этой точки зрения два повествовательных фрагмента из «Самгук юса». Как нам представляется, ситуация II мифа — вторжение Змея — угадывается в истории рождения Кёнхвона:

«Некогда в деревне к северу от Кванджу жил богатый человек. У него была единственная дочь — обликом красива, нравом строга. Однажды она сказала отцу:

— Ко мне на ложе каждую ночь приходит какой-то мужчина в пурпурных одеждах.

Отец ответил:

— Вдень в иголку длинную нитку и продень ее в его платье.

Она так и сделала. И на следующее утро по этой нитке разыскали иголку под северной оградой, а иголка оказалась воткнутой в поясницу большого земляного червя...» [104, 237].

В этой истории действуют три персонажа: 1) богатый человек, 2) его дочь, 3) оборотень.

Отец девушки и оборотень одинаково соотнесены с севером. Оборотень приходит в дом богатого человека и покушается на его дочь. Приходит он под видом мужчины в пурпурном платье.

Пурпурный цвет одежды, цвет юга, может быть понят как претензия на солярность. Оборотень, будучи на самом деле связанным с севером, принимает облик солярного существа, мужчины, и движется, как можно предположить, от северной ограды вокруг Кванджу, где он изначально обитает, дальше на север, в деревню, где живет богатый человек. Цель его перемещения — соединиться с дочерью богатого человека в его доме.

Отметим подобие этой ситуации и начальной ситуации в «Записках...», где Змей, выдавая себя за молодого человека, за солярное существо, перемещается от Северной горы в Кэсоне дальше на север, в Пхеньян, чтобы, втервшись в дом министра, соединиться с его единственной дочерью.

Судя по тому, что оборотень в истории рождения Кёнхвона в конце концов принимает свой изначальный вид, он мертв.

Уничтожен же он и миру явлена его сущность благодаря наставлениям отца девушки, указавшим, какие предметы и как нужно использовать, чтобы уничтожить оборотня. Этими предметами являются иголка и нитка. Сравним «Записки...» и другие повествования, где предметы называет, вручает тот хозяин стихии, который подвергается нападению агрессора. Сравним также и то обстоятельство, что Лис уничтожается с помощью лука и стрелы, а Змей в «Записках...» уничтожается с помощью сокола и веревки. Обратим внимание на аналогию иголка — нитка, сокол — веревка.

Возможно, набор «иголка и нитка» — «женский» вариант предметов, с помощью которого можно уничтожить оборотня-змея. Как показывает японская легенда из «Фудоки» [22, 138], где та же операция заканчивается гибелью женщины, это не всегда удается. Возможно, неудача постигла женщину потому, что она не получила наставлений от мужчины.

Обратим внимание и на то, что иголка оказывается воткнутой в поясницу червя. Ср. роль поясницы как «сакрального» мужского места в ритуале рождения Женщины-Солнца.

Мифологическая ситуация II, как нам представляется, кроется и в повествовании «Государь Тхэджон, он же — князь Чхунчху» в следующем фрагменте:

«Ким Юсин вместе с князем Чхунчху в первую луну, в день мыши (смотри выше дела с футляром от кыма, что поведал Чхве

Чхивон), играли в ножной мяч перед домом Юсина. (Люди Силла называют ножной мяч „нонджу“ — „игрой с жемчужиной“.) Юсин нарочно наступил князю Чхунчху на подол и оторвал полу и завязки. После чего предложил:

— Прошу, пройдите в дом, приходите.

Князь послушался. А Юсин приказал Ахэ „служить ему с иголкой“. Ахэ отказалась:

— Как же могу я приблизиться к князю из-за столь незначительного дела?!

(В старом тексте сказано: „сказалась больной и не вышла“.)

Тогда Юсин позвал Ахи, младшую. Князь понял замысел Юсина. Как того и хотел Юсин, князь полюбил Ахи и с тех пор часто ее навещал.

Юсин, узнав, что сестра его беременна, стал браниться...» [104, 136—138].

Ким Юсин задумал выдать замуж за будущего государя одну из своих сестер. Поскольку, видимо, надежд на такой брак не было, он прибег к уловке, механизм которой современному читателю неясен. Однако корейский читатель того времени, когда создавалось повествование, без сомнения по достоинству оценивал стратегию героя и получал большое удовольствие, следя за тем, как обыгрывалась одна очень знакомая ему коллизия.

Итак, время действия — первая луна, день мыши⁹¹. Ирён недаром дает отсылку на «дела с футляром от кыма, что поведал Чхве Чхивон». В тексте Чхве Чхивона говорится, что в этот день люди отсиживались дома и ничего не предпринимали. Этот день был особым днем, связанным с животным (крыса, мышь), так же как и лис, живущим в норах, в земле и потому представляющим стихию Земли. Все, что ни делалось в этот день, было ритуально значимо и, видимо, рассматривалось с точки зрения взаимоотношений двух хозяев стихий — Лиса (Земля—Гора) и Змея (Вода). В этот день, очевидно, каждый хозяин дома осознавал себя хозяином стихии Земли, не покидал дома и следил за тем, чтобы в его дом не проник оборотень — Змей. С этой точки зрения Ким Юсин, старший над сестрами, играющий роль хозяина дома, мыслился как хозяин Земли, находящийся в своих владениях.

Именно в этот день перед домом идет «игра в жемчужину», в процессе которой двое молодых людей перебрасывают друг другу мяч — «жемчужину». Между тем, как мы знаем, жемчуг в мифе тождествен красной яшме, цветку — предметам, соотносимым с девушкой, еще не вышедшей замуж.

⁹¹ О сходстве и примерно равной значимости в древней корейской культуре ритуалов, соотносимых с первой и четвертой луной, см. [1276, 374—377].

Молодые люди находятся перед домом. Если предположить, что дом по традиции ориентирован на юг, то входящий в него молодой человек, перемещающийся тем самым с юга на север, проделывает путь, аналогичный пути Змея в «Записках...» и червя в истории рождения Кёнхвона.

Ким Юсин, хозяин дома, в этот день мыслящийся как хозяин Земли, дает наставление младшей сестре, в котором а) указывает предметы (иголка, нитка) и б) способ их употребления (пришить полу и завязки).

Приглашение Ким Юсина князю пройти в дом и дать пришить полу и завязки незамужней девице на языке мифа означало разрешение князю вести себя по отношению к дому Ким Юсина так же, как ведет себя Змей-оборотень во владениях Лиса (Земля—Гора). Иными словами, Ким Юсин предложил князю вступить во внебрачную связь со своей сестрой. И не только предложил, а поставил его в такие условия, что князь вынужден был принять на себя эту роль.

Этот язык был понятен всем участникам ситуации. Чхунчху сразу же «понял замысел Юсина» и стал ходить к его сестре, в результате чего та понесла. Старшая сестра Юсина также поняла и отказалась участвовать в этой игре.

Не исключено, что корейским читателем эта ситуация расценивалась и как юмористическая: князю Чхунчху, представителю царствующего рода, молодому человеку, т. е. истинно солярному существу, его друг подстроил ловушку и навязал роль оборотня—Змея, который обычно в таких ситуациях подделывается под солярное существо. Князь же ни в коем случае обратном по своим данным не был. В этом, возможно, и была соль эпизода.

Это своего рода плутовская реализация мифологической коллизии (ситуация II), рассчитанная на читателя (слушателя), для которого соответствующий миф был, что называется, жизненной реальностью.

* * *

Реконструировав миф о Стрелке-Солнце и двух хозяевах стихий с помощью методики, разработанной В. Я. Проппом на материале русской волшебной сказки, мы обнаруживаем, что при всем своеобразии корейского мифа этот миф, будучи воплощен в ритуальном действе или переведен в эпическое повествование, очень напоминает построение сказочного типа по четкости своей структуры, закреплённому порядку образующих повествовательный текст функций.

Раздел II

ТРАДИЦИИ РИТУАЛА СИЛЛА В ПОЭЗИИ ПЕРИОДА КОРЁ (X—XIV вв.)

Глава 5

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О СВЯЗИ МЛАДШЕГО И СТАРШЕГО В КАЁ «ПЕСНЯ О РЕЗЦЕ И КАМНЕ» И ХЯНГА «СТАРИК ПРЕПОДНОСИТ ЦВЕТЫ»

В хянга «Старик преподносит цветы» и ее прозаическом обрамлении, как мы установили, воспроизводится процедура присоединения младшего к облику старшего, присутствующего в момент ритуального акта.

Правильность именно такой трактовки хянга, а также правильность уяснения ее ритуальных корней подтверждается при сопоставлении ее с одним из поэтических произведений более позднего времени — «Песней о резце и камне» («Чёнсок ка»). «Песня о резце и камне» помещена в памятнике «Акчан каса» («Тексты песен»), который датируют XVII—XVIII вв. Однако о датировке самой песни нет единого мнения: некоторые исследователи безоговорочно признают ее творением времен Корё (X—XIV вв.), а следовательно, песней периода Корё (Корё каё), другие датируют ее XV в. и даже более поздним временем [114, 207]. Однако в любом случае отмечается связь этой песни с поэтическими традициями периода Корё. Это весьма существенно, поскольку каё — хронологически непосредственные преемники хянга и в ряде принципиальных моментов сохранили сходство с ними.

Перевод «Песни о резце и камне»:

О резец, о камень! Живите и в наш век!
О резец, о камень! Живите и в наш век!
Хочу насладиться временами правления совершенно-
мудрого государя, такого, как давние!

На сухом мелком песке, на берегу, ах,
На сухом мелком песке, на берегу, ах,
Печеных каштанов пять мер я посажу.
Те каштаны почки дадут, пустят ростки,
Те каштаны почки дадут, пустят ростки,

[А когда будет так], я захочу расстаться с милым,
обладающим силой-дэ!

Из яшмы цветок лотоса я вырежу,
 Из яшмы цветок лотоса я вырежу
 И к вершине скалы привью.
 Тот цветок тремя купами¹ расцветет,
 Тот цветок тремя купами расцветет,

[А когда будет так], я захочу расстаться с милым,
 обладающим силой-дэ!

Из железа сделаю чиновничье платье «чхоллик»², ах,
 Из железа сделаю чиновничье платье «чхоллик», ах,
 Железными нитками прошью складки.
 Та одежда вся рассыплется,
 Та одежда вся рассыплется,

[А когда будет так], я захочу расстаться с милым,
 обладающим силой-дэ!

Из железа сделав большого быка,
 Из железа сделав большого быка,
 Помещу на Горе Железного дерева.
 Тот бык³ станет есть железную траву,
 Тот бык станет есть железную траву,

[А когда будет так], я захочу расстаться с милым,
 обладающим силой-дэ!

Если [нить драгоценных] бус на скалу упадет,
 Если [нить драгоценных] бус на скалу упадет,
 Нить разве порвется?!
 Тысячу лет один идите [по жизни],
 Тысячу лет один идите [по жизни],
 Разве верность моя порвется?!⁴ [115, 66—69].

В корееведении нет единого мнения о содержании этой песни. Одни исследователи считают, что в ней говорится о преданности государю [132, 152], другие полагают, что «Песня о резце и камне» — лирическая любовная песня [115, 72—73], видя подтверждение этому в общности последней строфы «Песни о резце и камне» с одной из строф каё «Согён пёльгок» («Песня о Западной столице»), которую интерпретировать иначе, чем любовную песню, невозможно. Между тем обе эти точки зрения можно совместить, если считать «Песню о резце и камне» древней ритуальной песней, исполнявшейся при дворе женой или наложницами государя.

Чтобы показать связь «Песни о резце и камне» с традициями древнекорейского ритуала, проведем небольшое сравнение. Об-

¹ Букв. «пучок из десяти штук».

² Ч х о л л и к (букв. «небесные крылья») — один из видов парадного церемониального платья чиновников высшего ранга. О таком именно прочтении слова «чхоллик» см. [114, 209]; об ином его прочтении — как «панцирь» — см. [115, 71].

³ В тексте пол животного не обозначен.

⁴ О другой разбивке на строфы этой песни см. [114, 205—210].

Т а б л и ц а 30

Значимые элементы второй — пятой строф «Песни о резце и камне» и хянга «Старик преподносит цветы» вместе с ее прозаическим обрамлением

	«Песня о резце и камне»	Хянга и ее прозаическое обрамление
I (2-я строфа)	Берег; сухой мелкий песок; пять мер печеных каштанов; сажать (каштаны); давать ростки (о каштанах)	Берег моря; обед
II (3-я строфа)	Скала, верх скалы; три букета цветов лотоса; вырезать из яшмы (о цветах), привить цветы на вершине; расцвести (о цветах на вершине)	Скала, верх скалы; расцветшие цветы рододендрона; сорвать цветы на вершине (чтобы преподнести)
III (4-я строфа)	Одежда церемониальная; сделана из железа, прошита железными нитками; железная одежда разрушится	«Если меня не стыдятся...» (?)
IV (5-я строфа)	Гора, где железные деревья и трава; на горе — бык; бык ест траву на горе	Скала; у ее подножия — корова, на вершине — старец (наступает ногой на вершину)

ратимся к строфам второй — пятой. Отметим основные значимые элементы этих строф, действия, с которыми они соотнесены, а также обратим внимание на их пространственные характеристики. Сопоставим отмеченное для «Песни о резце и камне» со значимыми элементами и их характеристиками в повествовании о Суро и хянга «Старик преподносит цветы», представив это в виде таблицы (табл. 30).

Всем значимым элементам первого эпизода повествования о Суро и хянга нашлось явное соответствие в «Песне о резце и камне», за исключением момента стыда — «если меня не стыдятся». Зато в «Песне о резце и камне» целая строфа отведена ритуальному платью (парадное платье чиновника) «чхоллик» — мотиву одежды, который как будто бы отсутствует в повествовании о Суро и в хянга. Возникает вопрос: не связан ли момент стыда, самоуничтожения старца в повествовании о Суро с его одеждой, которая должна стать ритуальным одеянием, поскольку старец вызвался провести соответствующий ритуал? Это предположение побудило нас занести фразу из хянга «если меня не стыдятся...» в таблицу как соответствующую четвертой строфе «Песни о резце и камне».

Не вдаваясь в подробности, отметим еще раз, что в обоих текстах в начале задаются отношения двух людей — мужчины и женщины, намечается их контакт. Далее производится ряд дей-

ствий, приводящих к утверждению этого контакта (в повествовании о Суро это дневной ритуал присоединения младшего к облику старшего). Эти действия реализуются в определенном пространстве, приметами которого являются: берег — скала/гора — ее вершина. В обоих текстах одинаково намечен переход от берега к скале, ее вершине, от освоения берега к освоению этой вершины. В повествовании о Суро обозначено время: весна, полдень. Намек на такое же время в «Песне о резце и камне» угадывается в действиях — «сажать каштаны», «давать ростки», «расцветать» (о цветах). Напрашивается предположение, что «Песня о резце и камне» сохраняет традиции ритуала присоединения младшего к облику старшего, с которым связана хянга «Старик преподносит цветы». Более того, она, как мы убедимся, отражает и тот архаический слой представлений, на котором вырос дневной ритуал присоединения младшего к облику старшего. Сопоставление с «Песней о резце и камне» поможет прояснить некоторые не явленные в тексте повествования о Суро и хянга моменты, уяснение которых существенно как для понимания дневного ритуала присоединения младшего к облику старшего, так и для дальнейшего уяснения архаического слоя корейских культурных представлений.

Прежде чем последовательно рассмотреть рубрики табл. 30, обратимся к зачину «Песни о резце и камне». В зачине задается тема «резца» и «камня», которая затем реализуется в каждой из строф на протяжении всей песни.

Резец — металлический инструмент, которым обрабатывают камень. Резец и камень представляют два начала космоса: мужское и женское. Вспомним меч—металл и яшму—камень в корейском мифологическом слое, представляющие соответственно активное мужское и роющее женское начала. Зачин содержит обращение к резцу и камню⁵ с пожеланием нормально функционировать, чтобы все в мире шло как должно. Но такое возможно лишь тогда, когда правит совершенномудрый государь.

Характеристики государя и его правления, данные в зачине и рефренах, свидетельствуют об усвоении корейской традицией

⁵ Название песни и соответственно перевод первой и второй строк зачина могут быть и иными. Слова «чон», «чин» могут быть поняты как «гонг» (металл), а слова «сок», «толь» — как музыкальный инструмент типа ксилофона из камня [115, 69—70; 114, 207]. Во время исполнения старинных музыкальных произведений звуком гонга начиналось исполнение, звуком каменного инструмента заканчивалось. Предполагалось, что их звучание содействует совершенствованию личности, стимулирует накопление силы — [115, 70]. При любом толковании — при непосредственном ли воздействии резца на камень исторгается единое звучание металла и камня, при игре ли на инструментах из металла и камня — так или иначе сохраняется изначальная соотнесенность металла с мужским началом, камня — с женским и соответственно проявление их потенций вовне понимается как исторжение обоими звука.

китайских воззрений на государя. Об облике в «Песне о резце и камне» вообще не упоминается, и соответственно отношения младшего и старшего даны под иным углом зрения, в свете представлений о силе-дэ. Характерно, что «процесс эволюции» захватил зачин, рефрены, отчасти последнюю строфу (появилась категория «син» — «верность»), т. е. изменению подверглись наиболее мобильные элементы песни.

Обратимся к табл. 30. В первой ее рубрике отмечено сходство второй строфы песни и определенной ситуации в повествовании о Суро, переданной во фразе: «По пути на берегу моря обедал». Рассмотрим подробнее мотивы еды и берега, общие для обоих текстов. В повествовании о Суро еда — это «обед», супружеская трапеза. О ритуальном значении трапезы как тождественном соединении мужчины и женщины говорилось выше применительно к японской мифологической традиции (миф об Аmanoхихоко).

В «Песне о резце и камне» в мотиве еды также можно выявить семантику соединения мужского и женского начал. Как уже говорилось, печеные каштаны в корейской культуре соотносятся с мужским началом. Они — обязательный элемент свадебного угощения. Вспомним также предложение новобрачного своей подруге в «Повести о Чхунхян» съесть ряд лакомств, в том числе печеный каштан, а затем его самого.

Каштанов в «Песне о резце и камне» — пять мер. Число «пять» выбрано не случайно. В архаическом культурном слое, в солярном культе оно, очевидно, соотносилось с мужским началом и в ритуале выступало знаком функционирующей мужской сущности. Сравним сказанное выше о роли «пятерки» в наборе имен девяти жрецов в ритуале встречи основателя государства Карак; вспомним описание произведения на свет детей богами Аматэрасу и Сусаноо, где Сусаноо производит пять мужских божеств.

То есть печеные каштаны — ритуальная еда, связанная с соединением мужчины и женщины, их едят, а не высаживают и тем более не ожидают, чтобы они дали ростки. Отсюда действие «посадить», т. е. «зарыть в песок печеные каштаны», с точки зрения ритуала лишено смысла. Каштаны женщине надо съесть, чтобы зачать, а потом родить «предмет». Но сделать это, очевидно, лучше, находясь на прибрежном песке.

Учитывая общую соотнесенность береговой полосы в корейском и японском мифологическом слое с зачатием и рождением, можно предположить, что береговая полоса, поверхность песка была ритуальным местом соединения мужского и женского начал. При этом пребывание на ней женщины с такой целью, очевидно, подразумевало как элементарные действия по отношению к поверхности песка — сидеть, лежать. Так, в повествовании о Суро госпожа Суро и ее супруг обедают на берегу, что подразумевает действия — сидеть на берегу, есть. В мифе об Аmanoхихоко де-

вужка — простолюдинка спит на берегу лагуны, зачинает во сне и рождает красную яшму. Вероятное действие девушки по отношению к берегу — лежать на берегу.

Об особом отношении к поверхности песка в древней корейской культуре свидетельствует, например, следующий эпизод из повествования о Ким Джесане, помещенного в «Самгук юса». Ким Джесан, вызволивший поочередно двух братьев государя Нульджи-вана, сам погиб в Японии. Как сказано в повествовании, его супруга, услышав о том, что он собирается за вторым братом государя в Японию, «поспешила следом, но не настигла [мужа]. Тогда [она] прибыла на пески, что к югу от ворот храма Мандокса, легла [на песок] и долго рыдала. Потому и называли эти пески Чанса („Долгими песками“). Двое родичей, подхватив ее под мышки, хотели увести обратно, но госпожа села, вытянув ноги, и не поднялась» [104, 113].

Отметим очевидную соотнесенность песка в этом тексте с югом, воротами храма, ногами женщины. Обратим внимание на действия женщины по отношению к поверхности песка: лежать, сидеть, вытянув ноги. Ритуальный смысл действий супруги Ким Джесана в тексте не раскрыт, однако, исходя из сказанного выше, можно предположить, что пребывание покинутой женщины на песке призвано магическим образом подействовать на ее супруга, чтобы и он пришел на песок.

Подтверждение тому, что прибрежная песчаная полоса в ритуале обеспечивала соединение мужского и женского начал, можно обнаружить в тексте новеллы Ким Джегука «Записки о том, как уничтожили нечисть», которая была рассмотрена выше в связи с одним из солярных мифов. В ней в числе прочего повествуется о том, как китайский император требует от корейского государства выполнения двух невыполнимых задач. Первой является следующая: сделать из камня лодку, якорной веревкой которой служила бы песчаная полоса — «чистые пески в десять ли» [25, 67а, 686]⁶.

В задаче формулируется тождество (лодка — веревка) = (камень — прибрежная песчаная полоса) при условии, что веревка — якорная (*татчиль*). Это подразумевает, что один конец веревки прикреплен к лодке, на другом ее конце — якорь, т. е. веревка соединяет лодку и якорь. В задаче лодка соотнесена с камнем. Это дает основание поставить ее в один ряд с лодкой — горой — скалой — черепахой и т. д., представляющими в мифологическом слое женское родящее начало. Отсюда якорь на другом конце веревки, металлический предмет, явно соотносится с мужским началом. Таким образом, веревка — материализованная связь меж-

⁶ Такого же типа загадка, в которой соотнесены камень — лодка, песок — веревка, встречается в корейской сказке «Мудрая жена», записанной в 60-х годах у корейцев, живущих в северо-восточных районах Китая. Сказку в переводе Б. Л. Рифтина см. [77, 571—572].

ду камнем (лодкой) и металлом (якорь), которые в иных мифологических ситуациях воплощаются в яшмовых бусах и мече и т. д.⁷

В задаче китайского императора утверждается тождество веревка — береговая песчаная полоса. Отсюда функции песчаной полосы в ритуале могут быть поняты как «соединительные»: соединить камень/скалу как женское начало с мужским началом⁸.

В то же время береговая полоса, по-видимому, выступает и как женское начало. В нее высаживают каштаны, т. е. зарывают их в песок, а это уподобляет ее возделанному полю и дороге как месту захоронения и зачатия. Продолжая эту мысль, можно предположить, что жрец в ритуале, подобном описанному в повествовании о Суро, должен подходить к скале с противоположного конца песчаной береговой полосы, вдоль берега моря. Намек на это можно усмотреть в следующих словах: «Рядом оказался старец. Вел корову, проходил мимо».

Все сказанное, как нам представляется, дает основание предположить, что обедали госпожа и ее супруг в повествовании о Суро на берегу моря, сидя на песчаной прибрежной полосе, на одном конце которой высилась скала, а с другого конца этой полосы подошел старец, ведший за собой корову.

Все, что говорилось до сих пор о семантике берега-песка и его функции, имеет отношение к «нижнему» слою ритуала, восходящему к солярному мифу о Женщине-Солнце и ее родителях. Но, как свидетельствует повествование о госпоже Суро, на базе этого архаического ритуала со временем сформировался другой — дневной ритуал присоединения младшего к облику старшего. Ритуал такого типа подразумевал, как мы видели, наличие отражающей свет поверхности. В ночном его варианте эта роль отводилась поверхности воды, ограниченной берегами. В дневном ритуале, как мы предположили выше, функцию зеркала выполняла поверхность песка, который тянется вдоль берега моря.

В пользу этого предположения свидетельствуют исследования Чан Доксуна. Так, в одной из своих работ Чан Доксун обращается к корейскому детскому фольклору, указывая на возможную сохранность в нем мифологических схем. В этой связи его внимание привлекли «детские песни» — «тонъё». Приводя одну из них:

Солнца свет — палит-печет.
Зерна песка — сверкают-слепят,

⁷ Ср. сказанное в упомянутой новелле Ким Джегука: «... родились у них сын и дочь; сын как золото, дочь как яшма» [25, 99a].

⁸ Не исключено, что подобные мифологические представления о камне (горе) и песке (гальке) лежат в основе японских сухих садов. Ср. названия некоторых камней из тридцати, которые используются в композиции знаменитого дзэнского сада Дайсэи-ин (1509 г.): 1) остров черепахи — детеныша... 4) остров черепахи, 5) голова черепахи... 26) камень-черепаха... [71, 108—109].

он пишет: «Эта „тонь“, что с самого детства у всех нас на устах, и сегодня производит на меня, уже в преклонные годы, невыразимое впечатление. А все потому, что в ней — диалог между небом и землей, и она материализует (букв. „делает отчетливо ясным“) меня среди этого. Солнце в небе, песок на земле, и вот — я...» [128, 372].

Материал, который приводит Чан Доксун, и его интерпретация позволяют предположить, что поверхность песка в древней корейской культуре была ритуально значимой как отражающей солнечный свет поверхность. Видимо, не последнюю роль в утверждении песчаной полосы берега в функции ритуального зеркала играла ее четкая зримая ограниченность: с одной стороны, она очерчена морем, с другой — камнями, скалами и пр.; поверхность зеркала подразумевала рамку.

Возвратимся ко второй строфе «Песни о резце и камне». После всего изложенного мы можем сказать, что в ней при соблюдении пространственных координат ритуала совершается действие, которое нелепо и с точки зрения здравого смысла, и с точки зрения ритуала. В сухом песке вряд ли прорастут и сырые каштаны, не говоря уже о том, что «вареное» никогда не станет «сырым».

И вот, если совершится невероятное и каштаны все же прорастут, тогда женщина захочет расстаться со своим милым (государем), обладающим силой-дэ.

Обратимся ко второй рубрике табл. 30. Здесь сразу же обращает на себя внимание сходство предметов и пространственных координат, в которых материализуются эти предметы. В обоих текстах присутствует скала, на вершине которой расцветают цветы. Семантика скалы и цветка нам уже достаточно известна. Напомним, что ситуация в повествовании о госпоже Суро связана с ритуалом произведения на свет Женщины-Солнца ее родительницей — скалой — коровой и жрецом — старцем. Женщина-Солнце появляется из «головы» родительницы — вершины скалы сначала в стадии предмета — распустившегося цветка рододендрона. Жрец взбирается на скалу, очевидно наступая ногой на ее вершину и имитируя акт зачатия, срывает цветы и спускается вниз (донашивание предмета отцом).

Проследим, какова «логика событий» в третьей строфе «Песни о резце и камне». Здесь также речь идет о «порождении» цветка: он вырезается из камня — яшмы. (Вспомним о тождестве цветка — яшмы — жемчужины и т. д.) Этот цветок помещается на вершину скалы, где прививается и цветет после этого тремя купами. Присутствие здесь «тройки» так же мотивировано, как наличие «пятерки» в предыдущей строфе. Число «три» в мифологическом слое, очевидно, было символом реализующего свои потенции женского начала. Вспомним произведение на свет богиней Аматаэрасу трех женских божеств (в то время, когда бог Сусаноо производит пять

мужских божеств); легенду о картине с тремя пионами, подаренной государыне Сондок-ёван китайским императором [104, 126—128; 44а, 144—145]; об Учителе Чхундаме, сложившем в третий день третьей луны хянга по просьбе государя, поэте-жреце, который к месту ритуала шел с юга, с «Перевала трех цветков».

Однако число «три» здесь также «работает на холостом ходу», как и «пятерка» в предыдущей строфе. Три цветка — утроенный солярный предмет материализуется на вершине скалы не так, как предусмотрено ритуалом. Происходящее в этой строфе представляет собой своего рода «обратный показ» той картины, которая изображена в повествовании о Суро. В повествовании о Суро человек срывает расцветший цветок и уносит его с вершины; в «Песне о резце и камне» — мастерит цветок, несет его на вершину скалы, прививает его там, после чего цветок расцветает тройне. Обратной является не только последовательность действий с предметом. Обратна и исходная пространственная характеристика самого цветка. На вершину помещается лотос, т. е. цветок, которому свойственно расти внизу, а не наверху и не на камне, а в воде. Лотос по своим пространственным характеристикам отличается от горного цветка рододендрона, нахождение которого на скале естественно.

В повествовании о Суро описан «естественный» ритуальный процесс. Вся процедура происходит в мире природы, все элементы ритуала — представители этого мира природы. На вершине растет живой цветок, который срывается и уносится оттуда. В «Песне о резце и камне» цветок создается искусственно, и только как насилие над природой лотоса можно понять помещение его на вершине скалы. Насильственно и действие — прививка на скалу.

Таким образом, в третьей строфе воссоздается ситуация, нелепая и в «природном» и в ритуальном плане: так не бывает в природе, и все это противно процедуре ритуала, а следовательно, никаких результатов не принесет.

И вот, если такая нелепость когда-нибудь произойдет, тогда и женщина захочет расстаться со своим государем (милым).

В третьей рубрике таблицы отмечен мотив одежды, как мы предположили, общий для обоих текстов. В «Песне о резце и камне» говорится о платье, которое изготавливается из железа и прошивается железными нитками. Как и в предыдущей строфе, здесь представлена «противоестественная» ситуация. В жизни ткань из железа никто не изготавливает и железными нитками не шьет. Немыслимо это и в ритуальном плане. Ткань в ритуале представляла женское начало и выступала как сфера соединения женского и мужского начал точно так же, как береговая песчаная полоса и дорога. Ср., например, сказанное в «Самгук юса» о храме из шелка: при государе Мунму-ване (661—680) в ситуации государ-

ственного бедствия, когда не был готов храм из камня, было решено заменить камень шелком и в нем отправлять ритуал [104, 162]. В каё же «Песня о резце и камне» ткань выступает как металл и, следовательно, претендует представлять мужское начало.

Тем не менее, если свершится это невероятное предприятие и такая одежда будет изготовлена, она должна продержаться века. И пока она не распадется, не захочет расстаться со своим государем (милым) женщина.

В «Песне о резце и камне» в этой строфе обыгран очередной обязательный элемент ритуала, на этот раз — одежда, который преподнесен как «искусственный». В ритуале же, отраженном в повествовании о госпоже Суро, подразумевалась, очевидно, одежда из ткани, точно так же, как живым, а не вырезанным из яшмы был цветок. В «Песне о резце и камне» одежду прошивают, т. е. отмечен специально контакт одежды с иглой и ниткой. Это подтверждает предположение о «повышенных контактах» с иглой и ниткой одежды старца-жреца в повествовании о Суро. Вспомним, что в солярном весеннем ритуале, который проводил Чхундам, государь именно такое требование предъявлял к одежде жреца. Одежда жреца должна быть прошитой, стеганой (или залатанной).

Этому ритуальному требованию равно отвечает и бедная одежда — зашитая, в заплатках, и богатая — вышитая, расшитая. К возможности оценки залатанной одежды с различных точек зрения — сакральной и мирской, очевидно, и восходит фраза старца-жреца «если меня не стыдитесь». С точки зрения ритуальной такая одежда годится для жреца в солярном ритуале, но этого могут не знать непосвященные люди. Требования, которые предъявлялись к жрецу, в частности к его одежде, как показало повествование о Чхундаме, знал только государь. Это было особое знание, недоступное обычным людям. По-видимому, госпожа Суро, согласившаяся на предложение жреца, которого можно и устыдиться, провести ритуальную церемонию, была лицом посвященным, приобщенным к сакральному знанию.

Четвертая рубрика таблицы обнаруживает, с одной стороны, полное подобие ритуальных структур в обоих текстах, с другой — принципиальные отличия в их «материализации». В самом деле, в том и другом тексте представлен ритуальный акт соединения мужского и женского начал. В повествовании о Суро женское начало воплощено в скале—корове, мужское представлено восходящим на вершину жрецом—старцем, видимо ступающим на нее ногой. В «Песне о резце и камне» женское начало представляют гора и трава как ее покров, мужское — бык (вспомним одного быка на вершине горы в «Шань хай цзине»), который ест траву. О еде, съедении и т. д. как метафорах соединения мужского и женского начал подробно говорилось выше.

С точки зрения ритуала безразлично, будет ли стоять корова у подножия горы, а жрец — ступать по ее вершине или — быть траву, находясь на вершине горы⁹. В «Песне о резце и камне» в целом и в этой строфе в частности все живое и «природное» заменено искусственным. Здесь все из железа: и гора, которой предлагается быть каменной, и бык, и трава. В ритуале гора представляет женское начало (камень), она не может быть из железа (мужское начало). Превращение женского элемента ритуала в мужской, отменившее «двойственность» космоса, в котором равноправно реализуются оба начала, выглядит вопиющей несообразностью. Навероятно происходящее и с обычной, житейской точки зрения.

В «Песне о резце и камне» воспроизводится некий рукотворный, искусственно созданный мир, «мир наоборот», ритуальный антимир. Вместе с тем мир ритуала в ней строится из тех же элементов и по тем же законам, что и в повествовании о Суро. В основе его лежит тот же набор значимых элементов, строго учитываются «процедурные» взаимоотношения между ними и их ритуальная семантика, которые сознательно сдвигаются, изменяются. Всякий сдвиг такого рода воспринимается как нелепость, как нечто в принципе невозможное.

Все сказанное подтверждает, что в обоих рассмотренных текстах воспроизводится одна и та же ритуальная ситуация, в одном случае заданная с положительным знаком (повествование о госпоже Суро), в другом («Песня о резце и камне») — с отрицательным. В первом — воспроизводится ритуал клятвы присоединения младшего к облику старшего, во втором — моделируется ситуация разрыва, дается «реализация бессмыслицы». Разрыв между старшим и младшим возможен только в «антимире», в «мире наоборот». В мире же, подчиненном естественным законам, такое в принципе невероятно: младший и после смерти останется предан старшему. Драгоценные бусы, упавшие на скалу, очевидно, связываются со смертью женщины, точно так же как обретение жрецом предмета на вершине скалы в ритуале означает ее рождение.

Сопоставив оба текста, мы смогли убедиться, что «Песня о резце и камне» точно воспроизводит все принципиальные характеристики ритуала, описанного в повествовании о Суро, что говорит о живучести в корейской культуре традиций, заложенных в древности. Сравнение помогло выяснить роль прибрежной полосы, а также одежды жреца в ритуале, описанном в повествовании о госпоже Суро. Сопоставление подтвердило еще раз правильность нашего толкования повествования о госпоже Суро и хянга «Старик преподносит цветы» как отражающих дневной ритуал присоединения

⁹ О том, что такая модель также существовала в корейской культуре, свидетельствуют традиционные толкования снов. Например, «Если бык взойдет на холм, быть большому счастью»; «Если быка (с собой) втащив, поднялся на гору, быть богатству и знатности» [123, 32а].

младшего к облику старшего, поскольку в «Песне о резце и камне» не только воспроизводится соответствующая ритуальная ситуация, но и подчеркивается цель ритуала: объявить о неразрывной связи двух людей.

Глава 6

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ОБ ОБЛИКЕ В КАЁ ПЕРИОДА КОРЁ И ТРАДИЦИИ ДРЕВНОСТИ

В каё периода Корё (X — XIV вв.) «облик» встречается только в двух произведениях. Это «Песня Чхоёна», о которой мы упоминали выше в связи с хянга того же названия, и каё «Тон-дон». Обе они входили в состав государственного ритуала при династии Ли (XV—XX вв.). Их тексты помещены в «Акхак квебом» («Основы музыкознания»), памятнике, созданном в 1493 г. Сон Хёном и др.

I. Представление об облике в каё «Песня Чхоёна» и театрализованном действе, во время которого она исполнялась

Каё «Песня Чхоёна» — развитое театрализованное действо с танцами, музыкой, с участием масок. В нем действуют несколько основных персонажей и хор. Текст каё содержит более сорока строк. (Ср. восемь строк хянга того же названия.) В «Самгук юса» в прозаическом обрамлении хянга «Песня Чхоёна» говорится о сакрализации облика Чхоёна, о том, что изображение Чхоёна люди Силла прикрепляли к воротам с целью отогнать болезни и прочие бедствия. Однако облик Чхоёна не был охарактеризован сколько-нибудь подробно. В каё же дано обстоятельное описание облика Чхоёна, и это — описание маски, костюма, всей человеческой фигуры в целом:

Ова! Облик отца! Облик Чхоёна — отца!
Голова, склоненная оттого, что вся она усажена цветами.
Аы! Лоб широкий, оттого что дарует долголетие;
Длинные брови на горы похожи;
Глаза, пристально смотрящие, как смотрят друг на друга
влюбленные;
Уши вдавленные, словно [слушающие счастливую весть, что
приносит] ветер, ворвавшийся на широкий двор;
Лицо красное, как цветы красного персика;
Нос курносый, словно пять ароматов вдыхающий.
Аы! Рот широкий, оттого что ест тысячу золотых;
Зубы белые, словно белая яшма и стекло;
Подбородок выступающий, словно людей славит,
счастье дарует;

Плечи, склоненные оттого, что тяжелы семь сокровищ;
 Рукава, долгу свисающие оттого, что благом утяжелены;
 Грудь, сосредоточившая в себе мудрость и силу-дэ;
 Живот, толстый оттого, что вместил знание и счастье;
 Поясница, склоненная оттого, что тяжел красный пояс,
 Ноги длинные оттого, что радуешься [ты] временам

правления мирным.

Аы! Ступни широки оттого, что ходишь ты по всей земле¹⁰.
 Кто же тебя сделал?! Кто же тебя сделал?!
 Без иголки, без нитки, без иголки, без нитки
 Чхоёна-отца кто же сделал?! [115, 90—92].

В описании облика Чхоёна помимо развернуто представленной антропоморфной ипостаси (маска — голова, костюм — фигура в целом) угадывается растительная ипостась. О голове сказано, что она склоняется под тяжестью цветов; лик Чхоёна «красен, словно красный цветок персика». Таким образом, «цветок» соотношен с головой. Эта соотносительность подтверждается маской Чхоёна в театрализованном действе, звеном которого является каё «Песня Чхоёна». Маска предусматривает головной убор, увенчанный цветами. Помимо этого, за счет костюма устанавливается тождество всей фигуры человека с цветущим растением. Платье Чхоёна и ряд деталей костюма украшены вышивкой, изображающей распустившиеся цветы (тканый узор?)¹¹.

За счет сближения с цветком и красным цветом акцентируется в облике Чхоёна солярное начало. Как солярное в облике Чхоёна отмечается и мужское начало. Так, в каё говорится, что поясницу Чхоёна опоясывает красный пояс. Между тем, согласно описанию и изображению этого пояса, приведенным в «Акхак квебом», красный пояс отделан семью золотыми бляхами [102, квон 9, 146]. Вспомним, что в мифологическом слое поясница — пояс — металлы представляют мужское начало. Обратим внимание на совпадение «семерки» блях на поясе Чхоёна с семью днями дождя — периода соединения мужского и женского начал в повествовании «Свирель, успокаивающая десять тысяч волн»¹². Во рту Чхоёна также находится металл — тысяча золотых («чхонгым»).

В костюме Чхоёна можно обнаружить и еще одно указание на активную мужскую сущность его облика. Чхоён соотношен с «пяртеркой». Это прослеживается в композиции танца, в составе персонажей театрализованного действия. В нем участвуют пять Чхоё-

¹⁰ О другом понимании строчки «Ступни широки оттого, что кружишь [в танце на мелодию] кемён» см. [114, 119].

¹¹ См. изображение и описание костюма и маски Чхоёна в «Акхак квебом» [102, квон 9, 12а—146].

¹² Возможно, с этим кругом представлений связаны «семерка» в «семи-ветвистом мече» из Пэкче (V в.), навершие и рукоятка которого напоминают ветви дерева [18, 39], и надпись на «Большом мече из кургана Фунаяма», также изготовленном в Пэкче (V в.): «Тому, кто будет носить этот меч, даруются долголетие, много детей и внуков» [18, 40].

нов, олицетворяющих соответственно четыре стороны света и центр и соотнесенных с пятью цветами: желтым (центр), черным (север), зеленым (восток), красным (юг), белым (запад). Это «классическая» пространственная символика «пятерки», которая заимствована из Китая. (Она отражена в узоре на штанах Чхоёна — пять звезд-цветков, заключенных в квадрат.) Введение этих представлений в корейский ритуал привело к «упятерению» Чхоёна. Эта операция была облегчена тем, что «пятерка», как мы выяснили, в корейском мифологическом слое представляла мужское начало. Костюм Чхоёна сохраняет это архаическое значение «пятерки». Так, пять цветков идут по спине платья, строго по центральному шву (что с предыдущим значением «пятерки» как пространственной формулы не имеет связи); по пяти цветков расположено с двух сторон на «чхонный» (букв. «небесное платье») — детали костюма, представляющей собой узкую полосу ткани.

Маска Чхоёна изображает улыбающегося (рот приоткрыт) старца с бородой и усами. В тексте каё Чхоён назван «отцом» (*аби*), а его облик — «обликом отца» (*аби чыт*). Как можно предположить, именно эта характеристика Чхоёна (отцовство) и является самой важной в ритуале. Чхоён выступает, очевидно, как отец уже рожденных детей, которых изображают участники действия (именно они, исполняя песню, называют Чхоёна отцом), и как отец будущих детей (или ребенка). Мужские потенции Чхоёна достаточно акцентированы и, как можно ожидать, должны реализоваться в процедуре ритуала.

Отсюда Чхоён и действо в целом выполняют, по-видимому, две функции. Первая — защитная, восходящая к хянга и эпизоду изгнания духа болезни, помещенным в «Самгук юса». (Исполнители действия мыслятся младшими по отношению к облику «отца», который изгоняет духа болезни.) Вторая — производительная, также восходящая к хянга. Вспомним, что в ее тексте отмечены дом, супружеское ложе, подчеркнута роль Чхоёна как хозяина дома — супруга: он борется за то, чтобы на его супружеском ложе не было третьего — духа болезни, чтобы его жена была здорова, а это, как можно предположить, обеспечило бы нормальное функционирование супружеской пары, появление у нее детей.

В хянга «Песня Чхоёна» и прозаическом контексте акцентирована первая функция. Облик Чхоёна как старшего мыслится антропоморфным целым, в котором его жене, т. е. женскому началу, отводилась роль «ног». В каё же реализуются обе функции. Первая — за счет сюжета, вторая — за счет сложной взаимосвязи элементов текста, костюма, действия и т. д. Рассмотрим, каким образом реализовалось женское начало в облике Чхоёна в данном ритуале в связи с производительной функцией.

Чхоён держит во рту (букв. «ест») золото; во рту же у него — «зубы, подобные белой яшме и стеклу». Между тем комплекс ме-

талл — яшма — рот — зубы в мифологическом слое соотносится с актом зачатия и рождения. Такова же семантика действий — есть, кусать, разгрызать и т. д. Однако, в соответствии с мифологическими представлениями, металл во рту держит и разгрызает его женщина. (Ср. богиню Аматаэрасу, которая разгрызает разломанный на три куска меч Сусаноо и рождает трех дочерей.)

На голове Чхоёна — цветы. Чхоён — старец. Вспомним о цветах на вершине скалы (голова животного) в повествовании о Суро, которые срывает старец, выполняющий в ритуале функции отца. Платье Чхоёна также покрыто цветочным узором, что вместе с маской, украшенной цветами, говорит о тождестве его фигуры и растения, покрытого цветами. Сравним отождествление Суро с кустом/деревом рододендрона, покрытым цветами.

Создается впечатление, что облик Чхоёна включает в себя все основные составляющие ритуала, который воспроизведен в повествовании о госпоже Суро и тексте хянга «Старик преподносит цветы», т. е. ритуала произведения на свет Женщины-Солнца.

В самом деле, Чхоён — старец, а именно старец выполняет в ритуале роль отца Суро. Однако рот Чхоёна — это «женский» рот, родящий женский орган, в котором в момент ритуала по замыслу производится зачатие. Рот Чхоёна открыт. Вспомним о выплевывании, извержении изо рта как акте рождения в мифологическом слое представлений.

На голове у Чхоёна — цветы. То есть голова и рот Чхоёна выполняют функции вершины горы (=головой животного), производящей на свет Солнце в стадии предмета (цветка), а именно функции родительницы предмета.

На Чхоёне — красный пояс с семью металлическими бляхами. Пояс — металл, как мы уже выяснили, связан с зачатием, он — средоточие мужского начала. Но, как мы помним, пояс и поясница мужчины в солярном ритуале — место, где донашивается предмет. То есть пояс характеризует Чхоёна как отца Женщины-Солнца, зачавшего и доносившего свою дочь.

На Чхоёне — платье, расшитое распутившимися цветами, что может быть понято как воплощение конечного этапа ритуала, описанного в повествовании о Суро, — отождествления Суро с цветущим деревом. Очевидно, Чхоён в своем облике воплощает также и Дочь-Солнце: сначала в стадии предмета — цветы на голове, затем — в «завершенном виде» как цветущее дерево.

Таким образом, облик Чхоёна сочетает в себе признаки обоих родителей; предусматривает все этапы ритуала произведения на свет Дочери-Солнца (зачатие, рождение в качестве предмета, донашивание, представление миру «в законченном виде») и наличие самой дочери. «Включенность» женщины (точнее, двух женщин: родящей и родившейся) в облик мужчины — старшего выражена средствами солярного мифа и ритуала.

Облик Чхоёна в каё и действе выступает как материализованное воплощение мифа о рождении отцом и матерью Дочери-Солнца. Отсюда — соединение в нем мужского и женского начал. О том, что такая универсальность облика Чхоёна в каё не случайна, свидетельствуют тексты того же времени. В этой связи большой интерес представляет стихотворение Ли Джехёна (1287—1367):

В Силла в давние дни
старец Чхоён,
Как рассказывают, прибыл
с Восточного моря.
Зубы — раковины, красные губы —
пел при луне ночью.
Плечи как у ястреба, рукава багровеют —
танцевал при весеннем ветре [109, 35].

В этом стихотворном описании в облике Чхоёна отмечены зубы — рот и плечи — рукава, т. е. рот и руки, представляющие соответственно женское и мужское начала. Обратим внимание на сближение зубов и раковины (*пхэ*). Раковина, а особенно раковина каури, — символ женского начала [98, 306]. Так же охарактеризованы зубы Чхоёна — как «зубы-раковины» (*пхэи*) — и в стихах другого автора — Сон Хёна [109, 35], что говорит об устойчивости этой характеристики облика Чхоёна. Ср. также сказанное современным исследователем Ким Тхэккю о маске Чхоёна: «... маска Чхоёна за время династий Корё и Ли видоизменилась, превратившись в красивую маску человека с красными губами, белыми зубами» [112, 78].

Однозначно понимается и сближение плеч—рукавов с крыльями ястреба, которое заставляет вспомнить о паре солярных предметов — соколе и веревке, соотносимых в мифологическом слое с представлениями о Стрелке-Солнце. Плечо, видимо, само по себе, так же как пояс и поясница, соотносилось с мужским началом. Об этом свидетельствует текст стихотворения Ли Сэка (1328—1396):

В Силла у Чхоёна
на поясе были семь сокровищ.
Цветущие ветви заставляли клониться голову,
аромат [по густоте] был подобен росе и дождю.
Спадали вниз, кружились (возвращались назад?)
длинные рукава —
танцевал при мирном правлении.
Пьяные очи блестели-краснели,
так и не трезвели [109, 35].

Сравним каё, где сказано: «Плечи, склоненные оттого, что тяжёлы семь сокровищ», описание костюма Чхоёна, где отмечены семь золотых блях на поясе, и «семь сокровищ на поясе» в стихотворении Ли Сэка. Из сопоставления можно сделать вывод о тождестве пояса—плеча и о соотнесенности плеча с мужским началом.

Соотнесенность «плеча» (кит.-кор. *кён*, кор. *оккэ*) с мужским началом подтверждается и японским материалом. Так, в мифе об извлечении из пещеры богини Солнца Аматарасу одним из подготовительных этапов этой операции является сожжение лопатки оленя. «Лопатка» в тексте «Кодзики» обозначена тем же иероглифом, что и «плечо» в стихотворении Ли Джехёна. Это знак, который по-китайски читается «цзянь» (кит.-кор. *кён*; яп. *ката*). И «лопатку» берут не просто у оленя, а у «Оленя — подлинного самца» (яп. *маосика*) [137, 73].

Ассоциация ястреб — плечо — мужское начало в стихотворении Ли Джехёна поддерживается далее «весенним ветром», весной как временем года, когда реализуются солярные потенции. Характерно, что с мужской «линией» облика Чхоёна в стихотворении Ли Джехёна связан танец. (Вспомним о танце девяти жрецов в повествовании о государстве Карак, которые «ступают» в танце.)

Обратим внимание на рукава в обоих стихотворениях. Рукава — это ткань, так же как и платье в целом. Рукава — «сфера обитания» рук, т. е. мужского начала и его реализации в динамике.

Если танец Чхоёна соотносится с мужским началом в его облике, то пение связывается с женским началом. Это заставляет вспомнить приводившийся выше эпизод из «Самгук саги», в котором рассказывается о женщине, поносившей правление государя Хёсонвана (737—741). В нем женщина соотносилась с «низом», мостом, ее характеризовала «работа» ног и рта. Создается впечатление, что устное слово, сказанное или пропетое, понималось в древней корейской культуре как проявление женского начала, потенции которого реализуются в «работе» рта. Соответственно текст, зафиксированный письменно, видимо, понимался как результат проявления мужского начала, поскольку в его создании участвовали глаза и руки. В пользу этого предположения говорят и ассоциации типа — написание текста как пахота кистью (кит. *бигэн*; кор. *пхильгён*; ср. название сборника Чхве Чхивона «Кевон пхильгён чип» — «Сборник пахавшего кистью в коричном саду»), фаллические ассоциации, связанные с кистью (ср. кисть и тушечницу в стихотворении XVIII в. «Ох, кисточку, которой я писала...»; текст см. [119, 313], перевод см. [6, 216]), т. е. ассоциации, ведущие к однополом богам солярного круга и ставящие «кисть» в один ряд с мечом — копьем — палкой — мотыгой — веткой и т. д., а бумагу, шелк и пр. соответственно в один ряд с полем — дорогой — скалой и т. д.¹³.

¹³ О значимости соответствующих связей для подсознательного свидетельствуют работы Т. К. Мелешко, показавшие, что «больные психозом использовали в процессе сравнения и классификации более широкий круг свойств предметов, который включал наряду с наиболее значимыми часто используемыми или вовсе ни разу не актуализованными группой здоровых испытуемых свойства. Например, оставляют следы (сравниваются ботинок и карандаш)...» (цит. по [11а, 24]).

Обратимся к обстоятельствам, при которых «изначально» появился Чхоён. В «Самгук юса» об этом рассказывается следующее:

«Во времена Хонган-тэвана (875—885), сорок девятого государя династии, от столицы до всех морей рядами стояли дома, тянулись заборы и не было ни одного дома, крытого травой. Музыка и песни не прекращались на дорогах, а ветер и дождь гармонировали с четырьмя временами года. Однажды государь отправился на прогулку в Кэунпхо („Бухту рассеивающихся облаков“). (Находится к юго-западу от Хаксона, ныне Ульджу.) На обратном пути государь расположился на отдых на берегу моря. Внезапно сгустились облака, пал туман, и государь со свитой сбились с пути. Государь в испуге спросил своих „правых и левых“, в чем дело, и илькван („чиновник, выбирающий счастливый день“) доложил:

— Беда послана драконом Восточного моря. Следует сотворить какое-нибудь выдающееся дело и отвести ее.

Государь внял его словам и отдал приказ построить невдалеке храм в честь дракона. Как только приказ был отдан, облака рассеялись, туман исчез. Поэтому и назвали это место Кэунпхо — „Бухтой рассеивающихся облаков“.

Дракон Восточного моря обрадовался и предстал перед государем со своими семью сыновьями. Восхваляя добродетели государя, они исполнили для него танцы, играли на музыкальных инструментах. Один из сыновей дракона, сопровождая выезд государя, прибыл в столицу и стал помощником в делах правления. Звали его Чхоён...» [104, 206].

Из этого фрагмента следует, что явление Чхоёна людям связано с катастрофическими изменениями в космосе, происшедшими среди дня. Мгла застилает свет и затем рассеивается. С исчезновением мглы, восстановлением дневного света появляется и Чхоён. С обстоятельствами, намекающими на солнечное затмение, соотносится Чхоён и в зачине каё, где упоминается имя индийского демона Раху, пожирающего солнце и луну и тем самым вызывающего затмение [115, 90].

Согласно «Самгук юса», Чхоён появляется на берегу бухты Кэунпхо. По другим текстам, Чхоён появляется на скале посреди этой бухты. Ср. запись в «Седжон силлок»:

«Чхоёнам („Скала Чхоёна“). Находится среди бухты Кэунпхо в тридцати семи ли от столицы. Из поколения в поколение передают, что во времена Силла был человек, который появился на ее вершине (сан). Обликом был странен. Любил петь и танцевать. Люди того времени звали его старец Чхоён... Ныне в местной музыке имеется действо [под названием] „Чхоён“» [109, 35].

Большой интерес в связи с «локализацией» Чхоёна представляют разыскания Ким Тхэккю, в 1969—1970 гг. проводшего обследование тех мест, которые традиция соотносит с Чхоёном, и в первую очередь Чхоёндо («Остров Чхоёна»), или Чхоёнам («Скала Чхоё-

на»). Этот остров находится в устье реки Вехванган. Ким Тхэккю пишет о нем: «По рассказам местных стариков на „Острове Чхоёна“ [некогда] был алтарь, который носил название Чхоёндан („Алтарь Чхоёна“). Из-за того что его часто заливали волны, он был перенесен в деревню Седжунни („Деревня, где тонкий бамбук“), что находится [на берегу] как раз напротив этой скалы» [112, 73—74]. Далее автор сообщает, что острова в устьях рек были в древности обычным местом культовых действ [112, 75].

Таким образом, Чхоён «локализуется» очень определенно: остров-скала в море (неподалеку от берега), вершина скалы. Он — сын дракона Восточного моря, а следовательно, обладает «драконьей» (=змеиной) природой. Возможно, он поет и танцует на вершине этой скалы (ср. танец жрецов на горе—черепахе в повествовании о государстве Карак). При этом люди зовут его старец Чхоён. Обликом он весьма странен. И появился тогда, когда вновь воссиял дневной свет и исчезла мгла.

Чем больше текстов мы привлекаем, тем отчетливее проступает сходство Чхоёна с безымянным старцем-жрецом в повествовании о госпоже Суро. Вспомним, что скала, на которую поднимается старец-жрец в повествовании о госпоже Суро, и сам старец-жрец — это ритуальная модель мифологической пары черепаха + дракон, обитающей в море, постоянно зачинающей и рождающей Дочь-Солнце. Можно предположить, что описание появления Чхоёна в «Самгук юса» восходит к ритуальному акту зачатия и рождения Солнца, осуществленному старцем—жрецом не «календарно», а в связи с чрезвычайными обстоятельствами, возможно с солнечным затмением или какими-либо атмосферными явлениями, нарушившими привычный порядок, когда «ветер и дождь находились в ладу с четырьмя временами года».

Обратим внимание на календарь действ и обрядов, в которых так или иначе фигурирует Чхоён. Рассматривая хянга «Песня Чхоёна» и в связи с ней обряды хождения по мостам, мы выяснили связь некоторых обрядов, где «участвует» Чхоён, с первым полнолунием Нового года (ночь с четырнадцатого на пятнадцатое число первой луны). На эту же дату, на пятнадцатый день первой луны, а также на все дни с первого по пятнадцатое число указывает ряд текстов ¹⁴, что подтверждает соотнесенность данного персонажа с луной.

В то же время некоторые источники отмечают даты, которые говорят о солярном его характере. Это канун последнего дня двенадцатой луны [102, квон 5, 126], семнадцатый день одиннадцатой луны [109, 35], т. е. конец старого года. В этой связи отмеченные выше «лунные» даты — первый — пятнадцатый день первой луны (т. е. начало нового года) — вписываются в общесолярную

¹⁴ Подборку соответствующих текстов см. [112, 78—79].

«проблематику» смены старого года новым и утверждением Нового года.

По предположениям корейских исследователей, маска Чхоёна изготавливалась заново каждый год [112, 80], что подтверждает связь облика Чхоёна с Солнцем и Годом. Об обоснованности предположений корейских ученых свидетельствует, например, обычай «бить Чхоёна» (*тха Чхоён*). В ряде местностей изготовленная кукла Чхоёна одевалась в детское платье, в ее голову клали медные монеты. В некоторых описаниях обряда вместо иероглифов со значением «голова» употребляется иероглиф со значением «череп» (кит. *лу*, кор. *но*). В сумерки четырнадцатого дня первой луны дети ходят по домам и забирают «чхоёнов». Они коллективно разрывают куклу на мелкие кусочки. В описаниях обрядов для обозначения этого действия используются иероглифы со значением «разбивать» (кит. *суй*, кор. *све* или кит. *но*, кор. *пха*) [112, 78].

Описания обрядов, как мы неоднократно убеждались, в своей лексике могут содержать информацию об архаическом ритуале или мифе, к которым эти обряды восходят. В данном случае очевидна аналогия с тем этапом погребения правителя Силла Тхархэ, который предусматривал раздробление костей, возможно понимавшееся как окончательное умирание в земной жизни. Из костей Тхархэ при описании этого акта в «Самгук юса» упомянуты череп, зубы и скелет в целом [104, 99].

В описании далее говорится, что раздробленные кости Тхархэ были смешаны с глиной и было вылеплено изображение покойного. То же самое, как мы знаем, сделал с костями праведника Вонхё его сын Соль Чхон, вылепивший «истинный облик» (*чинёнъ*) своего отца [104, 467]. Можно предположить, что изготовление новой маски Чхоёна, т. е. его облика, восходит именно к этому этапу архаического погребального ритуала, который предусматривал посмертное воплощение облика покойного, понимавшееся, видимо, как **приобщение к вечной жизни**. Не исключено, что творение облика покойного, приобщение его к бессмертию свершалось в древности в полнолуние.

В обрядах, связанных с Чхоёном, как свидетельствует их календарь, элемент «лунный» наличествует, но он подчинен солярному. И облик Чхоёна, ежегодно уничтожавшийся и вновь создававшийся, выражал прежде всего солярные ритмы, был подчинен «проблематике солнца».

Возвратимся к вопросу о двух ипостасях облика Чхоёна. Как мы выяснили, антропоморфная его ипостась воплощает родителей — отца и мать, растительная — Дочь-Солнце. Дочь-Солнце по своему рождению, как показало повествование о Суро и хянга «Старик преподносит цветы», проходит две стадии: «предмета» и «человека», которым на «языке цветов» соответствуют «цветок» (который срывается с куста) и «дерево, покрытое множеством цве-

тов». Вероятной параллелью такого соотношения народившегося солнца и солнца, набравшего силу, как соотношения предмета, который был произведен усилиями родителей (матери — горы, камня, животного и т. д. и отца — человека, металла, меча, животного и т. д.) и человека — женщины-дерева, может являться пара зеркало и дерево в японском мифе об извлечении богини Солнца Аматэрасу из пещеры.

Обратим внимание на то, как изготавливается в мифе зеркало. Для этого берут скалу с лозы Небесной реки и железо с Небесной металлической горы и поручают сделать зеркало кузнецу и женскому божеству Исикоридомэ, которое в «Нихон сэки» названо «Старухой, сгущающей камень» [137, 73; 153, 55]. Таким образом, зеркало в этом мифе есть результат соединения двух начал: женщины — камня и мужчины — металла.

Обратимся к дереву. В мифе это — дерево сакаки с пяти сотнях ветвей с Небесной горы Кагу. На верхние его ветки вешают нить яшмовых бус-магатама в пятьсот бусин длиною в восемь сяку, на средние — зеркало, на нижние — кусочки ткани белого и зеленого цветов. Именно эти кусочки берет в одну и другую руки божество по имени Футотаманомикото во время одной из церемоний, предворяющих извлечение богини Солнца из Небесной пещеры. То есть нижние ветви здесь соотнесены с руками. Зеркало же соотнесено с лицом. В зеркало, поднесенное ко входу в пещеру, сквозь открытую дверь начинает всматриваться Аматэрасу и постепенно выходит из пещеры.

Японский миф об Аматэрасу, помещенный в «Кодзики», отражал шаманские представления о мире как о трехчленной вертикальной структуре. Женщина-Солнце осознается в нем как фигура, изоморфная шаманскому дереву с четко разработанной трехчленной градацией целого (все дерево; фигура в целом) и верхней части этого целого (крона; голова (прическа + лицо), руки). Такой она мыслится, когда полностью выходит из пещеры. В то время, когда она только приоткрывает дверь пещеры и показывает свое лицо, она отождествляется с шаманским металлическим зеркалом, которому место на средних ветвях дерева. Соединение зеркала и дерева, видимо, означало стадию «полного развития» солнца, аналогией чему в корейской культуре является «присоединение» цветка к женщине (в повествовании о Суро), которое превращало ее в цветущее дерево.

Возможно, что сходные представления об эволюции солнца были свойственны и древнекитайской культуре. Ср.: женское божество Си-хэ порождало солнце ($\times 10$) и купало его в омуте. После купания в омуте или в заводи Сянь солнце поднималось на дерево Фусан, откуда и отправлялось в дорогу [61, 392—393]. Здесь соединение солнца с деревом — стадия полного развития солнца, готового тронуться в свой путь по небу.

Обратим внимание на то, что поднятию солнца на дерево предшествует его купание в воде. За купанием может скрываться зачатие и рождение солнца в воде, «на водной дороге», о чем свидетельствуют обстоятельства исполнения чжоуского танца заводи Сянь: «...он исполнялся в день летнего солнцестояния на открытом квадратном алтаре посреди пруда» [61, 393]. Квадратная же поверхность посреди пруда вполне соответствует «плавающему небесному мосту» — лодке — горе — черепахе и т. д.

Не исключено, что с представлениями о двух этапах «жизни» Женщины-Солнца как о предмете и о предмете — зеркале на дереве (=фигура человека) связан один из персонажей «Повести о верном Чхое». Герой повести во время поездки по морю встречается на различных островах необычных персонажей. Одним из них является красивая женщина, сидящая на берегу, с зеркалом в левой руке, с яшмой в правой [95, 82].

Обратим внимание на семантику зеркала в солярном круге представлений. В мифе об извлечении Аматэрасу из пещеры зеркало имеет размер восемь сяку, т. е. соотносено с «восьмеркой». Выше мы неоднократно обращали внимание на семантику «тройки» и «пятерки» как родящего женского и мужского начал в корейском и японском мифологическом слое. Как известно, число «восемь» в древней Японии было конечным числом счета и означало множественность [15, 195]. Однако в круге мифологических представлений, в частности в связи с рождением Женщины-Солнца, «восьмерка», очевидно, понималась также как сумма «тройки» и «пятерки», т. е. как знак соединения женского и мужского начал. Восемь сяку — эта цифра свидетельствует о семантике зеркала как материализованного воплощения женского и мужского начал.

Соответствующая семантика зеркала подтверждается и на корейском материале. Ср. ситуацию, предшествующую браку девушки и юноши в «Повести о верном Чхое». Девушка, находясь в доме, стоит, прислонившись спиной к окну, лицом обращена к зеркалу. Юноша-садовник по имени Зеркальный раб (кор. Кённо), остановившийся в этот момент за окном, произносит: «Ведающий цветами, тот, кто отражается сейчас в зеркале, сможет развеять твою печаль» [95, 186]. Имя Зеркальный раб он получил за то, что в доме приглянувшейся ему девушки нарочно сломал зеркало на две части и стал рабом ее отца, чтобы отработать стоимость зеркала [95, 57].

С этими представлениями, очевидно, связан обряд разламывания зеркала на две половины при расставании влюбленных. Ср. сказанное в жизнеописании госпожи Соль, помещенном в «Самгук саги», о разлуке девушки Соль и юноши Касиля и об их женитьбе [63, 224].

Возвратимся к семантике «восьмерки» в японском мифологическом слое представлений. Она же определяет и общее количест-

во богов в космосе — «восемь мириад», знаменуя, как можно предположить, не только множественность, но и полноту, завершенность, «укомплектованность» космоса.

Если «тройка» и «пятерка» в рассмотренных выше корейских текстах встречаются именно в значении женского и мужского начал, то «восьмерку» пока обнаружить не удалось. Однако она прослеживается в древней корейской культуре, и, как можно предположить, именно в этом значении. Так, известно, что древние корейцы поклонялись «трем горам, пяти пикам», которые, очевидно, поднимались как весь мир, как весь космос. О значении названий гор и даже о самом их перечне, особенно о составе «трех гор», корейские ученые пока не пришли к определенному мнению. По одной из версий, «пять пиков» локализуются в районе Кёнджу, столицы Силла [112, 81—86].

Отмеченное выше значение «восьмерки» угадывается и в архаическом китайском слое, в частности в эпизоде с разгадыванием Фу-си восьми триграмм, начертанных, согласно одной из версий мифа, на спине черепахи. Вспомним о Солнце, появляющемся из головы Черепахи поначалу в стадии предмета, одним из ритуальных воплощений которого было металлическое зеркало. В этой связи особого внимания заслуживает материал об изображениях Фу-си, приведенный в книге Б. Л. Рифтина «От мифа к роману» [776, 51—52, 66 и др.].

Восемь триграмм в древней китайской культуре связывались с представлением о мире как о постоянно пребывающем в процессе возникновения, бытия и исчезновения [98а, 23] благодаря взаимодействию в нем мужского и женского начал. Они, по-видимому, также несли идею замкнутости, «укомплектованности» космоса. Отметим, что восемь триграмм — распространенный узор на китайских металлических зеркалах.

Возвращаясь к аналогии каё «Песня Чхоёна» — миф об извлечении Аматаэрасу из пещеры, обратим внимание на роль действий рук, рта (пение), ступания ногами в танце и т. д. с целью зачать и произвести на свет Солнце. Действия, которые совершает в корейском ритуале один жрец в костюме и маске Чхоёна, в японском ритуале (а текст японского мифа в «Кодзики», по существу, является описанием ритуала зачатия и рождения Женщины-Солнца) совершают несколько участников, в том числе пар участников. Обратим внимание на пару богов, которые берут с горы Кагу дерево сакаки. Это Аmanoкояэномикото и Футотаманомикото. Остановимся на семантике их имен. Первое, которое Чемберлен передает как «Небесный предок, делающий знаки (маящий?) рукой», интерпретируется современной японской наукой на основе звучания старых японских слов как «Звук голоса» [138, 100], а имя второго божества — как «Толстая яшма» [138, 1108]. Не подвергая сомнению эти прочтения, обратим внимание

на подбор китайских знаков, которыми записывались имена. Первое имя содержит последовательно иероглифы со значением «небо» (кит. *тянь*; яп. *ама*), «младенец» (кит. *эр*; яп. *ко*) и «дом, жилище» (кит. *у*; яп. *я*). То есть буквально оно может быть понято как «Божество Небесного жилища с младенцем». При этом знак *я* повторяет последний знак слова Аmanoивая — «Небесная пещера в скале», обозначающего пещеру, куда удалилась богиня Ама-тарасу.

Имя второго божества последовательно содержит иероглифы со значением «ткань» (кит. *бу*; яп. *фу*), «меч» (кит. *дао*; яп. *то*), «яшма» (кит. *юэ*; яп. *тама*) и может быть переведено буквально как «Божество ткани, меча и яшмы». В этой его интерпретации имя указывает на причастность его носителя к мужскому и женскому началам одновременно, а также свидетельствует о способности божества содействовать их соединению. Вспомним о семантике ткани в корейском ритуале и обратим внимание на набор даров, которые подносит государь в повествовании «Свирель» дракону, находящемуся на острове — голове черепахи, в обмен на бамбук и пояс, и на порядок, в котором перечислены эти дары в «Самгук юса». Это пятицветный шелк (ткань), золото (металл) и яшма [104, 172]. Они вручаются мифологической паре родителей — черепахе и дракону, которые произвели на свет и отдали государю порожденный ими предмет — бамбук. Очевидный смысл ответного дара государя: помочь восстановить потраченную черепахой и драконом энергию, стимулировать их плодотворящую деятельность на будущее, в период следующего цикла. И набор даров, и их порядок повторяют тот перечень предметов, информацию о котором несет графика имени японского божества Футотаманомико-то: ткань, меч, яшма.

О том, что именно такой набор даров предусматривался и в китайской культуре ритуалом, имеющим целью стимулировать функционирование космоса, свидетельствуют ритуалы эпохи Чжоу (1122—247): «По чжоуским ритуалам Сын Неба подносил Верховному владыке жертвенного быка — си-ню, в храме предков подносил благовещий нефрит — цзя-куй или красную яшму, завертывая дары в специальную шелковую ткань — лян-би... Из текста эдикта видно, что этот ритуал существовал и в начале Хань» [86, 462, коммент. 59]. В этом описании перечислены знакомые нам элементы с поправкой на то, что мужское начало здесь представляет «бык», а не «металл», «меч» или «пояс» (вспомним, однако, «одноногого быка» на вершине движущейся по волнам горы в приводившемся выше фрагменте из «Шань хай цзин» — «Книги гор и морей»).

Как показал наш опыт работы с текстами, записанными с помощью иду (известно, что этот способ записи оказал влияние на создание в Японии маньёгана), а также разыскания в области

этимологии древнекорейских имен [64; 65], выбор китайских иероглифов для записи слов родного языка (в том числе фонетической) кажется произвольным лишь на первый взгляд. В подборе знаков была своя логика, которая в значительной мере определялась мифологическими представлениями народа. Не исключено, что эта же закономерность проявилась и при записи двух упомянутых имен в «Кодзики».

На выборе иероглифов для этих имен могла сказаться не только общая «осведомленность» человека, записывающего текст мифа, в соответствующем круге мифологических представлений, но прежде всего те конкретные функции, которые выполняют данные божества в процедуре извлечения Аматарасу из пещеры. Вспомним об отношении к имени в древних культурах: имя человека — то, что он значит и делает.

На причастность двух указанных божеств к зачатию младенца указывает не только семантика имен, которую несет «зрительный знак», но и те действия, которые совершают божества то совместно, то порознь. Проследим же, каковы действия этих персонажей в мифе. Именно они берут плечо—лопатку (яп. *kata*) у оленя — истинного самца, кору у вишневого дерева с горы Кагу (букв. «Ароматная гора») и совершают моление. Японские комментаторы толкуют эту процедуру как одновременное сжигание того и другого [137, 73]. О связи плеча с мужским началом неоднократно говорилось выше, в соотнесенности же вишневого дерева с женским началом мы убедились при рассмотрении повествования о Чхундаме (Чхундам имел при себе футляр из вишневого дерева). Сжигание плеча оленя-самца и коры вишневого дерева может быть понято как акт соединения (в огне, дыме, запахе, золе) мужского и женского начал, имеющего своим следствием зачатие.

Обращают на себя внимание следующие параллельно осуществляемые упомянутой парой божеств действия. Во то время как «Божество тканей, меча и яшмы» держит в обеих руках кусочки ткани, стимулируя тем самым, как можно допустить, деятельность мужского начала и соединение его с женским началом, «Божество Небесного жилища с младенцем» возносит молитву, т. е. произносит (или поет) сакральный текст. Как мы предположили выше, устное произнесение текста понималось в корейской культуре как проявление потенций женского начала. Возможно, что то же самое мы наблюдаем и в японском мифе. Если первое божество привело в действие мужское начало (руки), то второе божество в процессе произнесения текста реализовало прежде всего потенции женского начала (рта). (Ср. сказанное выше о семантике рта—зубов и плеча—руки в стихотворении Ли Джехёна, посвященном Чхоёну.) А коль скоро эти действия (держание в руках ткани и произнесение текста) осуществлялись одновременно двумя божествами, семантика имен которых на уровне «зрительного зна-

ка»¹⁵ свидетельствует об их прямом отношении к соединению мужского и женского начал и зачатию младенца, можно понять, что и их совместные действия имеют ту же семантику, что сжигание плеча оленя-самца и коры вишневого дерева, т. е. зачатие.

Именно эти божества вместе держат зеркало (которое, как мы установили, является материализованным воплощением слияния мужского и женского начал), приближают его к лицу богини Ама-тэрасу. И, наконец, именно «Божество ткани, меча и яшмы» веревкой преграждает путь в пещеру только что вышедшей оттуда богине, тем самым содействуя «бесповоротному» ее новому рождению.

Усилия данной пары богов, а также других божеств, чьи действия также имеют семантику зачатия младенца, как известно, завершаются успехом. Богиня приотворяет дверь пещеры и вглядывается в зеркало. Этому моменту непосредственно предшествует танец (т. е. энергичное топание ногами по деревянному настилу) женского божества Аmanoудзумэномикото, который изображает соединение этого божества с мужским и соответственно зачатие. Начинается ушедшая в пещеру (=временно умершая) Женщина-Солнце. Заключительные жесты Аmanoудзумэномикото, оттягивающей соски груди и обнажающей гениталии, сопровождает взрыв смеха восьми мириад богов, потрясший Равнину небес. Между тем ритуальная семантика смеха в аграрных культурах достаточно хорошо изучена. Смех богов — это «громкий смех, означающий зарождение плода (во всех смыслах)» [92, 102].

Возвращаясь к каё «Песня Чхоёна» и театральному действию, а также ко всему кругу текстов, привлекавшихся в связи с их рассмотрением, мы можем сказать, что каё и действие отражают весьма архаичское понимание функционирования космоса, в основе которого лежало представление о постоянном зарождении и исчезновении солнца, мыслившегося женским божеством. Эти представления были общими для японской и корейской культуры не только в древний период. Как свидетельствует каё «Песня Чхоёна», они сохраняли свою значимость и гораздо позже, при династии Ли (1392—1910), существуя параллельно с усвоенными в процессе исторического развития китайскими представлениями о мире. Танец Чхоёна исполнялся в Корее повсеместно вплоть до конца XIX в., и на его маске-лице неизменно сохранялась улыбка, смысл которой нам помог понять «гомерический смех» японских богов.

В заключение отметим, что представления о ритуальной андрогинности человека, с такой наглядностью представшие в каё «Песня Чхоёна» и действе в целом в облике жреца—Чхоёна, зачинающего, родящего и донашивающего Дочь-Солнце, были свой-

¹⁵ Ср. возможные параллели в корейской культуре [65].

ственны не только корейской культуре. «Комплекс Чхоёна», подразумевающий змеиную или драконью природу мужского мифологического персонажа, которого представляет в ритуале жрец, а отсюда — одноноготь или ступание ногой с целью зачатия Дочери-Солнца, «комплекс», подразумевающий отмеченность головы, рта, зубов, предусматривающий наличие у жреца материального предмета, в котором воплощена Дочь-Солнце в стадии предмета и т. д., обнаруживается и в китайской культуре. Об этом свидетельствует материал, приведенный в книге Б. Л. Рифтина «От мифа к роману».

Об одноноготи мифологических и легендарных китайских персонажей в связи с мифом о Женщине-Солнце и ее родителях мы уже говорили. Обратим внимание на то, что она сочетается с отмеченностью головы, рта, зубов, характерной для комплекса «рождающей головы», «рождающего рта». Так, у мифологического предка Фу-си, согласно одним описаниям, были «длинная голова», «зубы черепахи, губы дракона» [776, 12—13], согласно другим, «тело змеи, голова человека, страшные зубы» [776, 56]. Необычными зубами наделены Ди-ку — «сросшиеся», «обломанные», «молочные» [776, 128—129], Хоу-цзи [776, 202], Юй [776, 115], У-ван [776, 202] и т. д. Необычный рот — «большой», «огромный» и т. д. — отмечается в описаниях ряда персонажей мифологического и легендарного слоя [776, 80, 116 и др.].

Ряд китайских персонажей в качестве постоянного признака имеют некий предмет, соотнесенный с головой, — заколка в форме лотоса на голове Яо [776, 140] (ср. цветы на головном уборе Чхоёна), которая дублируется Красной птицей; нарост-цветок у Хуан-ди [776, 91]; «жемчужный лоб» у Ди-ку [776, 186—187]; заколка из нефрита (=яшмы) у Шэнь-нуна [776, 80—81]. Этот предмет может храниться за пазухой — жемчужина Шуня [776, 150], теряться и вновь находиться — черная жемчужина Хуан-ди [101, 108—109, 355—356]. (Ср. утрату и возвращение владельцу жемчужины в повествовании о Мёджоне и черепахе.)

У некоторых китайских персонажей отмеченной является одежда — у Ди-ку простая, скромная [776, 129], у Яо также простая [776, 145]. (Вспомним об отмеченности одежды жреца, выполняющего в ритуале роль отца Дочери-Солнца в корейском и японском ритуалах в связи с нищенством, убожеством.)

Описание ряда персонажей — Ди-ку, Яо и др. — содержат основные признаки, которые характеризуют жреца — Чхоёна: отмечены либо их драконья природа, либо необычные ноги, голова — рот — зубы, предмет, который они имеют при себе, и т. д. Тем не менее выявить «комплекс Чхоёна» на китайском материале без привлечения результатов рассмотрения корейского и японского материала весьма сложно из-за стертости первоначальной картины позднейшими наслоениями и переосмыслениями текстов. Так,

необычные зубы в китайской культуре традиционно трактовались как признак обладания особой силой—дэ [776, 128]. Показателен и следующий пример. По всей видимости, «комплекс Чхоёна» был свойствен культуре Чжоу, чей первопредок Хоу-цзи, как известно, был одноног, наделен необычными зубами и т. д. Об одном из его потомков, Шуе, сохранились следующие сведения: «На чжоуских треножниках изображен Шуй, во рту он держит свои пальцы. Это указывает на то, что большое мастерство не имеет применения» (цитата из «Хуайнаньцзы», цит. по [101, 370]). Эти сведения расшифровываются Юань Кэ в «Мифах древнего Китая» следующим образом: «...по преданию, при династии Чжоу на треножниках встречалось изображение И-цзюня с отрубленными пальцами во рту. Это якобы должно было означать, что чудесное мастерство и выдумка не нужны и они могут лишь увести людей на ложный след» [101, 153]. Сравним рот Чхоёна, в котором находится металл—золото, соотносимый с мужским началом. Сравним также представления о руках, в частности о кистях рук, как несущих мужской заряд (отразившиеся, например, в обряде «тхаду» — «битья по голове», трюичном поглаживании монаха по волосам девушки в сказании о девушке Тангым и т. д.). Отсюда можно предположить, что пальцы во рту И-цзюня — Шуня (о том, что это одно и то же лицо, см. [101, 152]) символизируют акт зачатия, имеющий целью рождение Дочери-Солнца в стадии предмета (цветка, яшмы, жемчужины, чашки ароматного чая и др.). (Ср. держание во рту Чхоёном металла—золота.)

Уже предварительные сопоставления корейского и китайского мифологического материала позволяют говорить об определенной общности мифологических представлений и ритуальных воплощений мифа, дают возможность с большей уверенностью рассматривать часть китайских мифологических, легендарных и прочих мужских персонажей как жрецов, выполнявших в ритуале роль отца Дочери-Солнца ¹⁶, а женских — как вариации мифологической родительницы — Горы—Черепahi. Представления о ней сохранились в «образе» Нюй-ва, соотносенной с черепахой, в эпизоде встречи Фу-си с черепахой (с особой наглядностью это проявляется на картине сунского художника Ма Линя, см. [776, 51—52]); они распознаются в ряде ханьских рельефов, изображаю-

¹⁶ Как можно предположить, традиционная в китайской культуре характеристика облика совершенномудрого человека — наличие предмета (нефрит—яшма за пазухой [776, 156]), простая, бедная или нелепая, с точки зрения профанической, одежда, босые ноги и т. д. — восходит к облику жреца, выполняющего в ритуале роль отца, зачинающего и доношающего предмет — Солнце, жреца, который (как показывают повествование о госпоже Суро, повествование о Чхундаме и др.) был носителем особого сакрального знания.

щих Фу-си и Нюй-ва (см. иллюстративный материал в книге Б. Л. Рифтина в связи с иной его интерпретацией [776, 30—34]); мифологическая родительница Гора—Черепаша проступает в эпизоде рождения Юя, которого мать родила «...в Шиню — Каменном узле или, по другой версии, в Шияо — Каменной впадине. По легенде, родив Юя, его мать сама превратилась в камень» [776, 124]; она же угадывается в эпизоде рождения из камня Цин-ду, одной из жен Ди-ку, матери Йо [776, 130], в эпизодах проглатывания во сне солнца перед рождением сына другой женой Ди-ку [101, 155] и т. д.

Соответствующие мифологические представления отражены в известном романе Цао Сюэциня (1724—1764) «Сон в красном тереме». Его главный герой Бао-юй (букв. «Драгоценная яшма») до своего рождения был камнем—яшмой, одним из тех, что выплавляла Нюй-ва у подножия скалы в горах [946, т. 1, 22]. Он родился с яшмой во рту. Последний раз живым его видят на лодке закутанным в красный плащ [946, т. 2, 837], после чего он вновь превращается в драгоценную яшму, которая занимает свое место у подножия хребта Цигэн, «где богиня Нюй-ва выплавляла камни для починки неба» [946, т. 2, 848]. Отметим, что мотив превращения человека из камня, взятого с горы, и затем вновь в камень, который возвращается к горе, где он был порожден, обычно трактуемый как буддийский, к буддизму не имеет отношения, но вполне объясняется с точки зрения рассмотренного в работе мифа о Женщине-Солнце и ее родителях.

II. Представления об облике в каё «Тон-дон» (XII в.) и ее отношение к предшествующей традиции

Каё «Тон-дон», название которой, по утверждению комментаторов, является подражанием звучанию барабана [114, 53], содержит тринадцать строф. В «Тон-дон» говорится о женщине, покинутой любимым и тоскующей в разлуке. Первая строфа — зачин. Остальные двенадцать соответствуют двенадцати лунным месяцам года. Каждая из них начинается с названия месяца. Далее в ней упоминается наиболее существенное календарное событие, праздник, обряд, который обычно связывается с данным месяцем. После этого героиня сетует на то, что милого нет и она вынуждена совершать обряды одна и т. д.

По свидетельству памятников, «Тон-дон» была сочинена определенным лицом в связи с конкретными обстоятельствами. Так, в энциклопедии «Мунхон биго (расширенное издание)» в квоне 106 говорится, что «Тон-дон» является творением, связанным с именем Лю Тхака, военачальника времен конца Корё: «О „Тон-дон“:

Лю Тхак, манхо из Хапххо, был растроганным милостью [государя]. [Когда] японцы нанесли удар по Чансэпххо, [Лю] Тхак выступил в помощь [пострадавшим]. Японцы испугались и отступили. Солдаты обрадовались этому, сложили [песню] и восславили это [событие]. Ли Сугван же пишет, что [она является] „са“ из молитвословий (сондо)» (цит. по: [114, 52]).

Корейские исследователи сомневаются в том, что она была сочинена в честь победы Лю Тхака, и считают «Тон-дон» народной песней [114, 143—144], указывая на явное ее сходство с более поздними крестьянскими песнями типа «воллён» — «по-лунных». Пытаясь увязать эти соображения с сообщениями памятников о том, что песня была ритуальной, они высказывают предположение, что сообщения памятников имеют отношение только к первой строфе песни, зачину, где содержится просьба о силе-дэ и счастье [114, 59—60].

Если связи каё «Песня Чхоёна» с хянга того же названия не вызывают сомнений и она воспринимается всеми исследователями как наглядное свидетельство развития традиций хянга в более поздний период, то с «Тон-дон» дело обстоит иначе. Насколько нам известно, вопрос подобным образом применительно к ней не ставился. Напротив, обычно подчеркивается отличие многострофных каё (и в первую очередь «Тон-дон») от хянга [115, 5]. Между тем связи «Тон-дон» с хянга очень прочные и многогранные.

Если присмотреться внимательней к ее содержанию и звуковой организации текста, можно обнаружить следы тройственной структуры, свойственной десятистрочным хянга. Приведем перевод «Тон-дон» и транслитерацию.

Перевод

1. Силу-дэ сзади обрета,
Счастье спереди обрета,
Силу-дэ и счастье
Обрета, придите!
2. В первую луну вода реки,
Аы, замерзает-тает.
Средь мира, родившись,
Я одна [досл. «тело одно»] иду.
Аы, тондон дари.
3. Во вторую луну в полнолуние,
Аы, словно огонь фонаря, зажженного высоко,
Облик [твой], светящий десяти тысячам людей!
Аы, тондон дари.
4. В третью луну народились-раскрылись
В разгар весны цветы сливы!
Облик такой, что другим на зависть,
Имеешь ты!
Аы, тондон дари.

5. О четвертой луне не забыла,
Аы, прилетела, иволга!
Отчего же нокса ¹⁷, милый мой,
Меня, когда-то прежде [любимую], забыл?
Аы, тондон дари.
6. В пятый день пятой луны,
Аы, снадобье, что утром в день телеги,
Тысячу лет жизни дающее получили бы [от меня]!
Аы, тондон дари.
7. В полнолуние шестой луны,
Аы, [я] похожа на гребень, брошенный с обрыва,
За милым, который на меня б оглядывался,
Хоть немного бы [мне удалось] пойти вослед!
Аы, тондон дари.
8. В полнолуние седьмой луны,
Аы, сто сортов [плодов] разложу,
Чтобы с милым вместе идти [по жизни] —
Буду молить!
Аы, тондон дари.
9. А вот полнолуние восьмой луны,
Аы, праздник ножниц,
Но вот, о милom заботясь, идти [по жизни] —
Вот это [бы] сегодня [был] праздник ножниц!
Аы, тондон дари.
10. В девятую луну, девятый день,
Аы, желтые хризантемы — их едят, как лекарство,
Цветы их в [дом] вношу.
Как время идет!
Аы, тондон дари.
11. В десятую луну,
Аы, обломанное [в восьмую-девятую луну] персиковое
дерево я напоминаю!
После того как обломали, [сняв плоды],
Никого нет, кто бы меня хранил!
Аы, тондон дари.
12. В одиннадцатую луну на ложе в комнате,
Аы, лежу, укрывшись рубашкой.
Тоскую,
О любимом думая, живу.
Аы, тондон дари.
13. В двенадцатую луну отломанные от дерева пунджи,
Аы, палочки, что с блюдом подают, — такая я!
Перед милым лежать бы им,
А придет гость и станет ими есть!
Аы, тондон дари.

¹⁷ Название чина.

Транслитерация

Зачин

1. тѡк-ыран компѣй-йѡй пат-чѣп-ко
пок-ыран римѣй-йѡй пат-чѣп-ко
тѡк-ийѡ пок-ира хонѣр
наѣра о-соита
аы тонътонъ тари

I «блок»

2. чѡнъѣѡр-с нари-с мыр-ын
аы ѡ-чѣѡ нок-чѣѡ хѣ-нон-тѣй
нури-с каонтѣй на-кон
мом-ха хѡorro нѣѡ-р-сѣѡ
аы тонътонъ тари
3. иѣѡр пором-ай
аы нопх-и хѣѡ-н тынъ-с пыр тахо-ра
манин пичхѣй-си-р чы-и сѣаста
аы тонътонъ тари
4. самѣѡр на-мѣѡ кай-хѣ-н
аы манчхун тѣр ой-с-коч-и-ѡ
нѣм-ѣй пыр-ы-р чы-ыр
тин-ѣѡ на сѣаста
аы тонътонъ тари
5. саѣѡр ани нич-и
аы о-си-р-сѣѡ коскори сай-ѣѡ
мысымта нокса ним-ѣн
нѣйѡ-с на-рѣр нис-ко-си-н-тѣѡ
аы тонътонъ тари

II «блок»

6. оѣѡр оир-ай
аы сури-с нар ачхѣм ѣак-ын
чымын хѣй-р чанъчон-хѣ-сѣар
ѣак-ира пат-чѣп ноита
аы тонътонъ тари
7. рюкѣѡр-с пором-ай
аы пѣѡрх-ай пѣрйо-н пис тахора
тора по-си-р ним-ыр
чѣѡкком чѡс-ни-ноита
аы тонътонъ тари
8. чхирѣѡр-с пором-ай
аы пѣйкчонъ пѣй-хѣйа-туко
ним-ыр хѣнтѣй нѣѡ-ка-чѣѡ
ѣѡн-ыр пи-ѣп-ноита
аы тонътонъ тари

9. пхарүөр-с пором-йи
 аы капай нар-и-марйи
 ним-ыр мойсйё нйё-кон
 онёр нар-с капай сйаста
 аы тонътонъ тари

III «блок»

10. куүөр куир-ай
 аы йак-ира мёк-нон
 хванъхва коч-и анх-ай тыни
 сайсйё-ка ман-ха-йай-ра
 аы тонътонъ тари
11. сипүөр-ай
 аы чйёми-йё-н пёрёс тахо-ра
 кёск-ё пёр-и-си-н-ху-йи
 тини-си-р хён пун-и ёпс-ы-сйаста
 аы тонътонъ тари
12. сипирүөр-с понътанъ чари-йёй
 аы хансам тупх-ё ну-үё
 сырх-йр-сй-ра-о-н-тйё
 коу-и и-р сысыйом нйё-р-сйё
 аы тонътонъ тари
13. сипиүөр-с пунти намк-й-ро каск-о-н
 аы на-й-р пан-йи-с чйё тахо-ра
 ним-ый арпх-йи тыр-ё ёри-нони
 сон-и качайта мыр-й-ап-ноита
 аы тонътонъ тари

Обратимся к двенадцати строфам каё, соответствующим двенадцати лунным месяцам года. Они объединяются общей «идеей» течения времени в пределах года и разлуки женщины с мужчиной на протяжении целого года. В то же время эти двенадцать строф делятся на три «блока» по четыре строфы каждый. Это деление прослеживается как на содержательном, так и на звуковом уровне. Вторая — пятая строфы «Тон-дон» образуют некое содержательное единство, которое можно определить следующим образом: «я» в мире и облик милого; шестая — девятая строфы — как «я» и милый — «попутчики» на одной дороге; десятая — тринадцатая строфы — как «я» и милый вместе — за едой, на ложе.

Выделены эти «блоки» и на звуковом уровне. Так, степень звуковой организации первого «блока» заметно выше, чем всего остального текста. Основная роль в этом отводится смычным сонантам, которые выступают как аллитерирующие звуки, входят в состав конечных эпизодических рифм и т. д. (Подробнее о звуке в связи с содержательным уровнем «блока» см. ниже.) Второй и третий «блоки» выделяются с помощью приемов, близких единоначатию. Их начальные строки начинаются словами «В пятый день пятой луны...» и «В девятый день девятой луны». При этом седьмая — девятая строфы, входящие во второй «блок», начинаются одноп-

но: «В полнолуние шестой луны...», «В полнолуние седьмой луны...», «В полнолуние восьмой луны...», что служит особому выделению группы строф, входящих во второй «блок», и противопоставлению этого «блока» первому и третьему. По тому же принципу организованы и строфы третьего «блока». То есть общий композиционный принцип «Тон-дон» может быть выражен формулой $1 + + (3 \times 4)$, где «единица» — зачин, «тройка» — количество «блоков», «четверка» — количество строф в «блоках».

Таким образом, даже при первом внимательном прочтении текста «Тон-дон» становится очевидным, что двенадцать ее строф, соответствующих двенадцати месяцам года, тяготеют к делению на три части, а не на четыре, в соответствии с четырьмя временами года, или на две соответственно двум полугодиям. В таком тяготении к тройственной структуре угадываются традиции хянга. Композиционная трехчленность, которая здесь может быть понята как трехчленность жизни (год=жизнь), имеет аналогии в сиджо. В сиджо, поэтическом жанре, унаследовавшем тройственность структуры от хянга, отражающем представления о двух типах года и суток, обнаруживается только один тип жизненного цикла — трехчленный [66, 62; 70, 409—417].

Выяснив таким образом в общих чертах композиционную организацию «Тон-дон» и установив предварительно зависимость ее от традиций хянга, рассмотрим последовательно зачин и три «блока», в которые организованы двенадцать строф текста, чтобы проследить глубже связи этой каё с предшествующей поэтической и общекультурной традицией. Обратимся к зачину. Эта строфа каё, по мнению исследователей, может быть понята двояко: либо как молюба о счастье и увеличении силы-дэ для себя, т. е. женщины, либо как молюба о том же самом для другого, т. е. любимого [114, 59—60]. Притом что остается неясным, о ком именно идет речь — о мужчине или женщине, можно отметить, что некто находится во вполне определенной ритуальной позиции: спиной обращен туда, откуда приходит сила-дэ, лицом — туда, откуда поступает «счастье». Между тем эта позиция может быть сопоставлена с позицией младшего, слагающего в процессе ритуального акта хянга на берегу реки или пруда в полнолуние с целью оказать воздействие на облик отсутствующего старшего. В начале ритуала младший был обращен лицом к воде, спиной к кедру, в конце, вероятно, — лицом к кедру, спиной к воде.

Вторая строфа каё также не до конца ясна исследователям. Высказывается предположение, что героиня, глядя на лед реки, который «то замерзает, то тает», ассоциирует это со своим одиночеством. Как пишет Ким Хёнгу, эта картина «дает ей возможность почувствовать еще более свое одиночество» (не поясняется, почему именно). Однако автор тут же замечает, по существу отменяя свое предположение: «Однако трудно постичь, имеется ли какая-то связь

между тем, что вода реки замерзает-тает, и ею самой, ее одиночеством» [114, 65]. Им же, как и другими исследователями, высказывается мысль о том, что в первой строфе «блока» речь идет об обряде «хождения по мостам», имеющем место в полнолуние первой луны [114, 66].

Предположение корейских ученых об ассоциации с обрядом «хождения по мостам» кажется очень заманчивым, так как с большей уверенностью позволяет обратиться к традициям хянга и понять образ то замерзающей, то вскрывающейся ото льда реки как образ неблагополучия в мире, несущий двойную нагрузку. Обряд «хождения по мостам» в связи с древней поэтической и архаической мифологической традициями рассматривался выше, где было обращено внимание, в частности, на то, что «вода» в этом обряде выступает и как объект переправы с целью любовного соединения, и как зеркало, в котором отражается облик старшего в световой его ипостаси (луна, световой поток луна—вода, отражение луны в воде). Также отмечалось, что одним из вариантов моста мог выступать лед на реке.

Образ то замерзающей, то вскрывающейся ото льда реки во второй строфе хянга, с одной стороны, может быть понят как образ «несостоявшегося моста». В этом случае противоположностью данной является ситуация, описанная в первой строфе «Манджон чхун», — соединение любящих ночью на ложе из бамбуковых листьев, устроенном на льду. (Обратим внимание на то, что обе ситуации выносятся в начало песни.) При таком понимании то замерзающей, то вскрывающейся ото льда реки оправданным представляется дальнейшее «развитие сюжета» песни как разлуки с любимым.

С другой стороны, этот же образ может быть понят как образ воды — магического зеркала. И для такого понимания есть основания. Так, основными значимыми элементами этой строфы являются «нари» — «река», «мыр-ын» — «вода», «нури» — «мир». Они же, как мы помним, встречаются в хянга «Слаблю хварана Кипха» и «Песне о кедре», где они связаны с представлением о воде-зеркале, ограниченной берегами-рамкой, зеркале, выявляющем совершенное состояние мира или, напротив, его дисгармоничность в данный момент и соответственно облика старшего, который тождествен миру, космосу в целом. Можно предположить, что замерзающая-оттаивающая вода реки в «Тон-дон» сигнализирует о неблагополучии мира так же, как она, мутная и беспокойная, была знаком неблагополучия, нестабильности мира в «Песне о кедре». При таком понимании образа воды в каё логичным выглядит переход к «проблеме» облика милого в следующих трех строфах, образующих с первой единый «блок».

Обратим внимание на наличие в первом «блоке» ключевых терминов хянга — «облика» и «мира», а также «воды» и «реки» — важ-

нейших элементов (задающих берег — воду) пространства—времени ритуала хянга, в процессе которого они слагались. Как мы увидим, каё получила в наследство от хянга и другие элементы ритуала воздействия на облик старшего, которые в ее тексте реализуются иначе, чем в хянга.

От поверхности воды в реке, отмеченной во второй строфе, т. е. от горизонтальной поверхности-зеркала, к которой обращен человек, находящийся на берегу, в третьей строфе задается переход к вертикали — верху. Эта вертикаль прочерчивается световым потоком, падающим от высоко вознесенного фонаря на людей внизу. Вспомним, что так же разворачивается пространство и в «Песне о резце и камне», и в повествовании о госпоже Суро (от прибрежной песчаной полосы берега к вершине скалы), т. е. в социальном ритуале.

В начале строфы отмечается полнолуние второй луны. «Фонарь» свидетельствует о том, что речь идет о «празднике фонарей»¹⁸, во время которого фонари зажигались в момент восхода луны. То есть фонарь в этой строфе дублирует луну и как элемент времени, и как элемент пространства (он отмечает полнолуние и задает вертикаль). И вот с этим фонарем-дублем луны сравнивается облик милого. Наличие показателя сравнения (*-тахора*) говорит об определенной «отстраненности» наблюдателя и, как отмечают некоторые корейские исследователи, о проявлении элемента любования, т. е. эстетизации облика [114, 70].

Как можно убедиться, третья строфа находится под заметным влиянием традиций «ночных» хянга. Об этом говорят и наличие в тексте термина «облик», и соотносительность облика как источника света с луной, и значимость источника света как важнейшего элемента пространства—времени. В то же время заметно и удаление от этих традиций. Так, облик сближен с искусственным, рукотворным источником света — фонарем, представляющим луну, а не с самой луной непосредственно. Здесь не акцентируется момент слияния «я» с обликом другого человека, старшего. Напротив, за счет сравнения подчеркнут момент отдаленности от облика другого, вычлененности «я» как отдельной сущности.

В отличие от третьей, «ночной» строфы четвертая посвящена «дневному» варианту облика милого. В ней подчеркивается время года — весна и за счет народившихся—раскрывшихся цветов — утро. Облик сопоставляется с распустившейся сливой. Такое сближение облика мужчины с цветущим деревом было рассмотрено выше, при разборе каё «Песня Чхоёна». Отметим лишь, что переход к цветущему дереву в этой строфе после обращения к воде (горизонтали—низу) во второй строфе и далее к световой вер-

¹⁸ Описание обряда см. в длинном сиджо XVIII в. [119, 524]; перевод см. [6, 222—223].

тикали в третьей строфе воспроизводит ту же последовательность в «освоении» пространства, которая наблюдается в повествовании о Суро, т. е. последовательность, свойственную солярному ритуалу.

Облик милого и в «дневном» его варианте воспринимается героиней «со стороны». Более того, он оценивается «чужими глазами», глазами третьих лиц: он таков, что ему завидуют другие. Это показывает, что тенденция отчужденности, проявившаяся в предыдущей строфе, не была случайной.

В пятой строфе разговор об облике переводится в социальную плоскость. Отмечаются два момента. Первый: милый забыл и не приходит; второй: вместо слова «облик» милого представляет слово «нокса», обозначающее его чин. Остановимся на первом моменте. Облик милого сопоставляется с иволгой¹⁹. При этом даются не зрительные характеристики, а «поведенческие»; внешний вид птицы не отмечен, зато отмечено четкое следование порядку в мире — птица всегда прилетает весной и на этот раз не забыла, прилетела. Такого сопоставления облика с птицей хянга не дают. И это естественно, так как сохранившиеся хянга связаны преимущественно с ночным и, видимо, осенним ритуалом, иволга же — дневная и весенняя птица. Возможно, она вообще связана с какой-то другой струей в древней корейской поэзии, быть может идущей от весенних обрядов Когурё. Так, эта птица встречается в «Песне об иволгах», которая приписывается государю Когурё Юри-вану, правившему в начале нашей эры:

Порхают желтые иволги.
Он и она неразлучны.
Думаю о своем одиночестве.
С кем мне вернуться?;

Сочинение песни в «Самгук саги» связывается с разлукой государя с одной из двух его жен. Что общего между сказанным в пятой строфе «Тон-дон» и «Песней об иволгах»? В той и другой идеальное «укомплектованное» состояние облика мыслится как аналог иволге, возможно выступавшей в древней традиции как один из вариантов биологической ипостаси облика старшего²⁰.

Как предусмотрено традициями хянга (ср. «Славлю хварана Кипха»), адресат в этой строфе «Тон-дон» обозначен в соответствии

¹⁹ Ассоциация иволга — молодой мужчина прослеживается и в китайской культуре. Ср., например, историю о юноше Ян Бао, жившем во времена династии Хань. «Однажды он спас иволгу, принес ее домой, а затем выпустил на волю. Через некоторое время птица явилась ему в образе юноши, который принес Ян Бао два нефритовых кольца и предсказал счастливую судьбу» [156, 398].

²⁰ Возможно, с этим связана характеристика иволги в жанре сиджо, где иволга — единственная из птиц, которая выступает как биологический организм, которому свойственно расти, стареть и пр. (например, «итенец иволги»).

с его социальным статусом. Видимо, не случайно чин мужчины назван именно в связи с переходом к «теме» нарушения норм в мире: иволга прилетела, не забыла, а милый забыл. Между тем забвение своего слова, нарушение клятвы старшим и последовавший за этим по его вине разрыв связи между младшим и старшим в «Песне о кедре» привели космос в состояние дисгармонии, которое потребовалось выправлять.

В пятой строфе разъясняется та исходная ситуация, о которой идет речь во второй строфе. Женщина одна. А одна она, как оказывается, потому, что ее забыл человек, который имеет чин нокса. Чин небольшой, но это, согласно логике хянга, унаследованной «Тон-дон», ничего не меняет, поскольку во всю систему закрадывается неблагополучие, страдает весь облик государя-государства.

С точки зрения хянга «тема» исчерпана: констатировано нарушение порядка и «поймана» его причина, назван виновный, чье поведение, т. е. облик, не соответствует эталону.

Зависимость второй — пятой строф «Тон-дон» от традиций «ночных» и «дневных» хянга и соответствующих ритуалов очевидна. Однако сочетание двух различных начал в каё не выглядит механическим. Напротив, все подчинено единой логике, которая задается солярным ритуалом. Так, облик старшего в этой каё представлен в трех ипостасях: световой, растительной, биологической. Однако из них только световая восходит к ночному ритуалу. Растительная и, видимо, биологическая представляют солярное начало. О нарушении облика сигнализирует биологическая его ипостась, световая же не реализуется как «проверяющее устройство», как это было свойственно хянга.

Та же закономерность обнаруживается и при рассмотрении пространства, которое представлено как «ночными» элементами, так и «дневными». Так, вода—река — элемент ночного ритуала, сюда же можно отнести и фонарь, дублирующий луну и являющийся высшей точкой световой вертикали. Цветущая слива — элемент солярного ритуала. Однако все пространственные элементы выстраиваются именно в том порядке, который предусмотрен солярным ритуалом: от воды как горизонтали—низа к высшей точке световой вертикали (фонарю—луне), затем вниз (к тем тысячам людей, которым светит фонарь—милый) и после того к цветущему дереву—человеку, а не от высшей точки световой вертикали (луны, фонаря) к воде, к отражению в ней луны и затем к хвойному дереву, как это диктовалось ночным ритуалом.

В этой связи интерес представляет фонарь. С одной стороны, он дублирует луну. С другой — фонарь, хотя и вознесен высоко, тем не менее вознесен человеком. Сравним скалу в повествовании о Суро: хотя она и в тысячу чанов высотой, старец восходит на ее вершину. В обоих случаях вертикаль прочерчена не взглядом

человека, она освоена за счет его восхождения, а высшая точка вертикали — за счет работы рук: старец срывает цветы, фонарь — творение рук человека. Ночной же ритуал подразумевал лишь зрительный и психический контакт с луной. То есть в дублировании луны фонарем в «Тон-дон» можно усмотреть явный элемент агрессии со стороны солярного ритуала, навязывающего свою схему ночному ритуалу.

Слияние солярного и ночного ритуала в каё дало не простое подчинение элементов второго схеме первого. Текст «Тон-дон», как и текст каё «Песня Чхоёна», говорит о качественных изменениях в ритуале. Рассматривая «Песню Чхоёна», мы убедились в том, что облик старшего мыслился универсальным, сочетал в себе как действующие и мужское и женское начала. Такими же характеристиками обладает и облик в «Тон-дон», где цветущая слива явно соотносится с женским началом и, в сущности, является дублем расшитого цветами платья Чхоёна (точнее, Чхоёна в платье).

Изменилось и отношение ко времени в ритуале. И в ночном и в солярном ритуале, с которыми были связаны хянга, все происходило «вне времени». Притом что точкой отсчета, видимо, было определенное положение солнца или луны, сама процедура ритуала полагалась неограниченно длящейся. Фактор времени «внутри процедуры» также не учитывался, и элементы пространства не были «развернуты» во времени. В «Тон-дон» элементы пространства разделены во времени: каждый элемент «помещен» в соответствующую временную «ячейку» — лунный месяц. Это может означать, что в процессе ритуала каждый из элементов пространства «осваивался» определенное количество времени. Данный временной отрезок, который в «Тон-дон» характеризуется как лунный месяц, месяцу на самом деле не равнялся, однако его величина, как можно предположить, была в ритуале постоянной, одной и той же для каждого элемента пространства. За счет этого моделировалось равномерное течение времени в пределах года.

Все, что сказано о второй — пятой строфах «Тон-дон», касается содержательного уровня этого «блока». Проследим, как реализуется в его тексте звуковое и композиционное наследие хянга. Мы уже обращали внимание на повышенную роль звука, в частности сонантов во второй — пятой строфах, по сравнению с остальными композиционными частями «Тон-дон». Отметим те слова во второй строфе, которые начинаются со звуков «н» и «м». Ими являются:

нари-с — река (реки)
нок-чйё хя-нон-тай — тает
нури-с каонтэй — в мире
на-кон — родилась
нйё-р-сйё — иду

мыр-ин — вода
мом-ха — я (букв. «тело»)

Таким образом, из одиннадцати слов строфы семь начинаются на «н» и «м». При этом два из них — «мыр-ын» и «на-кон», расположенные соответственно на концах первой и третьей строк, рифмуются за счет конечного «н».

Слова и сочетания слов «нари-с мыр-ын» — «вода реки», «нури-с каонтй» — «в мире», «нок-чйё ха-нон-тай» — «тает» характеризуют внешний мир как тождественный воде реки и как нестабильный. Об особой близости реки—воды и мира свидетельствует максимальная сближенность на звуке слов «нури-с» и «нари-с», различающихся лишь одним гласным. К этим словам близко и слово «мыр-ын» («вода»). Оно содержит общие с «нури-с» и «нари-с» звуки «н» и «р», а также сочетание -ыры-, близкое сочетанию -ури- в слове «нури-с».

Группа слов «на-кон» — «родилась», «нйё-р-сйё» — «иду», «мом-ха» — «я» (букв. «тело») характеризует героиню (т. е. «я») и ее контакты с миром. В обеих группах, главным образом за счет общих сонантов, в звуке воплощается идея неразделенности «я» и мира.

В третьей строфе из девяти значимых слов начальные сонанты имеют только два слова, однако это начальные слова второй и третьей строк строфы (из трех значимых строк в этой строфе).

В четвертой строфе из десяти слов три начинаются на согласные «н» и «м», причем два из них — начальные слова второй и третьей строк.

В пятой строфе из одиннадцати слов семь, как и во второй строфе, имеют начальными звуками сонанты. При этом шесть слов из семи находятся в двух последних строках строфы, где все слова начинаются на «н» и «м». Этими словами являются:

нокса — название чина	мысымта — почему
ним-ан — милый	
нйёй-с — древний	
(о женщине как о дав-	
ней возлюбленной)	
на-гйр — меня	
нис-ко-си-н-тйё — забыл	
(о мужчине)	

За счет начальных сонантов эти слова связываются в единый семантический узел: «я» — милый — забвение. Главным образом за счет общности звука «н» передается мысль о единстве милого и его облика (=его чин) и «я» (женщины), зависимости «я» от поведения—облика милого.

Такая концентрация сонантов в двух последних строках строфы, с одной стороны, содействует «сплочению» второй — пятой строф в единое звуковое и содержательное целое, с другой — служит противопоставленности на звуке первого «блока» дальнейшему тексту. Вспомним, что мир, согласно древнекорейским пред-

ставлениям, тождествен облику старшего. В сущности, этот тезис и реализуется за счет сонантов во второй и пятой строфах. Вспомним, что противостояния «я» — мир и «я» — облик милого, с точки зрения ритуала, суть тождества. Именно эта тождественность и реализуется в звуке.

Притом что вторая — пятая строфы и на звуковом уровне также подтверждают свое родство с хянга, внутренняя композиция этого «блока», содержащая четыре строфы, говорит об определенных отклонениях от тройственной структуры хянга. Четыре строфы первого «блока» явно распадаются на 1 + 3. В самом деле, третья — пятая строфы непосредственно посвящены облику старшего, и каждая из них отведена одной из трех его ипостасей: световой, растительной, биологической. В каждой строфе «облик» находит специальное лексическое выражение: *чы* («облик»), *нокса* (название чина). Вторая же строфа песни, начальная в этом блоке, посвящена «миру», т. е. опосредованному проявлению облика.

Вторая строфа как несколько отделяется от остальных строф блока, который она возглавляет, за счет контраста с последующей, третьей строфой: третья строфа содержит три значимые строки, а не четыре, как вторая, четвертая и пятая. Кроме того, третья строфа менее остальных инструментована за счет сонантов. Но при этом она прочно связана с последующими двумя строфами, будучи объединена с ними «проблемой» облика. Создается впечатление, что композиционная и звуковая выделенность третьей строфы служит отграничению предшествующей ей второй строфы от остальных строф «блока».

Это тем более вероятно, что такая же формула 1 + 3 выдерживается и во втором «блоке», и в третьем благодаря подчеркиваемой однородности начал второй — четвертой строф в «блоках»:

	«второй блок»	«третий блок»
1-я строфа	оўёр оир-ай	куўёр куир-ай
2-я строфа	рюкўёр-с пором-ай	сипўёр-ай
3-я строфа	чхирўёр-с пором-ай	сипирўёр-с...
4-я строфа	пхарўёр-с пором-ан	сипиўёр-с

Отсюда развернутая формула композиционного построения «Тон-дон» будет иметь следующий вид:

$$1 + 3 (1 + 3).$$

Очевидно, что структура каждого из трех «блоков» повторяет общую структуру каё: зачин + три «блока», т. е. 1 + 3.

В известном смысле можно считать, что принцип 1 + 3 во втором «блоке» реализуется и на содержательном уровне. Так, в шестой строфе каё, начальной строфе «блока», говорится о празднике — «дне телеги» (*сури-с нар*). «Телега» как транспортное средство, подразумевающее перемещение по дороге, очевидно, задает тему движения по дороге, понимаемого как течение времени жизни. Но «телега» выступает и как еда: в форме телеги (или, по дру-

гим источникам, колеса телеги) пекли печенье в этот день [114, 77]. Еда же, как известно, в мифологическом слое выступает метафорой соединения мужчины и женщины. Отсюда тема движения — еды, заданная «телегой», реализуется как тема движения по одной дороге мужчины и женщины, выступающих в качестве попутчиков (с милым вместе идти), в качестве ведущего и ведомого (пойти вослед), в качестве требующего забот и заботящегося (о милom заботясь, идти).

При этом в отличие от «Песни Чон Гваджона», где говорится о посмертном совместном движении по дороге (вместе с государем пойдет душа-жизнь подданного), в «Тон-дон» подразумевается ситуация «прижизненная». Поэтическая традиция, предшествующая «Тон-дон», не дает примеров понимания жизни как движение по дороге, по которой идет «телo» (*мом*) — «я», а не душа-жизнь (*нёкс*) или душа-сознание (*мэжэм*). Правда, намек на это можно усмотреть в хянга «Песня о младшей сестре» («Дороги жизни или смерти здесь были пред тобой...»). В целом же сохранившиеся хянга ориентированы на поведение души-сознания.

Обратим внимание на звуковое сходство ключевых слов первого и второго «блоков». В первом это «нури» — «мир», во втором — «сури» — «телега». Оба они находятся в начальных строфах блоков. Оба задают тему, которая конкретизируется далее в трех последующих строфах, за счет трех дублирующих друг друга образов: «мир» за счет облика (три ипостаси); «телега» за счет движения (три варианта сопутствия).

Последний «блок» полностью обращен к мифологической сфере — к метафорам еды, к супружескому ложу. Особенно в этом отношении характерна метафора, содержащаяся в последней строфе каё. Палочки для еды — это то, что, побывав во рту, не съедается и возвращается обратно, т. е. специфическая для корейского и японского мифологического слоя метафора обладания.

Если первый «блок» «Тон-дон» посвящен миру — облику, то второй и третий, лишние с точки зрения традиций хянга, изображают последствия, к которым привело нарушение облика старшего, разорвавшего связь между собой и младшим. Последствия этого нарушения прослеживаются во времени, на протяжении года: уже во второй строфе каё говорится о том, что женщина «в мире идет одна». Разъединение старшего и младшего непозволительно, так как приводит мир в состояние дисгармонии, согласно представлениям, отраженным в хянга. Сочинение хянга преследовало цель восстановить нарушенную связь.

Очевидно, ту же цель преследовало сочинение и исполнение «Тон-дон»: восстановить прерванную связь между старшим и младшим. Младший же здесь — женщина. В таком случае в хянга единство старшего-мужчины и младшего-женщины осмысливалось в растительных образах — листья на одной ветви, если

речь шла о старшем брате и младшей сестре, или понималось как единство живого человеческого тела, где женщине отводилась роль «ног», старший же представлял весь организм. В «Тон-дон» единство мужчины и женщины осознается в категориях мифологического сознания. Отношения старшего-мужчины и младшего-женщины представляются отношениями двух отдельных сущностей — мужской и женской, раздельное существование которых как носителей двух начал, лежащих в основе жизнедеятельности космоса, наносит вред космосу: они должны быть вместе, ибо только так можно продолжить жизнь в мире. То есть в «Тон-дон» мы видим явное возвращение к архаическому слою представлений, но возвращение «на новой основе», с учетом роли облика старшего в космосе.

Глава 7

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ДУШЕ-СОЗНАНИИ В ХЯНГА И ПОЭЗИИ ПЕРИОДА КОРЁ

I. Душа-сознание в хянга

Рассматривая хянга, обращенные к отсутствующему в момент их создания старшему, мы обнаружили, что младший наделен особым «магическим» инструментом — душой-сознанием (*мэжам*), своего рода аналогом шаманского зеркала, с помощью которого он во время ритуала совершал операции со временем. Душа-сознание младшего ориентирована на облик старшего, она его отражает, как в зеркале, и может хранить в себе. Операции по воспроизведению облика старшего в своей душе-сознании младший, очевидно, осуществлял как ритуальный акт на рубеже года, на рубеже времени года, с тем чтобы охранить облик старшего от разрушительного влияния времени. Помимо календарных ситуаций подразумевалась, видимо, закономерность и «внеочередных», вызванных какими-то крайними обстоятельствами.

Душа-сознание младшего обладала рядом «элементарных» характеристик. Некоторые из них были отмечены выше. Это — наличие у души-сознания отражающей зеркальной поверхности; способность поверхности души-сознания при определенных усилиях младшего удерживать в себе облик старшего (оба признака характеризуют душу-сознание как сферу реализации зрительных образов). Отмечались и наличие у души-сознания ограничивающих ее «пределов», подвижность этих пределов. Обращалось внимание на соотнесенность души-сознания с мыслительной деятельностью («знать облик» — в «Песне о разбойниках») и эмоциональной жизнью личности младшего («тоскующая по...» — в «Песне о хваране Чукчи»). Отмечалась также соотнесенность

души-сознания с «дорогой» (*киль*), по которой она могла «идти» (*нйёда*).

Постараемся уточнить характеристики души-сознания, связанные с ее динамикой. Деятельность души-сознания, как показывает «Песня о Чукчи», понималась как движение по дороге (букв. «дорога, по которой идет душа-сознание...»). Отношение души-сознания к «дороге» хорошо проявляется одна из хянга Кюнё (№ 8) «Постоянно следуя учению Будды»:

О душа-сознание, обращенная ²¹ к пути Будды,
Иди [по нему] так, чтобы не свернуть (букв. «не пойти косо»)
на другой путь! [126, 394—395].

Душа-сознание в этой хянга «обращена к пути Будды». Буквально о ней сказано: «смотрящая на...» (др.-кор. *пйран*). Такое определение души-сознания подразумевает наличие если не лица, то лицевой поверхности, фасада.

Душа-сознание идет по дороге и может либо идти по ней, либо пойти по «другой дороге», движение по которой определяется как «косое» (др.-кор. *нйёны киль... пиккйё нйёджйё*). При этом душа-сознание обращена фасадом по направлению движения.

Очевидно, с этим комплексом динамических характеристик души-сознания связана характеристика ее в «Песне о небе Тупшита», где о душе-сознании сказано, что она — «прямая» (др.-кор. *кодан*). Это определение может быть понято как «прямо идущая по той дороге, по которой должно идти», «не идущая косо». Как и в предыдущей хянга, речь идет о следовании учению Будды.

В древней корейской поэзии категория «душа-сознание» встречается только в хянга. Пришедшие на смену хянга каё периода Корё показывают, что она перестала быть актуальной для поэзии в XI—XIV вв. Однако существует исключение. Этим исключением является песня «Скорблю о двух военачальниках», которая «специально посвящена» душе-сознанию младшего.

II. Душа-сознание в песне «Скорблю о двух военачальниках»

Создание песни «Скорблю о двух военачальниках» традиция связывает со следующими обстоятельствами.

Будущий основатель династии Корё Ван Гон в решающем сражении в горах Пхальгонсан (уезд Тэгу провинции Северная Кёнсандо) был окружен армией своего противника Кёнхвона. Тогда один из военачальников Ван Гона, Син Сунгём, облачился в дос-

²¹ При записи этого слова на иду использован китайский знак «сян» — «вернуться к...», «быть обращенным к...».

пехи Ван Гона и на его колеснице ринулся в бой. С ним рядом сражался военачальник Ким Нак. Оба они погибли, но их действия дезорганизовали противника, и Ван Гон вышел победителем.

Впоследствии, утвердившись на престоле, он учредил государственные ежегодные праздники «пхальганхве» на основе осеннего аграрного праздника, отмечавшегося издревле населением Корейского полуострова. На открытие первого из них в Кэсоне он созвал всех своих подданных и распорядился на самые почетные места на банкете посадить изображения Син Сунгёма и Ким Нака, сделанные из соломы. Перед ними поставили чаши с вином. Согласно преданию, вино тотчас чудесным образом исчезло, а две соломенные фигуры встали и, словно живые, исполнили танец. С тех пор государи династии Корё праздник «пхальганхве» в Кэсоне начинали тем, что потчевали изображения двух военачальников. Прошло время, и однажды шестнадцатый государь династии Йеджон (1106—1122) открывал «пхальганхве» в Пхеньяне (1120 г.). Он вдруг увидел, как во дворе, где все было готово для пира, появились верхом на конях два изображения чиновников в парадных одеяниях с бамбуковыми дощечками для записи распоряжений в руках. Услышав от приближенных, что это два военачальника — Син Сунгём и Ким Нак, совершившие в свое время подвиг²², государь тут же сочинил стих на ханмуне и корейскую песню и исполнил их.

Стихотворение на ханмуне:

Увидел образы
двух совершивших подвиг подданных,
И то, чем я подумал,
разлилось, как водная гладь.
[И хотя] следы в горах [Пхаль]гонсан
окутаны тишипой (букв. «шустышны, заброшены»),
В Пхеньяне
ваше деяние осталось.
Верность и долг
освещают [пространство] в тысячу древностей,
[Хотя] смерть и жизнь —
всего лишь один миг.
Бросьтесь на острое оружие
ради государя —
Именно этим
сохраняется основа государева [дела]!

Корейская песня:

[В прошлом] пределы души-сознания [каждого из вас],
[С помощью которой] вы [сохранили в живых] государя
во всей полноте [его облика], достигали Неба.

²² При том, что в пачале открытия праздника «пхальганхве» в Кэсоне и Пхеньяне одинаково воздавались почести Син Сунгёму и Ким Наку, по-видимому, в деталях процедура открытия различалась, и это явилось неожиданностью для Йеджона, привыкшего к кэсонскому обычаю.

[Вот поэтому], хотя душа-жизнь [каждого из вас] ушла,
 [покинув тело],
 Все-таки о тех должностях, в которые произвел [вас ваш
 государь],
 Вы [т. е. ваши души-жизни] опять помышляете (букв. «желаете»)
 [И ныне] вот так [т. е. своим появлением в мире] хотите явить
 следы [душ-сознаний]
 Двух совершивших подвиг вассалов,
 Хоть и давние, но [доныне] прямые! ²³

Стихотворение и песня созданы одним и тем же лицом в одно и то же время и на один и тот же «сюжет». Случай уникальный, поскольку речь идет не о переводе с одного языка на другой (факты переводов поэтических текстов, написанных по-корейски, на ханмун не такая уж редкость в истории корейской поэзии), а именно о равноправных и параллельных процессах создания стихотворения на одном языке и на другом.

Этот пример показывает, как человек, переходя из одной языковой стихии и соответствующей поэтической традиции в другую языковую сферу, осознавал изображаемое с помощью различных категорий, переключаясь с одной системы представлений о мире на другую.

Стихотворение на ханмуне, как можно заметить, очень точно описывает факт. Фиксируется, что именно увидел государь в данный момент (изображения двух вассалов) и что по поводу увиденного подумал. Подвиг представлен как исторический факт: он введен в исторический и географический контекст. Оговорено, где был совершен подвиг (горы Пхальгонсан) в прошлом и где (Пхеньян) помнят о нем в настоящем. Точно сказано, что именно было сделано ради государя (бросились на холодное оружие) в прошлом и каковы результаты этого в настоящем (сохранена основа государева дела — династия); что пережито во времени в прошлом (смерть и жизнь — миг) и что обретено в результате (верность и долг освещают тысячу древностей, т. е. обретена слава верных подданных).

Подданные характеризуются такими качествами, как «верность и долг», деянием — «ради государя бросились на холодное оружие», посмертной славой — «в Пхеньяне следы остались», «верность и долг освещают тысячу древностей».

В совершенно иной системе, в других категориях осмыслена та же ситуация (появление перед государем Йеджоном двух изображений преданных подданных) и то же историческое событие (подвиг двух подданных) в песне «Скорблю о двух военачальниках». Здесь не отделены так явно современная ситуация и истори-

²³ Сведения об истории создания стихотворения на ханмуне и корейской песни см. [105, 280—282; 128, 86—89]; тексты и переводы на современный корейский язык см. там же.

ческий факт; не дается никаких конкретных указаний на место и время действия; неясно из текста и то, что именно совершили подданные ради государя; не вынесена оценка значимости содеянного для династии. Не характеризуются подданные и такими качествами, как «верность», «долг».

Внимание отдано душе-сознанию подданных, ее качествам, ее поведению. Каковы же характеристики души-сознания в песне «Скорблю о двух военачальниках»? Во-первых, у души-сознания есть пределы. Во-вторых, эти пределы подвижны. В-третьих, они достигали Неба. В-четвертых, душа-сознание хранила государя во всей полноте его облика. В-пятых, следы, которые оставила душа-сознание, «прямы». В-шестых, качества души-сознания определили поведение души-жизни.

Первая, вторая и четвертая характеристики души-сознания уже известны нам по «Песне о хваране Кипха». Третья — существенно дополняет наши представления о «пространственных возможностях» души-сознания: выясняется, до какой степени в идеальном варианте могут быть раздвинуты «пределы» души-сознания младшего, которая хранит в себе облик старшего. В хянга подобной характеристики не встречается. Это может объясняться и малым количеством сохранившихся текстов, и тем, что сохранившиеся хянга, где говорится о душе-сознании, созданы младшим, который свою душу-сознание аттестовать подобным образом вряд ли мог. Не исключено также, что такая оценка души-сознания в песне «Скорблю о двух военачальниках», когда Небо выступает как верхний предел, отражает процесс проникновения в поэзию на родном языке комплекса представлений о Небе, аналогичный происходившему в сфере мифа и ритуала. (Отметим попутно, что в хянга Небо не встречается.)

Отраженное в древнекорейской поэзии представление о подвижности границ души-сознания, о своего рода пульсации, находит соответствие в современном языке. Ср. выражения «маым кхыда» (букв. «душа большая, широкая») — «благородный», «великодушный» и «маым чопта» (букв. «душа узкая») — «черствый», «узкий» (о кругозоре). Здесь, как и в хянга, подразумевается наличие границ и подвижности этих границ, которые в одних случаях могут быть сближены, в других удалены друг от друга. При этом «широта» понимается как положительное качество.

Пятая характеристика души-сознания — как оставляющей прямые следы — дополняет наши представления о взаимоотношениях души-сознания с «дорогой». Мы знаем, что душа-сознание, приступившая к реализации своих магических потенций, мыслится в хянга как вступившая на «дорогу». По этой дороге она может идти «прямо», придерживаясь должного направления (идеальный вариант), или «косо», т. е. сбиться на другую «дорогу» (нежелательный вариант). В песне «Скорблю о двух военачальниках» го-

ворится о младших, отдавших свою жизнь за старшего за два столетия до того, как была создана песня, т. е. имеется в виду посмертная ситуация. Отсюда душа-сознание младшего, которая оставила после себя «прямые следы», как можно понять, прошла два века назад по той дороге, по которой должно было идти, и прошла прямо, не сворачивая на «косые» пути.

Шестая характеристика души-сознания в песне «Скорблю о двух военачальниках» раскрывает неизвестные нам по хянга грани души-сознания — ее связи с душой-жизнью (нёкс). К сожалению, представления о душе-жизни ²⁴ — «нёкс» не изучены, точно так же как и представления о душе-сознании — «ма́жам». Согласно одному из словарных определений, «нёкс» — нематериальная сверхъестественная субстанция, о которой известно, что она, пребывая в теле человека, прочно соединена с жизнью (в ней заключается жизнь — «моксум-и путхёйкке-хамё»), а если человек умирает, она все равно остается навечно [130, 728]. Согласно текстам поэтических корейских произведений на родном языке XII—XIX вв., душа-жизнь после смерти человека может обладать свободой перемещений и действий. Она может помнить или, напротив, забыть что-либо, испытывать гнев, обиду и пр. Она способна вселяться в материальные предметы; ее воля, ее слова могут быть переданы через шаманку (ср. термин шаманского обихода «нёктури» — вещание шаманки от имени души-«нёкс» покойного). Душа-жизнь может воплощаться в птицу, насекомое, растение и т. д.

Категория «нёкс» в сохранившихся хянга не встречается. Однако это не значит, что она не существовала во времена их создания. Обращение к «нёкс» подразумевает посмертные ситуации или рубежные — на грани жизни и смерти. Для того чтобы душа-сознание присутствовала в одном тексте хянга с душой-жизнью, нужно, чтобы младший воспроизводил в поэтическом слове собственную смерть во имя старшего. Такого рода ситуация не встречается в хянга, помещенных в «Самгук юса», но предусматривается как воображаемая одной из хянга Кюёнё (№ 8) «Постоянно следуя учению Будды», фрагмент которой приводился выше. Приведем полный ее перевод:

Заветам моего Будды,
Которые он добыл в предыдущих перерождениях
Путем страданий и скорбей,
Я хочу следовать всепреданнейше.

Тело мое — пусть разобьется [на куски] и станет прахом,
Жизнь свою — я пожертвую.
Но и тогда буду так поступать.
Ведь все будды так и поступали!

²⁴ Этот термин, как и «душа-сознание» применительно к «ма́жам», предлагается нами.

О душа-сознание, обращенная к пути Будды,
Иди [по нему] так, чтобы не свернуть на другой путь!
[126, 394—395].

В этой хянга, автор которой был известным деятелем корейского буддизма, по-видимому, воспроизводится с определенными коррективами один из вариантов клятвы младшего в верности старшему перед лицом смерти, которая изначально к буддизму, как таковому, не имеет отношения. Даже отредактированный с буддийской точки зрения ее вариант, который приводится здесь, свидетельствует о местных ее корнях. Как нам представляется, в исходном варианте клятвы место Будды занимал старший, а место «жизни» (кор. *моксум*, *мён*) — душа-жизнь (*нёкс*).

На мысль об этом наводит известное стихотворение в жанре сиджо, принадлежащее Чон Монджу (1337—1392), сложенное им в ответ на предложение сторонников Ли Сонге (будущего основателя династии Ли) стать на их сторону. Согласно традиции, Чон Монджу ответил этим стихотворением и через некоторое время был убит. Его перевод:

[Пусть] мое тело умрет, умрет,
Сто раз умрет опять.
[Пусть] белые кости станут прахом.
Буду ли [я] существовать или нет как душа-жизнь
[после смерти],
[Все равно], к государю обращенное сердце-сознание,
Разве ты когда-нибудь изменишься?! [119, 388].

Сравним это сиджо с хянга Кюнё. В хянга младший располагает тремя слагаемыми его как живого, действующего, мыслящего и чувствующего существа: телом (*мом*), жизнью (*мён*; *моксум*), душой-сознанием (*мэжэ*). В сиджо младшего представляют тело (*мом*), кости (*пэкколь*), душа-жизнь (*нёкс*), сердце-сознание (*сим*). Объединим сказанное о «слагаемых» личности младшего в хянга и сиджо в таблицу (табл. 31).

Наличие в сиджо не только «тела», но и «костей» (букв. «белых костей») как представляющих материально-телесное начало человека может быть связано с особенностями погребальных обрядов древних корейцев, с вторичным захоронением. Ср. сказанное в «Самгук юса» о буддийском праведнике Вонхё (617—686). Вспомним, что после смерти Вонхё его сын Соль Чхон «раздробил (*све*) его кости [и, смешав их с глиной], вылепил его изображение (букв. „подлинный облик“, кор. *чинён*) и поместил в храме Пунхванса...» [104, 467]. То же самое сказано о государе Тхархэ (57—59), кости которого были необыкновенны («череп — окружностью в три чхока, два чхона; скелет — в девять чхоков, семь чхонов» и т. д.) и, как считалось, свидетельствовали о том, что сам Тхархэ был человек, отмеченный свыше. Эти кости «раздробили (*све*), сделали изображение и поместили во дворце...» [104, 99].

Т а б л и ц а 31

«Слагаемые» личности младшего
в хянга и сиджо

	Хянга	Сиджо
Материально-телесное начало	Мом	Мом, пакколь
Жизненное начало	Мён/моксум	Нёкс
Духовно-нравственное начало	Мяжам	Сим (ильпхён тансим)

О том, что в исходном варианте клятвы, которая легла в основу восьмой хянга Кюнё, «кости» были, свидетельствует глагол «разбиваться» (др.-кор. *пэжйда*) или «разбивать», «дробить», который в хянга соотнесен с «телом» (*мом*). При записи на иду он обозначен китайским знаком «суй» (кор. *све*) — «разбить(ся)». Этот знак употреблен в обоих случаях в «Самгук юса» применительно к костям. Текст хянга — результат сокращения исходного текста клятвы (опущены «кости») и «стяжения»: то, что должно было соотноситься с «костями», стало соотноситься с «телом» («разбиться», «стать пылью», «прахом»). Этот пропущенный в хянга этап приводится в сиджо Чон Монджу, где с «костями» соотнесено слово «чинтхо» — «пыль», «прах» («кости станут прахом»). Между тем именно иероглифом «чэнь» (кор. *чин*) записано в хянга древнекорейское слово «тытхыль» — «пыль», «прах» («тело разобьется и станет прахом»).

Этот этап (судьба скелета) был опущен Кюнё, вероятно, как не согласующийся с буддийским погребальным обрядом или как не имеющий соответствия в буддийских представлениях о посмертной судьбе личности. По этим же причинам могла произойти замена «души-жизни» (*нёкс*) как категории, чуждой буддизму.

В сиджо Чон Монджу вместо «души-сознания» — «мяжам» употреблено словосочетание китайского происхождения «ильпхён тансим» (букв. «один кусочек красного сердца») — «преданное сердце», в китайской поэтической традиции характеризующее преданность истинного конфуцианца своему государю. И определение, и сказуемое при нем свидетельствуют о том, что характеристики «ильпхён тансим» близки характеристикам «мяжам». Так, сердце-сознание «обращено к государю» (*ним хян-хан*). Ср. запись глагола «пэрада» в хянга Кюнё с помощью иероглифа «сян» (кор. чтение — *хян*). Оно не «меняется» (др.-кор. *касыйда*) — характеристика, близкая к характеристикам «мяжам»: не пойдет «косо», не свернет на другой путь.

Таким образом, можно сказать, что Чон Монджу в своем сиджо апеллировал к древней корейской поэтической традиции, сложившейся на основе собственных культурных представлений до прихода буддизма. (Обратим внимание на то, что родиной Чон Монджу был уезд Ёниль провинции Южная Кёнсандо, т. е. территория древнего Силла.) К этой же традиции обращается и государь Йеджон в песне «Скорблю о двух военачальниках». Этап, связанный с «телом», «костями» младших, погибших за государя, не занимал Йеджона. И это естественно, так как миновали два столетия после их смерти, и «проблему тела и костей» решило время. Предметом его внимания стала субстанция, не подвергшаяся разрушению, — душа-жизнь (*нёкс*) и то духовно-нравственное начало, которое при жизни человека определяло действия и судьбу тела (*мом*) и души-жизни (*нёкс*), а также определяло посмертное поведение души-жизни. Она и после смерти выполняла ту программу, которая задавалась душой-сознанием при жизни человека.

К этим представлениям об определяющей роли души-сознания восходит хянга Кюнё, их же отражает песня «Скорблю о двух военачальниках», и они же воплощены в сиджо Чон Монджу. Все три текста соотнесены либо с посмертной ситуацией, либо с ситуацией выбора пути перед лицом смерти.

Учитывая, что все характеристики души-сознания в песне «Скорблю о двух военачальниках» соотнесены с реальными историческими событиями — сражение, гибель в бою, спасение государя, его восшествие на престол, которые, как таковые, в тексте песни не упоминаются, можно предположить, что все это осознается как нечто второстепенное по отношению к деятельности души-сознания подданного. Согласно песне, все для Ван Гона кончилось благополучно потому, что душа-сознание младших, беспредельно широкая, шла «прямо» по «дороге» и хранила во всей полноте его облик. Эти усилия младшего магическим образом помогали государю. Сохранить его облик во всей полноте в душе-сознании подданного, как мы видим, означало сохранить жизнь и физическую целостность государя. Поэтому качества души-сознания, ее поведение и было главным. А то, что конкретно предпринял младший, не столь уж существенно, так как его действия, которые могли быть теми или иными, направлялись его душой-сознанием.

Согласно песне «Скорблю о двух военачальниках», качества души-сознания младших определили не только исход сражения, обеспечили спасение государя и дальнейшее его воцарение. Они определили посмертное поведение души-жизни каждого из них. Подданные погибли, душа-жизнь покинула их тела. Однако они (т. е. их души-жизни) и после смерти, два века спустя, хотят исполнять те должности, на которые поставил их государь.

В принципе о том же — о примате души-сознания по отношению к конкретной реальности — говорится и в «Песне о разбойниках». Ее автор Ёнджэ не боится оружия, смерть его не пугает. Его заботит, что будет с его душой-сознанием: вторгнется в нее облик врага, затенив облик Будды, или ему удастся сохранить этот облик во всей полноте его сияния.

В песне «Скорблю о двух военачальниках» историческое событие введено в систему древнекорейского ритуала, имеющего целью воздействие на облик старшего и осознано в его категориях. «Скорблю о двух военачальниках» существенно дополняет наши знания о древнекорейском ритуале. В ней представлена такая ситуация, которая в хянга не встречалась как «реальная». Кроме того, в песне представлена точка зрения старшего на душу-сознание младшего. (Вспомним, что в рассмотренных хянга отражалось отношение младшего к облику старшего, старшего к собственному облику и младшего как его части и т. д.)

Однако тот старший, который оценивает душу-сознание младшего в «Скорблю о двух военачальниках», — своего рода «старший со стороны». Он находится вне «молекулы» старший — младший. Он лицо хотя и заинтересованное, но «постороннее», причем «постороннее» и во времени — его отделяют два столетия от происходивших событий. Его интересует только, какова была душа-сознание младших. Выяснять же облик другого старшего, который в свое время мыслился тождественным космосу, в его задачу не входило. Как мы уже знаем, облик старшего мыслился тождественным пространству—времени ритуала. Воспроизведение в хянга пространства—времени ритуала делало хянга «конкретными»: в них достаточно ясно очерчивались пространственно-временные координаты. Но хянга, которые сохранились до нашего времени и в которых встречается категория души-сознания, слагал младший, задачей которого было воздействие на облик старшего (=космос). Песню же «Скорблю о двух военачальниках» сочинил «посторонний старший». Поэтому в ней нет четких пространственно-временных координат, недостаточно ясно очерчена и ситуация. И именно это определило ее отличие не только от стихотворения на ханмуне, сложенного тем же автором, но и от хянга, в традициях которых она выдержана.

Глава 8

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ДУШЕ-ЖИЗНИ И ПОСМЕРТНЫХ ВОЗМОЖНОСТЯХ ЛИЧНОСТИ В ХЯНГА И КАЁ

Душа-жизнь в сохранившихся хянга лексически не выражена. Категория, не имеющая соответствий в буддизме, душа-жизнь, равно как и категория «облика», должна была изыматься из тек-

стов местной поэтической традиции при буддийских редакциях в первую очередь. И тем не менее ее незримое присутствие ощущается не только в хянга Кюнё «Постоянно следуя учению Будды». Как можно предположить, представления о душе-жизни отразились и в хянга Вольмёна «Песня о младшей сестре»:

Дороги жизни и смерти
Здесь были, и стало страшно [тебе].
Слов «я ухожу» даже
Не сказав, ушла.

Словно однажды осенью под ранним ветром
Листья облетающие — [один еще] здесь,
[другой уже] там,—
На одной ветке выросли,
А уходят неизвестно куда.

Ая! В мире Амиабы встретимся,
Подожди, я сделаю ровным [свой] путь! [126, 255—266].

Согласно древнекорейским представлениям, отраженным в поэзии, личность младшего слагалась из четырех составляющих — тела (живой человек), костей, души-жизни, души-сознания. Акт смерти означал распадение этого единства. Покидала тело душа-жизнь, оно умирало, со временем прахом становились кости. Видимо, исчезала и душа-сознание. После смерти продолжала существовать только душа-жизнь, в которой как отзвук, отпечаток, как программа ее посмертного поведения сохранялась душа-сознание.

Как мы выяснили, функционирование личности младшего — мужчины определялось душой-сознанием, реализация потенций которой понималась как движение по дороге. Деятельность души-жизни, видимо, также осознавалась с помощью категории «дороги» (*киль*). На мысль об этом наводит каё «Песня Чон Гваджона» (середина XII в.), где говорится:

Живу в тоске и слезах о [моем] государе.
Кукушка в горах, [что тоскует о государе из Шу],
на меня так похожа!
Как же так! Наговорить на меня! Ох!
[Но] заходящая луна и рассветная звезда [правду] знают!
Пусть [умру], душа-жизнь (*нёжс*) одна останется, но и тогда
захочу идти [одной дорогой] вместе с государем! Ох!
..... [115, 61—65, 114, 138—152].

Здесь младший намерен «идти вместе» со своим государем и после смерти, когда останется душа-жизнь.

В первой строфе «Песни о младшей сестре» говорится о «дорогах жизни или смерти», о том, что сестра в молчании «ушла» дорогой смерти. Поскольку в хянга речь идет о посмертном существ-

вовании личности, вероятнее всего, имеется в виду душа-жизнь: это она уходит по дороге смерти.

В хянга «Песня о младшей сестре» с дорогой соотнесен и брат, автор песни Вольмён. Однако его дорога — прижизненная, и он следует Пути (*мо*) Будды, «выравнивает Путь». Вероятно, в этом случае имеется в виду дорога, по которой идет его душа-сознание. Обратим внимание на то, что в тексте хянга для записи слов, обозначающих понятие «дорога», выбраны различные иероглифы. В первом случае взят знак «лу» (кор. *но*), во втором — «дао» (кор. *мо*). Обе дороги ведут одинаково на запад, в мир Амитабы, где после смерти брат надеется встретиться с сестрой. На запад же уносит ураган и жертвенные деньги, очевидно догоняя сестру и передавая ей просьбу брата «подождать» его.

В «Песне о младшей сестре» переход от жизни к смерти осознается с помощью категорий «дороги» и «лиственного дерева», которые исходно принадлежат к различным системам представлений о мире и возможностях человеческой личности.

Лиственное дерево в тексте хянга представлено «ветвью» и «листьями». Ветвь и листья, которые облетают осенью, покидая ветвь, характеризуют жизнь в различных аспектах: а) как преемственность поколений («листья» — брат и сестра выросли на одной «ветке», рождены одной матерью, выросли в одной семье), б) как существование в кровнородственных связях (брат—сестра, родители—дети), в) как конечный временной отрезок («лист» появляется и опадает), г) как временной отрезок, протяженность которого определяется природным циклом (весна—рождение, осень—смерть).

В этой системе, в которой моделью жизни является лиственное дерево, осень—смерть закономерна. Облетят все листья. Никто и ничто не может воспрепятствовать этой неизбежности. Отклонения в «судьбе» листа-жизни человека зависят лишь от вариаций общего закономерного хода вещей в природе; например, подует ранний осенний ветер — и к одному смерть придет раньше, к другому позже; ветер может сорвать один лист раньше другого. В данной системе активность личности, возможность повлиять на свою судьбу не предусмотрена. Человеку не дано выбирать «дорогу жизни или смерти», изменить что-то в своей жизни, например проявить рвение, «выравнивая Путь», и тем самым скорее попасть в мир Амитабы. Нет у него возможности изменить что-либо и в своей посмертной судьбе, например подождать брата на дороге в мир Амитабы, а брату — встретиться с сестрой в мире Амитабы.

Напротив, система, где жизнь и смерть осмыслены в категориях «дороги», подразумевает выбор (из двух возможных «дорог» — «киль»). «Жить» в тех же категориях означает «выравнивать Путь», т. е. следовать учению Будды, — действие, которое, как мы уже знаем, является следствием проявлений потенций души—

сознания, идущей «прямо» по своему Пути. В этой системе предусматривается активное отношение личности к жизни и смерти.

К категории «дороги» Вольмён возвращается в конце хянга, т. е. обращается к той системе представлений, которая предусматривает возможность личности влиять на жизнь, смерть, на посмертное существование. Он просит сестру подождать его, чтобы встретиться. Ради этого он слагает хянга и устраивает жертвоприношение. Налицо стремление выйти за рамки отмеренной природой, преодолеть тот предел, который она очертила человеку. И человек добивается своего: жертва принята, знак того, что он услышан, получен. В этом ему помогает поэтическое слово — хянга, сложенная и исполненная во время ритуального акта.

«Песня о младшей сестре» отражает те же представления о возможностях личности, что и «Песня о хваране Чукчи». В последней говорится об уходящей весне, об утрате красоты «облика», о приближении старости, а следовательно, перспективе смерти. Обе хянга изображают жизнь человека как явление, подчиненное ритму природы, ее циклам, как тождественное жизни растительного организма (лиственного дерева). В обеих хянга осознается ограниченность возможностей личности в «растительной», т. е. солярной, системе координат. Обе они свидетельствуют об активном стремлении личности расширить круг своих возможностей. В «Песне о хваране Чукчи» мы видим отчаянную попытку ученика помочь наставнику. Мы не можем сказать, какие «реальные» средства помешала ему использовать вынужденная разлука, но то, что запасной вариант магической операции по овладению временем, на который он возлагает надежды, связан с дорогой, по которой «идет» его душа-сознание, очевидно.

В «Песне о младшей сестре» смерть человека также осознается с точки зрения «растительной» и точки зрения представлений о дороге, восходящей к шаманской дороге души в иной мир и пути шамана в иной мир за этой душой. На шаманские воззрения наложился буддийский слой представлений (в простонародном его варианте) — о мире Амитабы на западе, об учении Будды как о Пути. В отличие от «растительной» системы координат, в которой наглядно представлялся жизненный цикл (рождение, расцвет, зрелость и смерть), но которая ничего не предусматривала для личности после смерти (лист уйдет неизвестно куда), шаманско-буддийская система была ориентирована на «будущее» личности — посмертное, но тем не менее будущее. В первом случае личность не имела таких перспектив, а следовательно, стимула к действию, к внутренней активности (лист все равно облетит, когда придет осень). Во втором была обозначена цель: бессмертие души-жизни личности. Это стимулировало внутреннюю жизнь, мобилизовало внутренние ресурсы личности. Внутренняя же активность личности мыслилась как движение души-сознания по дороге (прижизнен-

ная ситуация) или движение души-жизни по дороге (посмертная ситуация).

При сопоставлении «Песни о младшей сестре» с рассмотренной в начале работы «Песней о кедре» раскрывается еще один аспект ее содержания. Вспомним, что с помощью последней жрец-поэт Синчхун уподобил облик государя дереву, которое осенью теряет листья — младших, входящих в состав его облика. Эта метаморфоза произошла по вине старшего: он нарушил клятву. Его действия, явившиеся причиной дисгармонического состояния мира, фиксируются в первой строфе хянга; во второй строфе изображается следствие — картина нарушения порядка в мире; прозаический контекст хянга показывает, что данное состояние мира понимается адекватным облику старшего, воплощенному в образе лиственного дерева в осеннюю пору.

Образ дерева, теряющего осенью листья, содержится и во второй строфе «Песни о младшей сестре». Здесь дерево, как можно предположить, является воплощением облика семьи (дома), к которой принадлежат Вольмён и его сестра. Облик неожиданно оказался в ситуации бедствия. Под ранним осенним ветром дерево преждевременно теряет листья, листья — младшие внезапно уходят неизвестно куда. Совершенно очевидно, что перед нами — картина дисгармонического состояния облика, подобная описанной в «Песне о кедре» и ее прозаическом обрамлении.

По аналогии с «Песней о кедре» мы можем предположить, что первая строфа «Песни о младшей сестре» посвящена описанию причины — конкретных действий адресата, ввергших мир в состояние дисгармонии, поставивших под угрозу существование облика. Эта строфа «Песни о младшей сестре» воспринимается современным читателем как естественное проявление сочувствия или, во всяком случае, понимания Вольмёном того чувства страха, которое охватило его сестру в момент расставания с жизнью. Однако речь в ней идет совсем о другом. В ней говорится о том, что сестра «испытала страх» (др.-кор. *chhida*), оказавшись перед выбором дороги жизни или смерти. Между тем этот же глагол употреблен в «Песне о разбойниках». С его помощью характеризуется облик врага — «устрашающий облик». Такой облик имеет шайка разбойников, собравшихся убить Ёнджэ. Ёнджэ же «от страха не дрогнул», и это явилось начальным звеном в цепи его действий, которые привели к укреплению облика Будды. О следовании по прямому пути наперекор смерти, во имя сохранения облика Будды, в сущности, говорится в приведенной выше хянга Кюнё (№ 8). Эта же доблесть воспета в песне «Скорблю о двух военачальниках».

Вспомним, что Вольмён был не только монахом, но и хвараном и именно принадлежность к хваранам считал главным в себе. А как известно, в среде хваранов культивировались бесстрашие,

готовность пожертвовать жизнью во имя сохранения облика старшего во всей его целостности. Отсюда те действия сестры, которые описаны в первой строфе «Песни о младшей сестре», с позиции идеологии хваранов могут характеризоваться только как недостойные: из двух дорог сестра Вольмёна выбрала, по-видимому, «косой путь». Более того, ступив на него, она не предупредила об этом, не сказала слов «я ухожу» (в нарушение «ритуала» смерти?). И все это было вызвано страхом. Проявление же страха перед лицом смерти вряд ли могло вызвать сочувствие у хварана. То есть, скорее всего, Вольмён в первой строфе хянга резко порицает сестру, а не сочувствует ей.

Обнаружив таким образом, что авторы хянга «Песня о младшей сестре» и «Песня о кедре» одинаково последовательны (от описания причины в первой строфе они переходят к описанию следствия во второй), мы убеждаемся также и в том, что в «Песне о младшей сестре» воспроизводится ритуальная операция, в известном смысле идентичная той, которая отражена в «Песне о кедре» и ее прозаическом обрамлении. Сочинение последней и вручение ее ритуальному дублеру государя — хвойному дереву носило характер санкции: младший «дезорганизовал» облик старшего. Выправление облика старшего в дальнейшем возлагалось на виновника, на самого старшего. «Песня о младшей сестре» вручается душе-жизни младшего-женщины, виновной в катастрофическом состоянии облика семьи (дома). И виновная также сама должна предпринять определенные действия, чтобы выправить ситуацию: она должна подождать брата на пути, ведущем в мир Амитабы, пока брат не окончит свой жизненный путь, который понимается им как служение Будде.

В последней строфе «Песни о младшей сестре», по существу, идет речь о посмертном воссоединении разрозненных частей облика. Подразумевается, что младшие как попутчики пойдут вместе по одной дороге. Не исключено, что их движение имеет целью воссоединение со своим старшим, вхождение в состав его облика (Идти вместе должны их души-жизни, как свидетельствует «Песня Чон Гваджона».) Вполне вероятно, что посмертное воссоединение младших в составе облика старшего также подразумевало пребывание их на одном и том же дереве.

На мысль о том, что и после смерти облик старшего в единстве с младшими представляется в растительном облике, наводит повествование «Государь Мичху (262—283) и войско бамбуковых листьев», помещенное в «Самгук юса». Согласно повествованию, в правление преемника Мичху к столице Силла прорвались враги. Когда положение стало критическим, появились воины, украшенные бамбуковыми листьями, и помогли одержать победу. Сделав свое дело, они исчезли. Остались лишь листья бамбука перед могилой Мичху. Поняв, что им помог покойный государь,

люди Силла называли его могилу «Усыпальницей, из которой появляется бамбук». Как можно понять, растительная ипостась облика покойного государя мыслилась в виде бамбука — лиственного, но вечнозеленого растения, сочетающего в себе признаки и хвойного и лиственного дерева.

Согласно «Самгук юса», при государе Хегон-ване (765—779) Мичху почитался хранителем государства Объединенное Силла, его чтили больше, чем основателя Силла Хёккосо-вана, и верили в то, что ему подчиняются духи усопших великих полководцев, например Ким Юсина [104, 103—105; 44а, 88—90]. Это сообщение памятника свидетельствует о слиянии в период Объединенного Силла погребального ритуала и связанного с ним культа предков с кругом представлений об облике.

Об этом же говорится и в «Песне о младшей сестре». Она представляет собой ту разновидность хянга, которые обслуживали погребальный ритуал: ее адресатом является душа-жизнь покойного. С помощью данной хянга один из младших воздействует на другого (на душу-жизнь усопшего) с целью укрепления (восстановления) на том свете облика, в состав которого они оба входили при жизни. Ее текст отражает прежде всего местные представления о личности, жизни и смерти, которые буддийское воздействие не затронуло сколько-нибудь глубоко. Несмотря на то что в ней лексически не явлены основные категории корейского погребального ритуала — «облик», «душа-жизнь», она, по существу, посвящена проблематике облика. «Песня о младшей сестре» свидетельствует о том, что генетически разнородные элементы, как местные, так и пришлые, равно стали составляющими одной системы представлений о мире — «системы облика».

Раздел III

МЕСТНЫЕ ИСТОКИ «СИСТЕМЫ ОБЛИКА». ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ПОГРЕБАЛЬНОГО РИТУАЛА, ШАМАНСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И СОЛЯРНОГО МИФА. ПЕРЕХОДНЫЕ ВАРИАНТЫ

«Система облика» в более или менее определившемся виде, вероятно, сложилась к VI—VII вв. Генетически она восходит прежде всего к погребальному ритуалу, в недрах которого в глубочайшей древности зародилось само понятие «облик». Выделение «облика» как особой категории восприятия мира произошло в процессе продолжительного развития, очевидно, на основе закреплённой в ритуале изобразительной практики, действий с материальным объектом.

Согласно китайским и корейским историческим сочинениям, погребальный ритуал в жизни древних обитателей Корейского полуострова играл большую роль. У некоторых племен он подразумевал изготовление изображения покойного. Так, в «Хоу Хань шу» об окочевевших на севере соседях племени чинхан, вошедшего впоследствии в состав древнего Силла, сообщается следующее: «Умершего прежде зарывают в землю, чтобы все тело сгнило; потом собирают кости и кладут в гроб. С каждым покойником, для счёта, кладут вырезанный из дерева облик его» [8, 29].

Эти сведения помечены первыми веками нашей эры. Примерно так же датируется и сообщение в «Самгук юса» об обряде вторичного погребения Тхархэ, одного из основателей древнего Силла: «Скончался на четвёртом году эры правления Цзянь-чжу, в год кимё (79). Погребли в холме Сочхон (холм, что у дальней реки). После чего дух [его] распорядился:

— Как следует погребите мои кости!

Его череп был по окружности три чхока два чхона; [весь] скелет длиной в девять чхоков семь чхонов; зубы были слитны, как один; из костей каждая была соединена [с другими]. Как говорится, то были кости богатыря, которому нет [достойного] противника в Поднебесной. [Их] раздробили, вылепили [из глины] изображение и установили во дворце. Дух же снова возвестил:

— Мои кости поместите в Восточной вершине (Тонак)! Потому там и поместили. // (Комментарий [автора]: а ещё говорят, [это произошло] после того, как [он] скончался, [уже] во времена правления двадцать седьмого государя династии Мунму-вана, во второй год эры правления Тяо-лу, в год кёнджин (680), ночью

пятнадцатого дня третьей луны, в час синю. [Или еще говорят], явился во сне Тхэджону некий старец, обликом грозен, и сказал:

— Я — Тхархэ. Извлеки мои кости из (?) холма, что у дальней реки, вылепи изображение и помести в горе Тхохамсан.

Государь последовал его словам. Поэтому до сего дня в государстве жертвоприношения не прекращаются, и именно духу горы Тонак» [104, 99].

Как мы знаем, так же обошелся с костями своего отца (Вонхё) один из первых корейских конфуцианцев, Соль Чхон, которому традиция приписывает создание иду: «Соль Чхон раздробил кости [покойного], вылепил из глины его „истинный облик“ (*чинён*) и установил в храме Пунхванса...» [104, 467].

Последний из приведенных текстов, жизнеописание Вонхё из «Самгук юса», датирует описанный в нем ритуал VII в. и говорит об индивидуальной «работе» над обликом: «истинный облик» отца вылепил и установил в храме его сын¹. Текст о Тхархэ, скорее всего, свидетельствует о коллективных усилиях по отношению к облику, и это, очевидно, исходное отношение к облику в культуре. Смерть человека, уход в иной мир, особенно старшего (вождя, отца), было связано с коллективными действиями и эмоциональными переживаниями², в процессе которых изготавливался и воздвигался «истинный облик» покойного. Это подтверждается сведениями об обрядах, связанных с Чхоёном. Куклу изготавливает вся семья; уничтожают куклу (бьют Чхоёна), раздирая ее на мелкие кусочки, дети «всем миром». О коллективном участии присутствующих в «создании» облика Чхоёна свидетельствуют также каё «Песня Чхоёна» и сопровождающее ее действо: хор славит облик Чхоёна (маску, костюм, действия), воссоздавая в слове «облик отца — Чхоёна» (*Чхоён-ый аби чыт*).

Коллективные действия людей при погребении (особенно вождя или другого старшего) с материальными объектами (костями, глиной, деревом) в доисторический период, превращая эти объекты (изображение покойного) в процессе ритуальной изобразительной практики в материализованное воплощение понятия «облика», очевидно, и позволили предкам корейцев сделать переход в сознании от изображения конкретного умершего к облику любого умершего и живого. Старший представлял и олицетворял коллектив как целое. В связи с поступательным ходом развития возрастаала необходимость осознания единства коллектива, связей человека внутри него, осознания отношений коллектива с внешним миром. И это осознание осуществлялось главным образом на основе выде-

¹ Ср. участие сына покойного в обряде вторичного погребения в новое время [33, 89].

² Ср. описания обрядов похорон и вторичного погребения в новое время в работе Ю. В. Ионовой [33, 87—90].

лившейся на заре истории особой категории восприятия и освоения мира — категории «облика».

В пределах этого понятия шло осознание коллектива как целого: он был тождествен облику старшего. В пределах этого же понятия происходило осознание отдельной социальной единицы своего места в коллективе, которая осознавала себя «руками», «ногами» и т. д. облика старшего. Отношения с внешним миром также осознавались с помощью «системы облика». По отношению к внешнему миру (как и по отношению к отдельной единице) коллектив, социум выступал как целое, как «облик». Враждебные действия по отношению к коллективу (или по отношению к старшему, олицетворявшему целое) понимались как покушение на отторжение части тела у живого человека (=облик старшего) и осознавались в соотносившихся с обликом категориях увечья, боли и т. д. Иными словами, понятие облика старшего как антропоморфного целого давало возможности весьма широкого охвата действительности. С другой стороны, оно налагало определенные «обязательства»: ориентировало и старшего, и отдельную социальную единицу (младшего) на интеграцию, которая понималась как жизненная необходимость, как условие существования целого и его части (невозможно существование «руки» отдельно от облика как целого, невозможно нормальное существование облика без «руки», «глаза» и т. д.).

Кроме того, представление об облике как об антропоморфном целом, зародившееся в недрах погребального ритуала, подразумевало активное, непосредственное участие в лепке облика всего коллектива, каждого отдельного его члена. Отсюда формировалась «внутренняя» позиция младшего по отношению к облику старшего: с одной стороны, абсолютная зависимость от него, полное подчинение своих «интересов» интересам облика, с другой — самое активное к нему отношение, которое так наглядно проявляется в «ночных» хянга.

Вспомним, как распределялись роли старшего и младшего в ночном ритуале. Подразумевалось, что старший воздействует на космос и социум автоматически, в силу своего статуса: состояние космоса и социума находится в прямой зависимости от облика старшего. Так, нежелательное изменение его облика, о котором сам старший может и не подозревать, приводит космос в состояние дисгармонии. Младший также может воздействовать на космос. Однако его воздействие — сознательный и целенаправленный акт. Этот акт — сочинение, исполнение и иногда написание хянга, подразумевающее выбор определенного места и времени, а также физические и психические усилия. И этот акт — ритуальный. Он направлен на облик старшего: воздействуя на облик старшего, младший либо выправляет нарушения, происшедшие в облике, если таковые были им замечены, либо увековечивает идеальное состояние обли-

ка старшего, с тем чтобы сохранить соответствующее состояние социума и космоса.

Вполне возможно, что корни такой активности младшего, направленности его психических и физических усилий на облик старшего восходят к творению младшими «истинного облика» старшего в процессе погребального ритуала, когда младший физически создавал своими руками облик старшего. Ощущение власти своих рук и глаз в этой операции далеким эхом отдалось в хянга, где младший за счет действий, психических усилий, за счет искусства поэтического слова, искусства создания письменного текста, индивидуально, в процессе ритуального акта воссоздает облик старшего. Власть младшего, творца облика старшего, закреплённая в ритуале, как мы видели, четко осознавалась и в период Силла, во времена расцвета хянга. Рецидивы этих представлений о ритуальных возможностях младшего можно обнаружить в истории корейской литературы и культуры и в более позднее время.

Очевидно, процедура изготовления «истинного облика» начиналась с головы. Намек на это можно усмотреть в том порядке, в котором дается описание костей Тхархэ во фрагменте текста (сначала упомянут череп, затем весь скелет целиком), в той последовательности, в которой воспроизводится в слове облик старшего в ночных хянга: младший поднимает голову, вглядывается в луну (=лик, облик старшего) или смотрит снизу вверх на лицо старшего. Это подтверждается и последовательностью описания облика Чхонна в каё «Песня Чхонна»: оно начинается с воспевания головы, увенчанной цветами, а завершается хвалой его ступням.

Как можно понять из жизнеописания Вонхё, «истинный облик» по изготовлении устанавливался вертикально. По-видимому, воздвижение «истинного облика» старшего в погребальном ритуале совмещалось в сознании реализовавших этот акт младших с поднятием шаманского дерева. Основанием тому может быть следующий ход рассуждений. Мертвый не может стоять. Вертикальная позиция — привилегия живого. Отсюда установление «истинного облика» (его вариантом может быть портретное изображение на стене погребальной камеры) — знак приобщения умершего к вечной жизни. Воздвижение шаманского дерева в числе прочего (прекращение состояния хаоса и внесение порядка в мир и т. д.) имело значение и прекращения состояния смерти и начала новой жизни.

Не случайно акт поднятия шаманского дерева входил как составная часть в погребальную церемонию у тех народов, в культуре которых сильны были шаманские традиции: смерть не мыслилась «окончательной и бесповоротной», имелась в виду смерть — рождение. Примером может служить миф об извлечении богини Аматэрасу из пещеры. В нем как раз и рассказывается о воздвижении шаманского дерева — акта наряду с прочими содействующим

щего зачатию и рождению Солнца. Вспомним, что удаление Ама-тэрасу в пещеру, по сути, является смертью Солнца, а появление ее оттуда — рождением Солнца.

Судя по упомянутому при описании ритуала вторичного погребения Тхархэ полнолунию (пятнадцатый день третьей луны), почти (время явления старца, «обликом грозного», государю Тхэджону), световая ипостась облика старшего как «лунная», которая определялась временем ритуала установления «истинного облика», также выкристаллизовалась довольно рано, и представления о ней впоследствии, по-видимому, в значительной мере облегчили восприятие буддизма и даосизма в корейской культуре.

Приуроченность погребения Тхархэ к третьей луне свидетельствует также о связи его «истинного облика» с солнцем как набирающим силу светилом. То есть, как и Чхоён в каё «Песня Чхоёна», Тхархэ соотнесен и с Луной и с Солнцем.

Таким образом, описание погребения Тхархэ дает основание говорить о наличии трех ипостасей его «истинного облика»: антропоморфной, растительной, световой. Аналогией соединению в ритуале, воспроизводящем смерть—рождение, трех ипостасей облика опять-таки может служить троичность ипостаси богини Ама-тэрасу в упомянутом мифе, где богиня выступает и как человек, и как дерево, и как солнце — солнечный свет.

Приведенное выше сообщение о вторичном захоронении Тхархэ свидетельствует о том, что «круг облика» в погребальном ритуале был соединен в VII в. «законодательным порядком» с мифом о рождении Женщины-Солнца. В самом деле, в тексте говорится о перенесении костей Тхархэ и о создании его изображения, которое было помещено на горе (или в горе?) Тонак, или Тхохамсан, т. е. «Восточной вершине», или «Горе, которая то выплевывает, то берет в рот». Между тем на соотнесенность этой горы с соответствующим мифом мы уже обращали внимание в связи с повествованием о монахе Мёджоне и черепахе, выплюнувшей жемчужину, и другими повествованиями. Акт перенесения останков Тхархэ связан с именами двух государей — Мунму-вана и Тхэджон-Мурёль-вана, правивших во второй половине VII в. Именно на это время приходится создание наиболее известных «квиду», или «квибу», — изваяний в форме черепах, на спинах которых устанавливались надгробные стелы. (О стеле и «квиду», воздвигнутых в честь Тхэджон-Мурёль-вана, говорилось выше.)

Оба государя явно стремились к созданию ритуала, который бы отвечал потребностям новой династии, завершавшей объединение под своей властью всего Корейского полуострова. Ими были приняты шаги к канонизации облика одного из основателей древнего Силла. Выбор пал на Тхархэ, четвертого государя династии, в числе прочих причин еще и потому, что у Тхархэ, согласно традиции, были необыкновенные зубы. (См. приводившиеся выше

сведения об избрании Тхархэ государем: ему было предложено надкусить лепешку, благодаря чему выяснилось, что у него «много зубов», и это послужило основанием для его избрания.) О том, что эта деталь его облика была весьма существенна, свидетельствует описание костей Тхархэ, где также отмечены его необычные зубы.

Между тем, как можно было убедиться, «комплекс зубов» находится в самом непосредственном отношении к мифу о Женщине-Солнце. Он тесным образом связан с представлениями о родящей голове, родящем рте, представлениями о надкусывании как о зачатии и выплевывании изо рта как о рождении. Этот комплекс сохранился и в нашем веке в новогодних обрядах периферийных районов. Так, согласно одному из описаний, «в Ыйджу деревенские юноши и девушки на рассвете откусывают тянучку, и это называется „чхигё“ — „сравнение зубов“» [139, 27]. Связь этого обряда с обрядом избрания Тхархэ несомненна. Отметим, что в обряде участвуют юноши и девушки. Вспомним о роли держания во рту, кусания как о зачатии и отметим, что обряд совершается на рассвете, т. е. перед восходом солнца. Совершенно очевидно, что этот обряд связан с кругом солярных представлений: начинается и производится на свет Солнце. Коль скоро обряд соотнесен с новогодними праздниками, начинается и рождается в результате коллективных усилий Солнце—Год.

Не исключено, что именно с этими представлениями связано и само имя Тхархэ. Оно этимологизируется в «Самгук юса» как «Высвободившийся» в связи с тем, что Тхархэ пришлось вылушиться из яйца и выйти из сундука, в котором лежало яйцо [104, 99]. Однако у этого имени есть и другое написание — Тхохэ [104, 95, 98], где первый знак «тхо» — тот же, что и в названии горы Тхохамсан, — «выплевывать». Это позволяет понять его имя как «Выплевывающий, высвобождающий (изо рта)», т. е. производящий на свет, дарующий жизнь, плодородие. Такое понимание его имени хорошо согласуется с «комплексом зубов», с которыми традиционно связывается облик Тхархэ³.

Как можно убедиться, этот персонаж корейской древности изначально был связан с кругом представлений, сходных с «кругом Женщины-Солнца». Он обладал таким признаком, как родящий рот, родящая голова, который в архаическом культурном слое, казалось бы, характеризует женщину. Тхархэ — мужчина, о котором известно, что он «богатырь, которому не было [достойного] противника в Поднебесной». То есть облик Тхархэ характеризуется и как «сверхженский» и как «сверхмужской».

³ Этот пример еще раз подтверждает чужеродность мотива рождения из яйца, помещенного в ларец, мифологическому слою, связанному с комплексом «родящей головы». См. сказанное выше о происхождении и воцарении государя Карак — Суро.

При рассмотрении каё «Песня Чхоёна» и других текстов мы убедились, что в корейской и японской древней культуре существовали представления о «принципиальной» андрогинности человека, будь то мужчина или женщина. Сохранившиеся корейские поэтические тексты как будто бы говорят о сравнительно позднем оформлении такого рода представлений в корейской культуре, примерно в XII—XIV вв. Однако, как свидетельствует описание вторичного погребения Тхархэ, приведенное в «Самгук юса», они уже в VII в. выходят «на государственный уровень».

Соединение «круга облика» и мифа о Женщине-Солнце, о котором свидетельствует текст о Тхархэ, как можно предположить, стимулировало внимание к облику под углом зрения мифа о зачатии и рождении Солнца. В «круге облика» сложилось четкое представление об организме человека, его живом теле, как о комбинации взаимосвязанных частей тела, каждая из которых представляет либо мужское, либо женское начало. Так, голова—череп, рот—зубы, уши, поверхность головы, покрытая волосами (макушка), и сами волосы и т. д. соотносились с женским началом. Руки, глаза, позвоночный столб — спина, поясница, ступни и т. д. — с мужским.

Вследствие этого отпадала необходимость в участии двух партнеров во время ритуала, изображающих зачатие. Этот акт мог в ритуале реализовать один исполнитель за счет действий, движений соответствующих частей тела по отношению к другим частям тела, за счет костюма и т. д. В связи со сказанным интерес представляет следующий обряд, совершавшийся в пятнадцатый день (полнолуние) шестой луны в Кёнджу, во времена Силла и во времена Корё: «В пятнадцатый день шестой луны моют волосы в Тонньюсу („Восточном потоке“)... или же под водопадом распускают волосы ⁴, поддерживают [руками] (кит. *чан*; кор. *сын*), [а затем] ветром от [движения] рукавов приводят в беспорядок. Называют [это] „тхадухве“ (собрание, во время которого колотят по голове“)» [110, 142].

Прежде всего обратим внимание на непонятное, казалось бы, название, которое носит это «мероприятие»: «тхаду» — «бить по голове». Между тем так же обозначалось действие по отношению к прибрежной скале в повествовании о госпоже Суро, по которой колотили палками, когда пели песню о черепахе — «тхаам», т. е. «бить по скале». Процедура происходила на берегу, у воды, точно так же, как и в этом обряде. Смысл данной церемонии в повествовании о Суро, как мы выяснили, состоял в зачатии и рождении Женщины-Солнца. В этом обряде моют голову—волосы в воде (параллелью этой акции является нахождение в море острова—горы, «по форме напоминающего голову черепахи», в повествова-

⁴ О распускании волос как высвобождении женских сексуальных потенций см. [62, 213—219].

нии «Свирель»). Под струями водопада волосы поддерживают руками, а затем суют, размахивая руками. Учитывая ритуальную семантику руки, можно сказать, что перед нами — акт соединения женского и мужского начал. (Вспомним о семантике руки, плеча, рукава и т. д.)

Обратим внимание на календарь. Обряд совершается в полнолуние — время, соотносимое с «кругом облика», в шестой луне. Шестая луна — середина года, конец первого полугодия. (Полнолуние в эту луну — последнее полнолуние первого полугодия.) То есть, видимо, обряд восходит к тем временам, когда год делился на два времени года, и его назначение — помочь функционированию солнца, помочь ему преодолеть временной рубеж в пределах года.

Обряд этот коллективный, но в принципе его может совершать и один человек, быть то мужчина или женщина. Собственно, это мы и наблюдали на примере Чхоёна в каё «Песня Чхоёна». Сказанное может быть отнесено и к обряду в Ыйджу: в нем, строго говоря, совсем не обязательно участие юношей и девушек: это — «избыточный» момент. Поднести во время обряда (т. е. в определенное время в определенном месте) руку с тянучкой ко рту и надкусить ее зубами может один человек, юноша или девушка, и ритуальный результат будет тот же: будет зачато Солнце.

В культуре, однако, до последнего времени существовали (и, может быть, существуют и сейчас) и ритуал коллективного типа, и ритуал индивидуальный, имеющие целью зачать и родить Солнце. Коллективный подразумевал наличие пары родителей, изначально физически отделенных друг от друга женщины и мужчины (или их ритуальных дублей), соединяющихся во время ритуала, с тем чтобы произвести на свет Дочь-Солнце. В данном случае неважно, участвует в ритуале одна пара, как в повествовании о госпоже Суро (старец + корова—скала), или много пар, как в обряде «хождения по мостам». Ритуал коллективного типа восходит непосредственно к мифу о Женщине-Солнце. Сведения об этом типе ритуала дают исторические сочинения. И те описания, которые они приводят, говорят об архаическом его характере. Он сохранился в аграрной календарной обрядности.

Второй тип ритуала — индивидуальный, восходит к мифу, ассимилированному шаманскими представлениями и кругом представлений об облике. В этом случае центральным, а в исходном варианте — единственным исполнителем является жрец-шаман, воплощающий в себе все производительные возможности человека — и мужчины и женщины. Его тело, костюм мыслятся как система взаимосвязанных мужских и женских элементов, соединение которых реализуется в процессе ритуала в динамике — в танце, пении, написании поэтического текста, действиях (типа мыть голову, кусать тянучку, сушить волосы, размахивая руками, и т. д.). «Законченным» вариантом центрального персонажа

такого ритуала является Чхоён в действе, которое сопровождается каё «Песня Чхоёна» и подразумевает танец Чхоёна. Действо исполнялось во дворце, т. е. там, где живет государь (в его присутствии), или в провинциях (перед лицом губернатора и т. д.) [106, 345]. Возможно, что «переходным» к Чхоёну вариантом жреца являлся Чхундам, который был облачен в прошитое (вышитое?) платье и нес футляр из вишневого дерева или корзину; этому варианту жреца предшествовал старец с коровой в первом эпизоде повествования о госпоже Суро. Обратим внимание на то, что оба эти ритуала исполнялись соответственно перед лицом государя и губернатора.

Конечная цель ритуальных действий жреца такого типа, как Чхоён, — зачать, родить, выносить и вручить государю, губернатору, начальнику уезда и т. д. Дочь-Солнце как жену, т. е. «венчание старшего с Женщиной-Солнцем».

Миф о рождении Дочери-Солнца при освоении его шаманской традицией переводился в «вертикальную плоскость». Пример тому — миф об извлечении богини Амарасу из пещеры в «Кодзюки», в котором одним из вариантов материализованного воплощения мифа о рождении Дочери-Солнца является дерево с яшмовыми магатама на верхних ветвях, кусочками ткани на нижних и зеркалом на средних, — очевидная модель шаманского дерева с ярко выраженным тройственным делением по вертикали. В корейской культуре такой перевод можно усмотреть в повествовании о госпоже Суро, где вертикаль доминирует. Более наглядно он представлен в повествовании о том, как сын основателя Когурё Чумона — Юри наследовал его престол, помещенном в «Самгук саги», и авторских комментариях Ли Гюбо к поэме «Тонмён-ван».

Остановимся на варианте «Самгук саги». Чумону пришлось покинуть царство Пуё, где семь сыновей государя Кымва во главе со старшим — Тэсо хотели убить его. Уходя, он сказал матери своего будущего сына:

«Если ты родишь сына, то скажи, что я оставил [для него] вещь. Она спрятана на семиугольной скале (кит. *ши*; кор. *сок*) под сосной. Если сможет обрести ее, значит — мой сын.

[Впоследствии] Юри услышал об этом и [отправился] в горную долину искать ее. Не нашел, устал и вернулся. Однажды, сидя дома, услышал, словно звук раздаётся между опорным столбом и каменным его основанием. Подошел поближе, стал разглядывать. Камень основания имел семь углов. Пошарил под столбом и обрел обломок меча. И тогда, взяв его с собой, с тремя людьми — Окчи, Кучху и Тоджо — отправился в Чольбон. Увидел государя и преподнес ему обломок меча. Государь извлек свой меч, соединил их, и они сложились в один меч. Государь обрадовался тому, назначил его наследником, и он со временем вступил на престол...» [108, 354—355].

Версия Ли Гюбо в принципе совпадает с приведенной, однако в ней имеются весьма любопытные уточнения. Так, об оставленной вещи Чумон говорит: «Я оставил вещь сосне, что [растет] на скале (кит. *ши*; кор. *сѡк*) о семи вершинах, семи ущельях...» [103, 31]. Затем сказано, что Юри осмотрел каменное основание столба и «сам догадался; семь вершин, семь ущелий — это семь углов, сосна на скале — это столб...» Когда же Чумон приложил обломок меча к своему мечу и «сложил их, кровь выступила и соединила [две части] в единый меч...».

Присмотревшись внимательней к каменному основанию опорного столба, обломку меча на нем, столбу — «сосне, что растет на скале», мы обнаружим старых знакомых: обломок меча — словно его передал сюда бог Сусаноо; каменное основание столба — «скала, на вершине которой» (кит. *шишан*; кор. *соксан*) находится меч, — воплощенный в вещи жрец «Я — меч», ступивший ногой на гору—черепаху, знакомый нам по повествованию о государстве Карак и песне о Черепахе. (Не исключено, что наступанием ногой сопровождалось возложение меча на каменное основание столба при возведении постройки.) На каменном основании — «вершине скалы», зачатая матерью-каменем и металлом-отцом, «выросла» сосна — деревянный столб. Правда, говорится о «сосне», а не о цветке, как в повествовании о Суро, но сосна здесь в известном смысле «оправданна». Это дерево у корейцев соотносится с женским началом⁵.

У каменного основания столба — семь углов⁶. Семиугольник — форма, которую планировать менее удобно, чем квадрат,

⁵ Связь сосны с женским началом в корейских погребальных обрядах отмечена Ю. В. Ионовой [33, 85]; о ней свидетельствует, например, имя известной поэтессы XVI—XVII вв. Сори — «Сосна» (перевод ее сиджо, в котором она сравнивает себя с сосной, см. [6, 122]). Эта связь прослеживается в государственном ритуале династии Ли. Одним из инструментов дворцового оркестра является «чхук» (кит. *чжу*). Чхук — деревянный ящик с крышкой, на стенках которого изображены горы [47, 14] или горный пейзаж с облаками [102, квон 6, 11 а]. Внутри ящика находится деревянный молоток-колотушка, ручка которого выступает наружу из отверстия в центре крышки. Согласно «Аххак квебон», «этот чхук раньше располагался в восточной части дворцового зала, изображает же он собой начало становления всего сущего весной» [102, квон 6, 11а]. Этот инструмент является одним из материализованных воплощений мифологической пары родителей Женщины-Солнца. Его ящик делается из древесины сосны и представляет женское начало — Гору—Черепаху. Его молоток-колотушка делается из древесины тополя, ассоциирующегося в культуре стран Дальнего Востока с мужским началом; молоток-колотушка представляет однополое мужское божество — Змея. Три его удара по дну ящика, по левой и правой стенкам изнутри ящика были началом любой церемонии, предваряли игру оркестра. (Ср. троичный акт зачатия Женщины-Солнца.)

⁶ О связи «семерки», меча и дерева в древней корейской культуре свидетельствует упоминавшийся выше «Семиветвистый меч» из Пэкче (V в. н. э.).

пятиугольник, шестиугольник и пр. Но тем не менее их семь: «семь гор, семь ущелий» — семь выступов, семь впадин. Их столько же, сколько дней соединяются мужское и женское начала в повествовании «Свирель». Это та же «семерка», которую мы обнаруживаем на поясе Чхоёна: семь металлических блях. (Не исключено, что наступание ногой на каменное основание столба в связи с возложением обломка меча было семиразовым или семидневным.)

Скала и меч зачали и родили дочь-сосну. Но сосна — это уже вертикаль, притом космическая. Это столб, подпирающий кровлю — Небо, дорога между Небом и Землей. Таким образом, миф о рождении Дочери-Солнца в этом повествовании в буквальном смысле «вписан» в космическую вертикаль: каменное основание с обломком меча на нем, дающее жизнь «сосне» (заменившей цветок), лежит на Земле, сосна же подпирает Небо. Три элемента мифа — мать (скала), отец (меч, металл) и дочь (цветок — Солнце = сосна) составили космическую вертикаль. Став единым элементом (дорогой, опорой), они вошли в систему, основными началами которой выступают Небо и Земля, на правах третьего, промежуточного элемента.

Заметим, что и обломок меча в этом повествовании один и «сосна» одна. Вспомним, что от трех обломков меча Сусаноо родились три женских божества, о которых богиня Аматэрасу при дележе детей сказала: «Что же до трех⁷ девочек, что были рождены раньше [пятерых мальчиков], они сотворены из твоих вещей и потому именно и являются твоими детьми...» [137, 66]. То есть в архаической мифологической традиции обломок меча — материализованное воплощение отца, зачинающего дочь, каковой в повествовании о Юри и является «сосна». Однако в сюжете повествования мотив дочери не раскрывается. Он подменяется мотивом сына-наследника, находящегося с отцом в кровном родстве (кровь, соединившая обломок меча и меч в одно целое). Такую подмену нам уже приходилось наблюдать, например, в повествовании о государстве Қарак. Там, где на главенство начинает претендовать шаманская структура, подразумевающая тройственное членение мира по вертикали, и утверждается примат Неба, в основной миф вносятся изменения: дочь заменяется сыном.

Согласно повествованию о Юри, отец оставил сыну одну вещь — обломок меча, зашифровав ее «адрес» в форме космической загад-

⁷ Обратим внимание на то, что счетным словом в тексте выступает иероглиф, который по-китайски читается «чжу», по-японски «хасира» и имеет значение «столб». Тот же знак используется и в корейских текстах (кор. *чу*) для обозначения опорного столба, «сосны», выросшей на семиугольной скале. Об устойчивости ассоциации дитя, ребенок — опорный столб в корейской культуре свидетельствуют традиционные толкования снов. Например: «Если подломились опоры (кор. *кидун*) моста, несчастье постигнет детей и плутов» [123, 18а].

ки-задачи, подразумевающей в случае недостаточной сообразительности (или нарочитой несообразительности) испытуемого длительное напрасное хождение в поисках чего-либо (или кого-либо), с тем чтобы в конце концов обрести искомое у себя дома. Аналогии этому есть в инициационных обрядах хваранов (Ср. хождения Чинджа в поисках хварана-наставника в повествовании «Майтрейя-хваран. Мисиран. Учитель Чинджа» в «Самгук юса» [104, 369—372; 44а, 96—100]. Это наводит на мысль о том, что в данном случае описан ритуал выбора наследника престола, подразумевающий особый инициационный обряд.

Обратим внимание на то, что процедура поисков происходит в Пуё, где живет Юри с матерью, откуда он уходит в сопровождении трех человек. Между тем его отец Чумон также уходит из Пуё в сопровождении трех человек. Причиной его ухода является враждебное отношение семи сыновей государя Пуё Кымва, прежде всего старшего сына Кымва — Тэсо, который видит в Чумоне соперника — претендента на престол. В том и другом случае ушедший становится государем. Складывается впечатление, что в обоих случаях (и применительно к Чумону, и применительно к его сыну Юри) речь идет о ритуале выбора наследника (или выбора вождя?), с которым часть племени уходила на новые места. Характерно, что основным конкурентом Чумона выступает человек по имени Тэсо, что буквально означает «Пояс не окрашен». В свете сказанного выше о роли пояса-меча в мифологическом слое представлений как знака мужской сущности можно предположить, что и процедура выбора наследника подразумевала как конечный этап «окраску пояса», обретение меча.

Совершенно очевидно, что миф о Женщине-Солнце переосмыслен с точки зрения примата мужского начала и естественного следствия этого — значимости кровного родства по мужской линии. Не исключено, что в таком переосмысленном виде он лег в основу ритуала возведения постройки — дворца, дома, являющихся в любой архаической культуре моделью космоса⁸.

Миф в сходном варианте, по всей видимости, бытовал и на территории Китая, о чем свидетельствует повествование о Ганьцзян Мо-се и его сыне, помещенное в памятнике «Соу шань цзи» («Записки о поисках духов»).

Мастер Ганьцзян Мо-се целых три года делал мечи для правителя княжества Чу, одного из южных княжеств Китая. Наконец были готовы меч-самец и меч-самка. Предвидя, что правитель казнит его за медлительность, мастер наказал жене передать следующие слова своему будущему сыну: «Выйдя из ворот, смотри на Южную гору. Сосна — на скале, меч у нее в спине» [142а,

⁸ О связи предания о Юри с особым типом жилищ древних когурёсцев см. [16, 125].

цз. 11, с. 78]. После этого мастер взял меч-самку и отправился к правителю Чу, который, увидев один меч, а не два, велел казнить мастера.

После его смерти родится сын, которому мать передает наказ отца. И тогда «сын вышел из ворот, стал лицом на юг, но никакой горы не увидел, а увидел только моленную и перед нею сосновый столб, опирающийся на плоский камень. Он взял топор, расколол ствол с северной стороны и достал меч» [142а, цз. 11, с. 78]. С помощью этого меча ценой собственной головы сын добывается смерти правителя [916, 27—28].

Притом что мифологическая ситуация в китайском тексте соотнесена с именем известного мастера, переосмыслена в ходе сюжетного повествования и включена в историю мести за отца, она явно отражает инициационный момент. В повествовании мужской заряд меча подчеркнут за счет сюжетного хода — изготовления пары мечей, из которой у мастера остается меч-самец. Сын ищет, как и в корейском тексте, три предмета: камень—скалу, сосну, растущую на камне—скале, и меч. При этом в китайском тексте фиксируются юг как местонахождение трех предметов и направление движения сына с севера на юг.

Существенным является и такой момент, как «насильственное» высвобождение меча. Нарушается целостность ствола сосны—столба, нарушается топором, т. е. металлическим, как и меч, орудием. Иными словами, чтобы обрести меч, юноша пускает в ход топор. Переходя на «язык» мифа и ритуала, мы можем предположить следующее. Поскольку нарушение мужчиной целостности предмета, представляющего женщину, означает обладание и зачатие (ср. разгрызание яшмовых магатама и т. д.), в данном эпизоде имеются в виду брачные отношения между девушкой-сосной и юношей-топором. В результате супружеского акта последний становится обладателем меча, т. е. переходит в статус отца.

Эта ситуация как будто бы говорит о неизвестной до сих пор характеристике четвертого персонажа мифа — мужа Женщины-Солнца: он соотнесен с железом, с железным предметом, воплощающим его мужскую сущность (ср. наличие железной палки в руках мальчика, сидящего на скале — «Острове свиньи» в «Повести о верном Чхое», который пишет этой палкой стихи). Помимо того можно предположить, что у него те же родители, что и у Женщины-Солнца, по крайней мере тот же отец, т. е. он является ее братом. Взаимоотношения же пары солярных супругов, являющихся братом и сестрой, прослеживаются, к сожалению, только на японском материале (Аматэрасу и Сусаноо).

Очевидно, с кругом представлений, отраженных в предании о Юри и рассказе из «Записок о поисках духов», связан и следующий эпизод из жизнеописания Вонхё («Вонхё ведет себя свободно»), помещенного в «Самгук юса»: «Как-то раз Учитель, впад

в безумие, пел на улице: „Кто пообещает мне топор без топорича? Я подрублю столб, подпирающий небо!“ Из людей никто ничего не понял. В это время государь Тхэджон, услышав это, сказал: „Этот Учитель говорит о том, что сначала он хочет получить знатную невесту и [потом] родить сына-мудреца...“» [104, 465]. Далее Вонхё идет во дворец к одинокой принцессе и по дороге падает с моста в воду и т. д.

Из сказанного о том, что обычные люди не поняли слов Вонхё, следует, что они содержали сакральный смысл, доступный лишь посвященным (ср. эпизод с одеждой Чхундама).

Этот эпизод свидетельствует также и о том, что характеристики персонажей ритуала меняются под воздействием позднейших китайских представлений о металле как о женском начале, воплотившихся в развернутую метафору «топор без топорича», конфуцианских представлений о мудреце и т. д. Тем не менее архаическая ритуальная схема узнается.

Предание о Юри представляет большой интерес во многих отношениях, в том числе как свидетельство значимости в древнекорейском ритуале шаманского дерева (в данном случае — хвойного). Наличие в предании дерева, выполняющего роль космической вертикали, заставляет вспомнить о значении дерева в становлении шамана и об общем тождестве шамана и шаманского дерева.

Известно, что один из путей становления шамана — это его искупительные истязания, в результате которых он приобретает к знанию. Их разновидностью является висение на дереве (ср. висение на балке корейского буддийского праведника Чаджана [104, 455; 63, 192]), привязывание к дереву [45, 34—35] и т. д. Шаман может получить шаманское знание, приобщившись к дереву и иным образом. Так, согласно представлениям тунгусо-маньчжурских народов, первый шаман выстрелом сбивает с дерева три вещи (в том числе шаманское зеркало), обладание которыми и делает его шаманом [19, 359].

Отсюда обретение сакральных предметов, соотнесенных с шаманским деревом, означает становление шамана. Подвешивание же их на дерево, например акт прикрепления на дерево шаманского зеркала, может быть понято как подтверждение связи шамана с деревом.

В предании Юри, в сущности, разыскивает три предмета: камень, меч, дерево. Как нам представляется, поиск обломка меча пришел на смену изначальной задаче найти именно три вещи и завладеть ими.

Получение трех предметов шаманом у гольдов и обретение трех названных предметов Юри, равно знаменующее переход в новый статус, видимо, имеет общие корни.

О сходном слиянии шаманских представлений и представлений о Женщине-Солнце свидетельствует подвешивание на дереве

трех предметов вожжами племени ва, населявшего в I в. н. э. северную часть острова Кюсю. Ср.: «Проф. Вацудзи показывает, что уже в I в. н. э. на Кюсю почитался тройной комплекс — зеркало, магатама (яшмовая подвеска искривленной формы) и меч, которые до сих пор составляют японские императорские регалии. Вождь вешал эти предметы на дерево как символ власти» [3, 146]. Можно предположить, что этот акт означал брак вождя с Женщиной-Солнцем (= деревом). Вспомним о таком персонаже из «Повести о верном Чхое», как красавица с яшмой в правой руке и зеркалом в левой, которые соответственно могут означать добрачную стадию Женщины-Солнца и стадию невесты.

Обладающий тремя сокровищами является вождем или государем⁹, как является государем японский император, владеющий яшмой, мечом и зеркалом.

Предание о Юри, многое проясняющее в истории сложения корейского ритуала, проливает свет и на семантику одного из популярных поэтических образов в корейской поэзии на родном языке в сравнительно позднее время. Известно, что в корейской поэзии XV—XVII вв., отразившей общую устремленность культуры к своим мифологическим истокам, получает распространение образ сосны, и в частности сосны на вершине горы, ассоциировавшейся с человеком, преданным своим принципам и не изменившим им перед лицом смерти. Нам уже приходилось писать о корнях этого образа в корейской поэзии, явно ведущего свое начало от хвойного дерева — кедра в хянга, выступавшего эталоном облика высоконравственной личности, и в то же время окончательно сформировавшегося под воздействием конфуцианских представлений о преданном подданном, верном своему государю, который подобен сосне и кедру в холодный год [39, 394; 6, 14]. Все эти соображения остаются в силе, однако они не объясняют того, почему сосна находится на вершине горы, как, например, в сиджо Сон Саммуна:

Я умру —
Чем стану тогда?
На самой высокой вершине Пэнлай
Гордой высокой сосной стану я.
Когда белым снегом занесет весь мир,
Один я буду зеленеть! [119, 387].

Неясным остается и то, почему этот образ связан с посмертной ситуацией — рождения после смерти. (Ср. также и сиджо Квон Пхилиа: «Коль я умру, чем стану я?..» [119, 387].)

⁹ Ср. сказанное в «Самгук юса» о Хвануне, отце основателя древнего государства Чосон Тангуна. Хванун, сын небесного государя Хванина, был послан отцом на землю управлять людьми. Отец вручил ему три небесных знака (кит. *тянь фуинь*; кор. *чхон пуин*), и сын снизошел на вершину горы Тхэбэксан, под священное дерево [104, 53; 63, 59]. К сожалению, из текста не ясно, какие именно верительные знаки были вручены Хвануну. Тем не ме-

Между тем именно эти два момента (позиция сосны на вершине и посмертная ситуация) свидетельствуют о мифологических корнях образа, ведущих к мифу о Женщине-Солнце.

Возвратимся к факту перевода мифа о Женщине-Солнце в предании о Юри в вертикальную плоскость. В отличие от японских вариантов (дерево вождя ва и дерево в мифе об извлечении богини Аматаэрасу из пещеры) вертикальная структура в предании о Юри сохраняет большую близость к мифологическим корням. Японские варианты являются более «продвинувшимися» на пути ассимиляции исходной ритуальной структуры структурой шаманской: дерево полностью монополизирует вертикаль, «подключается» такой шаманский элемент, как зеркало.

При этом и корейский и японский варианты учитывают тождество вертикали, воплощенной в шаманском дереве (которое «приняло на себя» и «распределило на себе» в соответствии с тройственным делением мифа о Женщине-Солнце), и «старшего» в антропоморфной его ипостаси. Отождествление же человека с деревом, «модифицированным» таким именно образом, возможно лишь при наличии в культуре представлений о ритуальной андрогинности человека. А такие представления, как показали тексты, связанные с Тхархэ, видимо, в архаической корейской культуре были. И возможно, они имеют общие истоки с представлениями об андрогинности шамана, отмеченными у некоторых народов Сибири.

Как можно предположить, с этим комплексом представлений (миф о Женщине-Солнце в шаманской интерпретации) соотносятся золотые короны правителей древнего Силла, датируемые VI в. н. э.

Вспомним о перенесении останков Тхархэ, об «истинном облике», о деятельности первых государей Объединенного Силла в области ритуала. Мы высказали предположение о том, что их усилия были направлены на упорядочение ритуала новой династии, которое привело к сложению особой ритуальной системы в соответствии с требованиями времени. Мы отметили, что внимание было отдано «истинному облику» (погребальный ритуал) и мифу о Женщине-Солнце, однако при этом учитывалась универсальность облика старшего (и с точки зрения производительных потенций человека, и с точки зрения причастности его к космосу в целом, к луне и солнцу).

По-видимому, первые правители Объединенного Силла обратились к исходным формам ритуала, отражающего миф о Женщине-Солнце, и отказались от шаманской интерпретации мифа. При обращении к «чистым» формам ритуала, подразумевающим нали-

нее отмечается, что их было три. Кроме того, обращает на себя внимание и то, что утверждение в статусе государя подразумевает причастность к дереву на вершине горы. Это наводит на мысль о наличии общего слоя представлений в предании о Юри и в предании о Хвануне.

чие горы—животного (прежде всего черепахи), первые государи Объединенного Силла не забыли и о «собственных интересах». Как можно было убедиться, ритуал в исходном своем виде воспроизводил рождение Дочери-Солнца. Требовался же такой вариант ритуала, который воспроизводил бы рождение сына. Его описание мы видели в повествовании о государстве Карак, где как раз и дан искомый модифицированный вариант ритуала.

В этом варианте ритуала стадия предмета интерпретировалась как этап неявленности облика, но явленности голоса, звука. Рождение же государя (и вообще младенца мужского пола) понималось как «материализация» его облика, явление облика миру в зримой форме. О том, что именно этот вариант ритуала и был актуален во времена первых государей Объединенного Силла, свидетельствуют «квйбу», которые устанавливались на могилах не только государей, но и других членов правящего дома Ким. Собственно об узаконении «мужского» варианта ритуала свидетельствует факт помещения «облика» Тхархэ на горе Тхохамсан — «Горе, которая то выплевывает, то берет в рот».

Перенесение останков Тхархэ на Тхохамсан и установление его культа как государственного, казалось бы, обещало корейской культуре культ его облика, разработанного с такой же степенью обстоятельности, как и облик Чхоёна в каё «Песня Чхоёна». Однако эта тенденция как ведущая была пресечена в VIII в. В Корее большое распространение получает буддизм, всюду строятся буддийские храмы и т. д. Появляются ревностные сторонники буддизма и среди членов правящего дома, такие, как Кёндок-ван.

В его правление в середине VIII в. на горе Тхохамсан, на месте древних святилищ, связанных с культом Горы—Черепахи, začínающей Дочь-Солнце, воздвигаются храмы Пульгукса и Сокурам. Мы уже высказывали предположение о том, что бодхисаттва Кваным заняла место Черепахи — родительницы Солнца. Подтверждением тому может служить и тот факт, что Соль Чхон, вылепивший «истинный облик» своего отца Вонхё, установил его в храме Пунхванса, где, как свидетельствует повествование о прозрении слепого младенца, находилось изображение Кваным [104, 383]. То есть помещение изображения Тхархэ на горе Тхохамсан и установление «истинного облика» Вонхё в храме, где есть изображение Кваным, ритуально тождественны: они имеют в виду смерть—зачатие—рождение.

Развитие местного ритуала, предусматривавшего вариант с рождением сына (по схеме рождения Женщины-Солнца) и наличие облика старшего как «всеобъемлющей» системы, детально разработанной и функционирующей в динамике, как системы, тождественной космосу, облегчило восприятие представлений о Будде, будде Амитабе, будде Вайрочане и т. д., вероятно связы-

вавшихся в сознании корейцев того времени со светоносным, солярным божеством, которое должно явить миру свое сияние.

Проследим, как эти особенности ритуала раскрываются в связи с обстоятельствами смерти одного из членов царствующего дома Кимов — Ким Инмуна, на могиле которого была сооружена стела на каменной базе в форме черепахи («квибу»), сохранившейся до сих пор. Ким Инмун, один из сыновей государя Тхэджона (князя Чхунчху) и сестры Ким Юсина (см. повествование о продаже сна), младший брат государя Мунму (661—680), был видным силланским государственным деятелем. Уже в преклонные годы, находясь в Китае, он был заточен в тюрьму во время вооруженного конфликта, возникшего между Китаем и государством Объединенное Силла, проводившим слишком самостоятельную, с точки зрения китайского двора, политику.

По этому поводу в «Самгук юса» сказано следующее: «Когда Ким Инмун находился в темнице, люди государства [Силла] построили храм и назвали его Инёнса („Храм облика Ин[муна]“). Учредили [в нем] собрание по изучению [сутры] Кваным[кён] (кор. *кваным торян*). Когда же дело дошло до того, что Инмун отправился обратно [на родину] и скончался среди моря, [это собрание] превратили в собрание по изучению [сутры] Амитаха [гён] (кор. *митха торян*). И до сих пор сохранился [этот храм]...» [104, 164].

В «Самгук саги» же о смерти Ким Инмуна [694 г.] говорится: «Ким Инмун (младший брат вана Мунму) скончался в Танском государстве в возрасте шестидесяти шести лет...» [37, 208].

«Самгук саги» — более надежный исторический источник, чем «Самгук юса», и, вероятно, Ким Инмун и на самом деле скончался в Китае. Однако «Самгук юса» — памятник, в большей степени, чем «Самгук саги», отражающий «правду ритуала». И это в данном случае нам гораздо важнее точности исторического факта.

С точки зрения представлений об облике, чтобы помочь Ким Инмуну, попавшему в темницу, следовало оказать поддержку его облику. Для этого и был воздвигнут специальный «Храм облика Инмуна», где, как можно предположить, было установлено его изображение. Церемонии, которые имели место в храме, очевидно, мыслились как содействующие укреплению его облика, т. е. сохранению жизни Ким Инмуна и его физической целостности.

Когда Ким Инмун был жив, в храме читалась сутра «Кваным гён», т. е. участники ритуального действия были заняты «проблематикой» бодхисаттвы Кваным, которая, как мы предположили, заместила в ритуале мифологическую родительницу Гору—Черепаху. В действе, совершавшемся в храме, можно усмотреть ритуал, восходящий к церемонии зачатия жрецами младенца мужского пола. (Ср. сказанное выше по поводу ритуала, описанного в повествовании о Карак.)

В данном случае ритуал выполнялся не календарно, а в ситуации государственного бедствия и имел целью вернуть космос в «изначальное» состояние, с тем чтобы наладить его сбившийся ритм. (Вспомним о тождестве облика старшего и космоса.)

Согласно «Самгук юса», Ким Инмун умирает в море, т. е. на корабле. Такое представление о его смерти согласуется с местными мифологическими представлениями о смерти—рождении: Ким Инмун вернулся в дно горы—черепахи—лодки, с тем чтобы быть вновь зачатым и рожденным. Это и подтверждается «квибу» — черепахой из камня на его могиле¹⁰, а также «переменной темой» ритуала в храме его облика: жрецы переключаются на «проблематику» Амидабы — Будды беспредельного света, который, как мы предположили, был одним из буддийских божеств, заместивших в местном ритуале нарождающееся мужское солярное божество. Так к одному и тому же историческому лицу, члену правящей фамилии, который короткое время был номинальным государем Силла¹¹, стянуты нити «системы облика». «Система облика», как свидетельствует «Самгук юса», испытывала буддийское воздействие, однако своей структурой не поступалась, а, напротив, сама регулировала восприятие буддизма: и мифологические и буддийские ее слагаемые подчинены «проблематике» облика. Центральная задача всех упомянутых ритуальных усилий — прижизненная и посмертная судьба облика Ким Инмуна.

Кончина Ким Инмуна, выдающегося деятеля древней Кореи, явилась хорошим поводом для демонстрации «статуса» «системы облика» в VII в. как системы государственного ритуала.

* * *

В работе мы затрагивали проблему китайского влияния на корейскую культуру в основном в той мере, в какой это касалось ритуала. В период Объединенного Силла контакты с Китаем становятся тесными и постоянными. И отныне китайское влияние с веками все более и более усиливается. Однако к тому времени, когда оно стало достаточно ощутимым, в корейской культуре уже сложилась своя «государственная» система ритуала, в которой сконцентрировались представления о мире, складывавшиеся длительное время на местной основе. И это, очевидно, в большой мере обеспечило устойчивость, самобытность корейской культуры, помогло ей выдержать давление со стороны китайской цивилизации.

¹⁰ Изображение каменной базы в форме черепахи («квибу»), оставшейся от стелы, установленной перед могилой Ким Инмуна, см. [47, 38].

¹¹ Китайский двор в наказание вану Мунму, упорно проводившему политику, направленную на усиление Силла, в 674 г. назначил ваном Силла Ким Инмуна, находившегося в то время в столице танского государства. Однако затем Мунму-ван был прощен (675 г.), Ким Инмуна с полдороги вернули назад в Китай и возвратили прежние титулы [37, 195—196], т. е. Ким Инмун имел все основания быть погребенным в соответствии с высшим государственным рангом.

В ходе рассмотрения группы древнекорейских поэтических произведений, именующихся хянга, обнаружилось, что они представляют собой наследие особой системы представлений о мире, существовавшей в период Объединенного Силла (VII—IX вв.), системы, которая стояла «над» шаманизмом, даосизмом, конфуцианством и т. д., которая, используя эти явления культуры, вобрала в себя их основные элементы, подчинила своей структуре. Эта система, сложившаяся на местной культурной основе в ходе становления и укрепления бюрократизированного феодального государства, по-видимому, выполняла роль своего рода государственной системы воззрений в эпоху Объединенного Силла.

Выявилось несколько разновидностей ритуала, ориентированного на облик старшего, которые группируются следующим образом: а) ритуал, имеющий целью воздействие на облик отсутствующего старшего (ночной ритуал); б) ритуал, имеющий целью воздействие на облик присутствующего старшего (дневной ритуал); в) ритуал изгнания врага, имеющий целью воздействие на облик врага, с тем чтобы оградить облик старшего, не дать нанести ему ущерб (ритуал, возможный в любое время суток как реакция на вдруг возникшую ситуацию). В работе рассмотрен и четвертый тип ритуала, объединяющий креолизованные варианты, возникшие на основе первых трех типов ритуала, в котором адресатом выступает буддийское божество.

В итоге рассмотрения ритуала выяснились особенности «системы облика». В ее основе, как можно было убедиться, лежало представление об облике социально значимого лица, старшего. Облик же старшего понимался тождественным социуму и космосу. В ритуале он имел три ипостаси: антропоморфную, световую и растительную. Облик старшего мыслился как неразрывное единство с младшим, т. е. социально зависимым от старшего лицом. Поскольку облик старшего был тождествен социуму и космосу, предполагалось, что именно его состояние определяло порядок в мире и благополучие живущих в нем людей. Отсюда старший должен был внимательно следить за состоянием собственного облика, не допускать в нем каких-либо отклонений от нормы. На страже облика старшего стоял и младший. Младший следил, чтобы старший не совершал таких действий, которые могли бы вызвать нарушения в облике старшего и привести к нарушению гармонии в мире.

Полагалось, что у младшего были возможности проверить состояние облика старшего и были средства воздействия на облик старшего. Такую возможность давал ритуальный акт, во время которого сочинялась хянга. Если младший убеждался в совершенстве облика старшего, он «присоединялся» к облику старшего, подтверждая прочность связи между ними, понимавшейся как органическая, подобная связи части тела человека и живого человека как целого, связи ветви хвойного дерева кедра и дерева кедра как целого. В процессе этого ритуального акта младший не только сам «присоединялся» к облику старшего, но и приобщал старшего к бессмертию. Для этого младший помещал старшего в координаты времени луны, уберегая его от воздействия солярного времени¹. (Суточный и годовой солнечный циклы понимались как изоморфные человеческой жизни: конец года, конец суток отождествлялись со старостью и смертью.)

Если же младший замечал отклонения в облике старшего, он «отделялся» от облика старшего, заявлял о своем разрыве с ним, а старшего помещал в координаты солярного времени. Такого рода ритуальные операции по проверке облика, очевидно, были сезонными: они совершались в полнолуние осенью, на исходе года. В этот период приобщение облика старшего к солярному времени имело характер санкции: год клонился к концу, солнце шло на убыль, соответственно под вопрос ставилась жизнь.

Однако младший совершал ритуал приобщения облика старшего к солнцу, к солярному времени (и соответственно себя к облику старшего) и как благую акцию. Это делалось весной или ранним летом, когда такое приобщение укрепляло облик, вливало в него силы: год начинался, шел на подъем, солнце набирало силу, и у человека было «все впереди».

Таким образом, притом что старший мыслился тождественным космосу, его световая ипостась могла быть и солярной и лунной (растительная же — цветущим кустом-деревом или хвойным деревом; антропоморфная — женской или мужской). Как мы уже знаем, статус старшего сам по себе не гарантировал полностью причастность его облика к тому или иному светилу. Эта причастность зависела также и от младшего, от его ритуальных действий, направленных на облик старшего. Отсюда в древней корейской культуре сформировался особый тип младшего — жреца-поэта. Предполагалось, что он обладает универсальными возможностями воздействия на облик старшего и тем самым на социум и космос в целом.

Благодаря своему поэтическому дару, который реализуется в сочинении им хянга во время ритуала, он может подчинять себе

¹ О двух типах времени в корейской культуре см. [66], о связи «времени луны» с бессмертием см. [67].

время и проводить операции со временем, вступая в контакт то с луной, то с солнцем. При этом его действия мотивируются не личной прихотью или личным благом, а только интересами облика старшего: облик должен быть совершенен, ибо от этого зависят порядок в космосе (погода, урожай) и благополучие в социуме (мирная, «сытая» жизнь).

«Система облика» учитывала различия между младшим-мужчиной и младшим-женщиной: каждый из них обладал особым «инструментом» воздействия на облик старшего. Однако она не подразумевала дискриминации по отношению к кому бы то ни было. Младший любого пола и возраста, если он считал себя нравственно правым, при случае энергично воздействовал на облик старшего. Система в принципе подразумевала активное отношение младшего к старшему, неусыпное внимание к облику старшего, а в случае необходимости — критику в его адрес в самой категорической форме, вплоть до «применения санкций». Эта «гражданственная» позиция младшего, как и вся система воззрений на облик старшего, сказалась на дальнейшей истории корейской культуры, проявляясь в самых различных аспектах духовной жизни народа.

В ритуале, связанном с обликом, отшлифовалось отношение к поэтическому тексту, устному и зафиксированному письменно, в основе которого, по-видимому, лежало представление о функциях шаманского зеркала.

Созданный во время ритуала поэтический текст почитался магическим. Если облик старшего (=космос) находился в состоянии дисгармонии, сама фиксация в тексте замеченных младшим отклонений (их название, описание и пр.) гарантировала их выправление. Если облик признавался идеальным, текст содействовал закреплению этого состояния на будущее. Такое отношение к поэтическому тексту, и не только к поэтическому, характерное для древней корейской культуры, сохранялось и в последующее время.

Выясняя характеристики ритуала, отражающего «систему облика», мы в нескольких случаях обнаружили, что он базируется «на чужом фундаменте». Исследуя этот «фундамент», мы установили, что предшественником рассматриваемого ритуала в одних случаях является шаманский ритуал, в других — солярный ритуал двух типов. В основе одного из этих солярных ритуалов лежит миф о Женщине-Солнце и ее родителях, в основе другого — миф о Стрелке-Солнце и двух хозяевах стихий, которые нам в ходе исследования пришлось реконструировать.

Наличие «двойного дна» у ритуала, имеющего целью воздействие на облик старшего, свидетельствует о том, что он как система сложился относительно поздно на базе местных более древних «частных» по отношению к нему ритуальных систем.

Сохранившиеся хянга менее всего дают возможность проследить связь представлений об облике с погребальным ритуалом. Между тем именно к погребальному ритуалу в первую очередь и к шаманизму ведут корни «системы облика». Обращение к ним и заимствование именно оттуда основных категорий (облик, душа-сознание, душа-жизнь, дорога) при возведении особой системы воззрений на мир, претендующей на роль государственной мировоззренческой системы, не было случайным. И погребальный ритуал, и шаманизм, ориентированные на судьбу отдельного человека (прежде всего посмертную), имевшие точки соприкосновения (например, посмертная судьба души и дорога шамана в поисках души умершего или заболевшего), были той сферой древнекорейской культуры, в которой, вероятнее всего, мог оформиться личностный импульс.

Сложение бюрократизированного феодального государства подразумевало переориентацию с внутриплеменных связей на общегосударственные. А это повлекло за собой появление нового типа личности — сознательно преданного государю-государству подданного. Этот процесс сопровождался активизацией личностного начала в культуре. В формировании и «шлифовке» «системы облика» огромную роль играла организация «хваран», усилившаяся в VI—VIII вв. В ее недрах сложилось представление об особом типе жреца-поэта и роли поэтического текста; именно она являлась кузницей кадров для строящегося бюрократического аппарата, тех идеальных младших, которые со временем становились старшими по отношению к следующим поколениям младших, но всегда оставались младшими по отношению к государю, являясь «руками», «глазами» государя-государства, стоящими на страже его облика и как воины, и как администраторы, и как жрецы-поэты.

В каждом тексте хянга, восходящем к «системе облика», «испытывается на прочность» связь между старшим и младшим. Это справедливо даже в тех случаях, когда воспроизводится ситуация вторжения врага: враг — третий, который пытается разорвать связь между старшим и младшим.

Однако тексты хянга включены в состав исторического сочинения, которое по своей жанровой заданности воспроизводит целостную модель социума-космоса в его функционировании и преемственности. Все хянга так или иначе введены в прозаический контекст какого-либо повествования, которое соединено с общим контекстом памятника. Отсюда действующие лица хянга, т. е. действующие лица ритуала, вводятся в общую систему отношений в государстве, в систему социальных отношений. В некоторых случаях в самом поэтическом тексте дается лексическое обозначение чина, называется имя старшего. Общий контекст памятника помогает уточнить, о каких реальных персонажах идет речь в

ритуальной ситуации и какие отношения их связывают. Так, старшим в реальной жизни мог быть государь, хваран-наставник, муж, младшим — чиновник, хваран-ученик, жена, ребенок. При этом один и тот же человек в одних ритуальных ситуациях мог выступать как старший, в других — как младший. Например, Чхоён, будучи чиновником, является младшим по отношению к государю, но он же выступает как старший (муж, глава дома) в ситуации изгнания духа болезни. Облик каждого старшего составлялся из многих младших — тридцать семь учеников составляют облик хварана Чукчи, чада и домочадцы — облик Чхоёна.

В случае необходимости, в критической ситуации, например в ситуации «государственного бедствия», ритуальные усилия всех младших, направленные на своих старших, сойдясь в одной точке и сосредоточившись на особе государя, на его облике, как считалось, помогут выправить положение в государстве и космосе. В обычное же время сплошной контроль младших за обликом соответствующих старших гарантировал, как считалось, нормальное функционирование социума и космоса.

«Система облика» оказалась весьма подвижной и гибкой. Она подразумевала достаточную разработку социальных аспектов бытия личности и аспектов «космических». Несмотря на сильное давление со стороны китайской императорской идеологии, конфуцианства, даосизма, буддизма, «система облика», вбирая в себя те их элементы, которым находилось подобие внутри самой системы, до определенного времени успешно противостояла этому напору. Так и не сдав своих принципиальных позиций, не поступившись своей структурой, она с веками отошла в тень и как одна из тенденций дворцового ритуала дожила вплоть до нового времени.

Однако кроме логики развития ритуала, как такового, есть логика исторических судеб самой древней культуры, верхним слоем которой являлся данный ритуал. На рубеже IX—X вв. ушло с исторической сцены Объединенное Силла. Пришедшая к власти династия дала государству новое название — Корё (X—XIV вв.), декларируя тем самым отказ от духовного наследия Силла и подчеркивая преемственность с древним государством Когурё (IV—VII вв.). За пять веков его существования многое изменилось по сравнению с временами Силла и в культурной политике, и в корейской культуре в целом. Усилилось влияние Китая во всех областях духовной жизни. На первый план выдвинулась словесность на ханмуне — языке старой китайской литературы. Исчезли хянга. Однако традиции поэзии на родном языке не прервались. Несмотря на внешнюю несхожесть хянга и каё (песен периода Корё), в ряде каё при внимательном рассмотрении можно обнаружить традиции древнего ритуала, существовавшего в Силла, ритуала, отражающего представления об облике.

Обследовав некоторые произведения XII—XIV вв. и сопоставив культурные тенденции, отраженные в них, с предшествующей и последующей традициями, мы смогли убедиться в живучести ритуала и всего круга представлений, связанного с обликом старшего. Более того, мы обнаружили, что эти представления продолжали развиваться, исходя из тех координат, которые определены для ритуала в период Объединенного Силла. Так, тексты XII в. помогли прояснить ряд моментов, не совсем отчетливо выраженных в хянга (например, уточнить некоторые аспекты «поведения» души-сознания в хянга, сопоставив хянга с произведением XII в. «Скорблю о двух военачальниках»). Рассмотрение каё «Песня Чхоёна» показало, что система облика окончательно подчинила себе и шаманское и солярное начала, которые в хянга еще воспринимались как генетически разнородные, и т. д.

Таков основной круг освещенных в работе проблем, и такова в общих чертах логика работы. Главная ее задача — вскрыть стоящую за группой поэтических текстов древности систему представлений о мире, аккумулированную в ритуале, и проследить в основном ее «прошлое» и «будущее». Разумеется, она не во всех отношениях решена достаточно исчерпывающе. Многое дано скорее в порядке постановки вопроса, гипотез, предположений, проверить истинность которых можно только в результате дальнейших исследований текстов. Тем не менее мы надеемся, что проделанная нами работа, проясняющая ряд неизвестных «обстоятельств биографии» древней корейской поэзии, поможет не только лучшему ее пониманию, но и пониманию особенностей духовной культуры корейского народа в целом.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

а) литература на русском языке

1. Алексеев В. М. Религии и верования старого Китая в народных изображениях.— Китайская народная картина. М., 1966.
2. Амаду Ж. Тереза Батиста, уставшая воевать.— «Иностранная литература». 1975, № 12.
3. Арутюнов С. А. Этническая история Японии на рубеже нашей эры.— «Востоочноазиатский этнографический сборник». 2. М., 1961.
- 3а. Арутюнов С. А., Крупник И. И., Членов М. А. «Китовая аллея» — древнеэскимосский культовый памятник на острове Ыттыгран.— «Советская этнография». 1979, № 4.
4. Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая. Пер. Л. Д. Позднеевой. М., 1967.
5. Байбурин А., Левинтон Г. Тезисы к проблеме «волшебная сказка» и свадьба.— *Quinquagenario*. Сборник статей молодых филологов к 50-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1972.
6. Бамбук в снегу. Корейская лирика VIII—XIX веков. Пер. с кор. М., 1978.
7. Белорусские свадебные обряды и песни сравнительно с великорусскими. СПб., 1897.
8. Бичурин Н. Я. (Иакинф). Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. Т. 2. М.— Л., 1950.
9. Болдуин Дж. Если Бийл-стрит могла бы заговорить...— «Иностранная литература». 1975, № 7.
10. Бхагаватгита. Пер. с санскрита Б. Л. Смирнова. Аш., 1977 (Филологические тексты «Махабхараты». Вып. 1, кн. 1).
- 10а. Васильков Я. В. Земледельческий миф в древнеиндийском эпосе (Сказание о Рипшьяшринге).— Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979.
11. Воробьев М. В. Древняя Корея. Историко-археологический очерк. М., 1961.
- 11а. Гирнык А. Н. Дзэн (чань) и современные проблемы педагогики творческого мышления.— Вопросы истории литератур Востока. Ч. 1. М., 1979.
12. Глускина А. Е. «Манъёсю» как литературный памятник.— Манъёсю. Пер. с яп., вступ. статья и коммент. А. Е. Глускиной. Т. 1. М., 1971.
- 12а. Глускина А. Е. Старинные японские предания.— А. Е. Глускина. Заметки о японской литературе и театре. М., 1979.
- 12б. Глускина А. Е. Генетические связи японского народного театрального искусства.— Глускина А. Е. Заметки о японской литературе и театре. М., 1979.
- 12в. Глускина А. Е. Об истоках театра Но.— А. Е. Глускина. Заметки о японской литературе и театре. М., 1979.
13. Глухарева О. Н. Пещерный храм Соккурам.— Корейское классическое искусство. М., 1972.
14. Глухарева О. Н. Ювелирное искусство Силла.— Корейское классическое искусство. М., 1972.
15. Горегляд В. Н. [Рец. на:] Арутюнов С. А., Светлов Г. Е. Старые и новые боги Японии.— «Народы Азии и Африки». 1969, № 5.

- 15а. Гуляка и волшебник. Танские новеллы (VII—IX вв.). Пер с кит. И. Соколовой и О. Фишман. М., 1970.
- 15б. Дважды умершая. Старые китайские повести. Пер. с кит. Д. Воскресенского. М., 1978.
16. Джарылгасинова Р. Ш. Древние когурёсцы (К этнической истории корейцев). М., 1972.
17. Джарылгасинова Р. Ш. Когурёские гробницы и их настенная живопись.— Корейское классическое искусство. М., 1972.
18. Джарылгасинова Р. Ш. Этногенез и этническая история корейцев («Стела Квангэтхо-вана»). М., 1979.
19. Диосеги В. Тунгусо-маньчжурское зеркало шамана (материалы к представлениям о душе тунгусо-маньчжурских народностей).— *Acta Orientalia*. Vol. 1, fasc. 4, 1950.
20. Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. М., 1975.
21. Древнекитайская философия. Т. 1—2. М., 1972.
22. Древние фудоки (Хитати, Харима, Бунго, Хидзэн). Пер., предисл. и коммент. К. А. Попова. М., 1969.
23. Елисеев Д. Д. Корейская средневековая литература *пхэсолъ*. М., 1968.
24. Елисеев Д. Д. Новелла корейского средневековья (эволюция жанра). М., 1977.
25. Елисеев Д. Д. Корейская рукописная новелла XIX в. Факсимиле рукописного текста, пер., предисл., коммент. (в печати).
26. Жданова Л. В. Храм облачных высот. Стихотворения Цой Чхивона — поэта древней Кореи.— «Восточный альманах». Вып. 3. М., 1975.
27. Жданова Л. В. Жизнь и творчество корейского поэта Чхве Чхивона (857—?) (рук.).
28. Жуковская Н. Л. Ламаизм и ранние формы религии. М., 1977.
29. Иванов В. В. Происхождение имени Кухулина.— Проблемы сравнительной филологии. Сб. к 70-летию В. М. Жирмунского. М.— Л., 1964.
30. Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. М., 1974.
31. Иванов В. В., Топоров В. Н. Инвариант и трансформация в мифологических и фольклорных текстах.— Типологические исследования по фольклору. Сб. статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895—1970). М., 1975.
32. Инонова Ю. В. Пережитки тотемизма в религиозных обрядах корейцев.— Религия и мифология народов Восточной и Южной Азии. М., 1970.
33. Инонова Ю. В. Погребальные обряды корейцев.— Культура народов зарубежной Азии. Л., 1973.
- 33а. Иофан Н. А. Культура древней Японии. М., 1974.
34. История Кореи. Т. 1. М., 1974.
35. История о верности Чхун Хян. Средневековые корейские повести. М., 1960.
36. Каталог гор и морей (Шань хай цзин). Предисл., пер. и коммент. Э. М. Яншиной. М., 1977.
37. Ким Бусик. Самкук саги. Издание текста, пер., вступ. статья и коммент. М. Н. Пака. М., 1959.
38. Ким Ман Чжун. Облачный сон девяти. Пер. с кор. М.— Л., 1961.
39. Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. М., 1977 (Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 16).
40. Ковалевская В. Б. О некоторых знаковых системах в археологии.— «Труды по знаковым системам». 4. Тарту, 1969.

41. К о ж а н о в А. А. Внешность как фактор этнического сопоставления (к вопросу о методе изучения). — «Советская этнография». 1977, № 3.
42. К о л п а к о в а Н. П. Русская народная бытовая песня. М. — Л., 1962.
43. К о л е с н и к о в а В. Д. О названиях частей тела в алтайских языках. — Проблема общности алтайских языков. М., 1971.
44. Корейская классическая поэзия. Пер. Анны Ахматовой. М., 1956.
- 44а. Корейские предания и легенды (из средневековых книг). Пер. с хан-муна. М., 1980.
- 44б. Краткая история Вьета (Вьет-шы лыок). Пер. с вьетняня, вступ. статья и коммент. А. Б. Полякова. М., 1980.
45. К с е н о ф о н т о в Г. В. Легенды и рассказы о шаманах у якутов, бурят и тунгусов (материалы к мифологии урало-алтайских племен в Северной Азии). Ч. 1. Иркутск, 1928.
46. К с е н о ф о н т о в Г. В. Эллэйада. М., 1977.
47. «Курьер ЮНЕСКО». 1979, январь.
48. Л а у ш к и н К. Д. Баба-Яга и одноногие боги (в вопросу о происхождении образа). — Фольклор и этнография. Л., 1970.
49. Л е в и н т о н Г. А. Свадебный обряд в сопоставлении с другими. — Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970.
- 49а. Л е р у а - Г у р а н А. Религия доистории. — Первобытное искусство. Новосибирск, 1971.
50. Л и п с к и й А. Н. К вопросу о семантике солнцеобразных личин Енисея. — Сибирь и ее соседи в древности. Новосибирск, 1970.
51. Л о п а т и н И. А. Шаманство у гольдов. Владивосток, 1918.
52. Л у б о - Л е с н и ч е н к о Е. И. Привозные зеркала Минусинской котловины. М., 1975.
53. Л я о Ч ж а й. Рассказы о людях необычайных. Пер. В. М. Алексеева. М. — Л., 1937.
54. М а р т ы н о в А. С. О «персонализме» традиционных китайских воззрений на государство и государственный аппарат. — Общество и государство в Китае. Доклады и тезисы. Вып. 2. М., 1970.
55. М а р т ы н о в А. С. Представления о природе и мироустроительных функциях власти китайских императоров в официальной традиции. — «Народы Азии и Африки». 1972, № 5.
56. М а р т ы н о в А. С. Сила-дэ монарха. — «Письменные памятники Востока. Историко-филологические исследования. Ежегодник 1971 г.». М., 1974.
57. М а р т ы н о в А. С. К характеристике официальной идеологии средневекового Китая (по материалам политических текстов, содержащих устойчивые выражения типа «верх—низ»). — Седьмая научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы и доклады. 1. М., 1976.
58. М а р т ы н о в А. С. О некоторых параллелях в китайских философских, политических и художественных текстах. — Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. Тезисы докладов седьмой научной конференции. М., 1976.
59. М а р т ы н о в А. С. Конфуцианцы и буддизм. — Буддизм, государство и общество в странах Центральной и Восточной Азии (в печати).
60. М а ц о к и н Н. П. Японский миф об удалении богини Солнца Аматерасу в небесный грот и солнечная магия. — «Известия Восточного факультета Гос. Дальневосточного ун-та». Т. 66. Вып. 3. Владивосток, 1921.
61. Мифологии древнего мира. М., 1977.
62. Н е к л ю д о в С. Ю. О функционально-семантической природе знака в повествовательном фольклоре. — Семантика и художественное творчество. М., 1977.

63. Никитина М. И., Троцевич А. Ф. Очерки истории корейской литературы до XIV в. М., 1969.
64. Никитина М. И. К вопросу о роли зрительного знака (заметки об этимологии древнекорейских имен и географических названий в памятниках XI—XIII вв.).— «Народы Азии и Африки». 1973, № 5.
65. Никитина М. И. Заметки о зрительном знаке в корейской культуре. Графические слова «керим» и «санюхва».— Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. XI годичная научная сессия ЛО ИВ АН СССР (краткие сообщения и автоаннотации). 2. М., 1975.
66. Никитина М. И. Представления о времени, отраженные в корейской средневековой поэзии (сиджо).— Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. Тезисы докладов седьмой научной конференции. М., 1976.
67. Никитина М. И. Луна и Солнце как элементы пространственно-временной системы сиджо.— Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М., 1977.
68. Никитина М. И. Древняя корейская поэзия на родном языке (хянга) в буддийском ритуале (по материалам «Жития Кюнь» и «Самгук юса»).— Теоретические проблемы восточных литератур. М., 1969.
- 68а. Никитина М. И. К пониманию двух древнекорейских поэтических произведений (хянга).— Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. XII годичная научная сессия ЛО ИВ АН СССР (краткие сообщения). Ч. 2. М., 1977.
- 68б. Никитина М. И. Представления об «облике» «старшего» в древней корейской поэзии (хянга) и пейзажная поэзия на корейском языке XV—XVIII вв.— Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. XIII годичная научная сессия ЛО ИВ АН СССР (краткие сообщения). М., 1977.
- 68в. Никитина М. И. Хянга «Старик преподносит цветы» (VIII в.) в связи с представлениями об «облике» «старшего» и «младшего».— Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. XIV годичная научная сессия ЛО ИВ АН СССР (доклады и сообщения). Ч. 2. М., 1979.
- 68г. Никитина М. И. Поэтическое слово в корейской культуре.— Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. М., 1977 (Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 16).
69. Никитина М. И. Предисловие.— Бамбук в снегу. Пер. с кор. М., 1978.
70. Никитина М. И. Сиджо. Семантическая структура жанра. Образ. Пространство. Время (рук.).
71. Николаева Н. С. Японские сады. М., 1975.
- 71а. Окладников А. П., Цэвэндорж Д., Конопацкий А. К., Гричан Ю. В. Петроглифы Дэлгэр-Мурана и долины реки Тэс.— Археология и этнография Монголии. Новосибирск, 1978.
72. Повести Страны зеленых гор. Пер. с кор. М., 1966.
73. Потеня А. А. Переправа через воду как представление брака. М., [1868].
- 73а. Померанцева Л. Е. Поздние даосы о природе, обществе и искусстве. М., 1979.
74. Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969.
75. Пропп В. Я. Русский героический эпос. М., 1968.
76. Рафси Д. Луна и радуга. М., 1978.
77. Рифтин Б. Л. Из корейского фольклора.— «Восточный альманах». Вып. 2. М., 1974.
- 77а. Рифтин Б. Л. Источники и анализ сюжетов дунганских сказок.— Дунганские народные сказки и предания. М., 1977.

776. Р и ф т и н Б. Л. От мифа к роману. Эволюция изображения персонажа в китайской литературе. М., 1979.
78. Роза и Алий Лотос. Корейские повести (XVII—XIX вв.). Пер с кор. М., 1974.
79. С а й к а к у И х а р а. Избранное. Пер. с яп. М., 1974.
80. [Сборник Кириши Данилова]. Древние российские стихотворения, собранные Киришю Даниловым. М., 1977. 2-е доп. изд. подготовили А. П. Евгеньева и Б. П. Путилов.
- 80а. С и м о н о в а Е. Опыт реконструкции древнейших слоев японского мифа на основе сопоставления «Нихонсёки» и «Кодзики». — Вопросы истории литератур Востока. Ч. 1. М., 1979.
81. Сказания вьетнамских гор. Пер. с вьет. М., 1970.
82. Сказки и мифы Океании. Пер. с англ. М., 1970.
83. Сказки народов Бирмы. Пер. с бирм. М., 1976.
84. С т и н г л М. По незнакомой Микронезии. М., 1978.
85. С т р а т а н о в и ч Г. Г. Народные верования населения Индокитая. М., 1978.
- 85а. С у с л о в И. Шаманизм как тормоз социалистического строительства. — «Антирелигиозник». 1932, № 14.
86. С ы м а Ц я н ь. Исторические записки (*Ши цзи*). Пер. с кит. и коммент. Р. В. Вяткина и В. С. Таскина. Под общей редакцией Р. В. Вяткина. Т. 2. М., 1975.
87. С ы ч е в Л. П., С ы ч е в В. Л. Китайский костюм. М., 1975.
88. Т а н г е К. Архитектура Японии. М., 1976.
89. Т о п о р о в В. Н. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового дерева». — «Труды по знаковым системам». 5. Тарту, 1971.
90. Т о п о р о в В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов. — Ранние формы искусства. М., 1972.
91. Т о п о р о в В. Н. Славянские комментарии к нескольким латинским архаизмам. — «Этимология». 1972». М., 1974.
- 91а. Т о п о р о в В. Н. Несколько параллелей к одной древнеегипетской мифологеме. — «Древний Восток». Сб. 2. М., 1980.
- 91б. Рассказы о необычайном. Сборник дотанских новелл. Пер. с кит. М., 1977.
92. Ф р е й д е н б е р г О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.
93. Ф р е й д е н б е р г О. М. Семантика первой вещи (Фрагменты из введения в теорию античного фольклора). — «Декоративное искусство». 1976, № 12.
94. Ф р е й д е н б е р г О. М. Миф и литература древности. М., 1978.
- 94а. Хунмин чоным (Наставление народу о правильном произношении). Исследование, пер. с ханмуна, примеч. и прил. Л. Р. Концевича. М., 1979.
- 94б. Ц а о С ю э - ц и н ь. Сон в красном тереме. Т. 1—2. Пер. с кит. В. А. Панасюка. М., 1958.
- 94в. Ч е с н о в Я. В. Историческая этнография стран Индокитая. М., 1976.
95. Ч х о е Ч х у н д ж о н («Повесть о верном Чхое»). Факс. корейской рук., пер., предисл. и коммент. Д. Д. Елисеева. М., 1971.
96. Ш и ц з и н. Пер. с кит. А. А. Штукина. М., 1957.
97. Ш т е й н б у х К. Человек и автомат (кибернетические факты и гипотезы). М., 1967.
98. Ш т е р н б е р г Л. Я. Первобытная религия в свете этнографии. М., 1936.
- 98а. Щ у ц к и й Ю. К. Китайская классическая «Книга перемен». М., 1960.
99. Э б е р х а р д В. Китайские призраки. М., 1977.

100. Эткинд М. Г. Мир как большая симфония. Л., 1970.
 101. Юань Кэ. Мифы древнего Китая. Пер. с кит. М., 1965.

б) на корейском языке и на ханмуне

102. [Сон Хён и др.] Акхак квебом (Основы музыкознания). Пхеньян, 1956.
 103. И Гюбо чакпхум сонджип (Избранные произведения Ли Гюбо)(1). Пхеньян, 1959 (Чосон коджон мунхак сонджип. Т. 7).
 104. Ирён. Самгук юса (События, оставшиеся от времен Трех государств). Пхеньян, 1960.
 105. И Ынсу. Чосон мунхак са (I—XIV сеги) (История корейской литературы I—XIV вв.). Пхеньян, 1956.
 106. Квон Тхэну. Чосон мингангык (Корейская народная музыкальная драма). Пхеньян, 1960.
 107. Ке Бону. Корёин-ый курёк-ква мёнджор-ый мисин (Суеверия корейцев, связанные с лунным календарем и праздниками). Хабаровск, 1931.
 108. Ким Бусик. Самгук саги (Исторические записи Трех государств). Т. 1—2. Пхеньян, 1958—1959.
 109. Ким Джонно. Чхоёнга-е-тэхаё (О «Песне Чхоёна»).— «Чосоно ёнгу». 1949, № 5.
 110. Ким Джонно. Тондон-е-тэхаё (О «Тондон»).— «Чосоно ёнгу». 1949, № 6.
 110а. Ким Ельгю, Чон Ёнчхан, И Джэсон. Хянга-ый омунхакчок ёнгу (Филологическое исследование хянга). Сеул, 1975.
 111. Ким Манджун чакпхум сонджип (Избранные произведения Ким Манджуна). Пхеньян, 1958 (Чосон коджон мунхак сонджип. Т. 15).
 112. Ким Тхэккю. Хянга сэнсон-ый чириджок пэгён (Географический фон хянга).— Хянга ёнгу (Исследование хянга). Сеул, 1977.
 113. Ким Юнгён. Нёнджун кусок (Старинные обычаи года).— «Син Тона». 1935, т. 5, II.
 114. Ким Хёнгю. Кога чусок (Комментарий к древним песням). Сеул, 1955.
 115. Корёкаё (Песни [периода] Корё). Пхеньян, 1954.
 116. Корёса (История Корё) Т. 1. Пхеньян, 1957.
 116а. Косансига (Стихотворения Косана). Сеул, 1957.
 117. Куго тэсаджон (Большой словарь родного языка). Сост. Ли Хисын. Сеул, 1961.
 118. Кукса тэсаджон (Корейская историческая энциклопедия). Сост. Ли Хонджик. Т. 1—2. Сеул, 1962.
 119. Сиджо мунхак саджон (Словарь произведений в жанре сиджо). Сост. Чон Бёнок. Сеул, 1972.
 120. Синджын Тонгук ёджи сыннам («Обозрение достопримечательностей земель Восточного государства». Новое, дополненное издание). Т. 2. Пхеньян, 1959.
 121. Тхокки джон (Повесть о Зайце). Пхеньян, 1955.
 122. Тэбэкква саджон (Большой энциклопедический словарь). Т. 1—6. Сеул, 1958.
 123. Т्योंг монё (Толкователь снов).— Рук. фонд ЛО ИВ АН СССР, А 2.
 124. Хон Гильдон джон (Повесть о Хон Гильдоне). Пхеньян, 1954.
 125. Хон Гимун. Оно-ва минсок (Язык и народные обычаи).— «Мунхва юмуль». 1949, № 1.
 126. Хон Гимун. Хянга хэсок (Толкование хянга). Пхеньян, 1956.
 127. Хон Гимун. Чосон синхва ёнгу (Исследование корейских мифов). Пхеньян, 1964.

- 127а. Х о н С о н м о. Тонгук сесиги (Календарные записи Восточного государства). Пхеньян, 1958.
- 127б. Хянга ёнгу (Исследование хянга). Сеул, 1977 (Кунмунхак пошмун сон. Т. 1).
128. Ч а н Д о к с у н. Хангук коджон мунхаг-ый ихэ ([Современное] понимание корейской классической литературы). Сеул, 1974.
129. Ч о н Ё н ч а н. Хянга хэдок ильхан (Фрагмент из расшифровок хянга).— К и м Ё л ь г ю, Ч о н Ё н ч а н, И Д ж э с о н. Хянга-ый омурхакчок ёнгу. Сеул, 1975.
130. Чосонмаль саджон (Словарь корейского языка). Т. 1—6. Пхеньян, 1960.
131. Чосон-ый минсок нори (Корейские народные игры). Пхеньян, 1964.
132. Ч о Ю н д ж е. Хангук сига саган (Очерки истории корейской поэзии). Сеул, 1954.
133. Чхунхян джон (Повесть о Чхунхян). Пхеньян, 1954.
134. Ю н Ё н о к. Анминка-ый ихэ (Толкование «Песни о том, как умиротворить подданных»).— Хянга ёнгу (Исследование хянга). Сеул, 1977.
135. Я н Д ж у д о н. Чосон кога ёнгу (Исследование старых корейских песен). Сеул, 1942.

в) на японском языке

136. «Кан». Т. 6. № 12. Токио, 1979.
137. Кодзики дзэнсяку («Кодзики». Полное откомментированное [издание текста]). Ред. Уэмацу Ясуси, Оцуока Тацуо. Токио, 1940.
138. Ма ц у о к а С и д з у о. Нихон кого дайджитэн (Большой словарь японского старого языка). I. Госи (Толкования слов). Токио, 1963.
- 138а. М у р а я м а Т о м о ё р и. Тёсэн-но фусуй (Корейская геомантия). Кёйдзё, 1931.
- 138б. Удзи сюи моногатари (Повести, собранные в Удзи). Токио, 1968 (Нихон котэ бунгаку тайкэй. Т. 27).
139. Х о с о и Х а д з и м э. Тёсэн сайджики (Описание корейских [народных празднеств] по временам года). Токио, 1921.

г) на китайском языке

140. Вэнь сянь тун као (Свод и исследование документов). Шанхай, 1936.
141. Канси цзыдянь (Словарь иероглифов, [составленный в годы] Кан-си). Шанхай, 1953.
142. Ляо Чжай чжи-и (Странные истории Ляо Чжая). Т. 2. Шанхай, 1962.
- 142а. Соу шэнь цзи (Записки о поисках духов). Подг. Ху Хуай-шэнь, Шанхай, 1953.
143. Сун да чжао мян цзи (Собрание императорских указов династии Сун). Пекин, 1962.
144. Цыхай (Море слов). Изд. 2-е. Шанхай, 1948.
145. Чжоу и бэнь и (Основной смысл чжоуской «Книги перемен»). Токио, 1814.
146. Ч ж у С и. Ши цз и чжуань («Шицзин» с собранием комментариев). Пекин, 1953.

д) на вьетнамском языке

147. Tru'kông sa Tây-nguê n (Сказания Тайнгунена). Hà'nôi, 1963.
- 147а. Tru'kông sa I Thoa (Сказание об И Тхоа).— «Tap chí văn học». Hà'nôi, 1966, № 9.

е) на западных языках

148. C h a n g D u k - s o o n. Transference of the Solar Myth from Korea to Japan.— Actes du 29-e Congrès international des orientalistes. Corée (Korea). P., 1977.
149. E b e r c h a r d W. Typen chinesischer Volksmärchen. Helsinki, 1937 (Folklore fellows communications. № 120).
150. E l i a d e M. Patterns in Comparative Religion. London — Sydney, 1971.
151. G u l i k R. H. v a n. Sexual Life in Ancient China. Leiden, 1961.
152. H a T a e H u n g. Folk Customs and Family Life. Seoul, 1972 (Korean Cultural Series. Vol. III).
- 152a. K i n s l e r A. W. Korean Fertility Cult for Children in Shaman Ritual and Myth.— «Korea Journal». Vol. 17, 1977, № 2.
153. «Ko-ji-ki» or «Records of Ancient Matters». Transl. by B. H. Chamberlain. Tokyo, 1906 (Transactions of the Asiatic Society of Japan. Vol. 10. Supplement).
154. Korea. 1945—1975. Seoul, [1975].
- 154a. L e e Y u n g - j o. An Approach to the Human «Face» Sculpture of the Prehistoric Period.— «Korea Journal». Vol. 19, 1979, № 5.
- 154b. L i O g g. Programme de l'année 1976—1977: Montagnes sacrées à Sil-la.— Annuaire 1977/1978. Ecole Pratique des Hautes Études (IV Section). P., 1978.
- 154в. P e r i N. Etudes sur le drame lyrique japonais.— «Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient». T. 13, № 4. Hanoï, 1913.
155. A Pictorial Encyclopedia of the Oriental Arts. Korea. Ed. by Kadokawa Shoten. N. Y., 1969.
156. R u t t R. An Introduction to the Sijo, Seoul, 1958 (Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society. Vol. 34).
- 156a. Princess Pari. A Schamanistic Deity Epic. (Source Material).— «Korea Journal». Vol. 18, 1978, № 6.
157. S t e i n R. Jardins en miniature d'Extrême-Orient.— «Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient». T. 42. Hanoï, 1943.
158. T a k e s h i M. Origin and Growth of the Worship of Amaterasu.— «Asian Folklore Studies». Vol. 37, № 11. Nagoya, 1978.

The present work is a study of old Korean poetry in the context of cultural problems. Our preliminary examination of separate *hyangga*, ancient Korean poems appearing in *Samguk yusa* (1285) (and dated between the sixth and ninth centuries) led us to the following conclusions:

- (1) despite their differences, the *hyangga*, at least most of those in *Samguk yusa*, reflect a certain general picture of the world;
- (2) this picture is of a mythopoetic nature;
- (3) it represents a system of concepts of the world oriented towards the recreation and preservation of a cosmic order, which in the Far East is often tantamount to the creation and preservation of a given state.

Supposing that the assumption of a single system of concepts of the world underlying the *hyangga* can prove productive, we have formulated the goal of this work in the following terms: To reveal a common semantic layer of selected poetic texts and the underlying system of the concepts of the world, proceeding from the logic of mythopoetic work.

Our study of the *hyangga* from *Samguk yusa* and a considerable body of texts in the Korean, Chinese, Japanese and other languages resulted in the following:

- (1) We have revealed a common semantic layer of the *hyangga* reviewed by us, and this layer reflects a specific system of the concepts of the world, further referred to as «the system of appearance», a system initially determined by the attitude to a socially significant person as an embodiment of the integrity and well-being of a group as well as an embodiment of cosmic forces.

- (2) Natural in an archaic communal society, these attitudes in ancient Korean culture manifested themselves in special attention paid to the appearance of a socially significant person, a «senior», who was regarded as identical to society and the universe. Therefore, central to the system of appearance is the category of *chūs* («appearance»). Related to it are other categories, such as the category of «soul-consciousness», and of «path», that are at the same time

ritual and poetical. The «appearance of the senior» is a category that presupposes both a totality of definite characteristic of the senior's personality and the unity (identity) of the «senior» with «juniors», i. e. people who depend upon him socially but have no «appearance» of their own. Every «senior» is a «junior» in relation to another person of greater social significance than himself. At the top of this pyramid is the sovereign.

The appearance of the «senior» is dynamic; it changes depending on the actions of the «senior» himself, of the «junior» or of the «enemy» with an appearance similar to that of the «senior». If damage is done to the appearance of the «senior», it may be restored by means of a ritual.

(3) Ritual is a means of influencing the appearance of the «senior» and, hence, society and the universe. In the course of the ritual, the appearance of the «senior» is perceived and a *hyangga* is composed to serve as a means of influencing this appearance. The appearance is perceived by way of comparing its various manifestations (anthropomorphic, luminous and vegetable).

Depending on the recipient of the *hyangga*, the ritual influencing the appearance can be of several types that differ from one another in time-space terms. Three types of this ritual are reconstructed in the present work. They are: (a) the ritual of influencing the appearance of an absent senior; (b) the ritual of expelling the enemy; and (c) the ritual of influencing the appearance of the present senior. The study also considers the fourth type of the ritual, one that combines the creolised variants stemming from the first three types of this ritual and is addressed to a Buddhist deity;

(4) *Hyangga* is a means of controlling, by magic, the appearance of the senior and, hence, society and the universe. The *hyangga* poems were composed and performed (and occasionally even recorded) during the ritual. When the ritual ended, the text of the *hyangga* was handed over (in writing or orally) to a person whose action had caused a change in the appearance of the senior.

The text of a *hyangga* includes a description of the state of the appearance at the given moment as conceived during the ritual. The fixation in the *hyangga* text of changes in the appearance of the senior was supposed to restore its normal state; the fixation of its ideal state ensured that the appearance would remain unchanged in the future.

The authors of *hyangga* and the priests administrating the ritual were mostly *hwarangs*, i. e. members of a special social organisation called *hwarang*, which was quite influential in Late Silla (7th-10th centuries).

(5) The system of appearance is a historical phenomenon. It came into being as a result of a synthesis of the main components of ancient Korean spiritual culture; the burial complex, from

which the very notion of appearance emerged, shamanic notions, solar myths, etc. Our research has established that the ritual of influencing the appearance of the absent senior stems from shamanic rituals; the ritual of influencing the appearance of the present senior is based on the ritual recreating the myth of the Female-Sun and her Parents; the ritual of expelling the enemy was sometimes derived from the ritual recreating the myth of the Archer-Sun and two Masters (of the Water and the Earth). Both these myths are unknown to scholars. The work reconstructs both myths and respective rituals and shows their role as the principal components of old Korean spiritual culture, the myth of the Female-Sun and her Parents especially.

(6) The system of appearance took shape during the period of the establishment of the Old Silla state in response to the need for a centralised state with strong communal traditions to have a single system of world outlook that could ensure a smooth functioning of the state mechanism and, in fact, for the institution of *hwarang* as a vehicle of this world outlook. The system of appearance reached its heyday in Late Silla, when it apparently served as the state outlook until the mid-8th century. The ritual based on the system of appearance survived in Korean culture until the 20th century.

One can suppose that the system of appearance greatly conditioned the nature of Korean spiritual culture in ancient times and subsequent periods and determined the acceptance of Confucianism, Buddhism, Taosism, and Chinese imperial ideology.

(7) Despite its considerable specific features, the system of appearance is quite congruent with the general Far Eastern cultural context. Some of its aspects have parallels in the cultures of South-East Asia and Oceania.

The structure of the present work is determined by its objectives and tasks, the nature of the material and the degree to which this material has been studied. The work consists of an introduction, three parts (the first two divided into chapters) and a conclusion. In the first part the above-mentioned conclusions are made, based on an analysis of the *hyangga* and additional texts. In the second part these conclusions are specified and checked against Korean texts dating from the period between the 12th and 14th centuries, and the history of the Silla ritual is traced in the Koryŏ period (10th to 14th century).

Our examination of the Koryŏ-period-dated texts helped clarify several aspects of the system of appearance not too well preserved in the available *hyangga* and, what is more, to show that the Korean poetical texts of that period treated the relationship between the senior and junior mostly in terms and categories evolved by the Old Silla and Late Silla rituals.

The third part examines the roots of the system of appearance, which apparently stem, above all, from the burial ritual, within which the notion of appearance itself was evolved in still earlier times.

The eduction of the system of appearance changes substantially our notions of the cultural-ideological complex of Late Silla and its specific features, and, therefore, of the sources of traditional Korean culture.

От редколлегии	5
Предисловие	7
Раздел I. Поэзия на корейском языке в период Объединенного Силла (VII—X вв.) в связи с ритуалом и мифом	15
Глава 1. Хянга в ритуале, имеющем целью воздействие на облик отсутствующего старшего	15
I. «Славлю хварана Кипха» и «Песня о кедре»	15
II. «Песня о хваране Чукчи»	51
Глава 2. Хянга в ритуале изгнания врага	60
I. «Песня о разбойниках»	60
II. «Песня Чхоёна»	63
III. «Песня о разбойниках» и «Песня Чхоёна» в связи с взаимоотношениями облика старшего, младшего и врага	82
Глава 3. Хянга в ритуале, имеющем целью воздействие на облик присутствующего старшего	83
I. «Старик преподносит цветы» в связи с дневным ритуалом единения младшего с обликом старшего	83
II. «Старик преподносит цветы» в связи с архаическим ритуалом и мифом о Женщине-Солнце и ее родителях	91
Глава 4. Хянга, имеющие целью воздействие на облик присутствующего старшего, в составе буддийского обряда	177
I. «Песня о Кваным»	177
II. «Песня о небе Тушита» и ритуальный контекст («верхний» слой)	179
III. «Песня о небе Тушита» в связи с «глубинным» слоем ритуала и мифом о Стрелке-Солнце и двух хозяевах стихий	181
Раздел II. Традиции ритуала Силла в поэзии периода Корё (X—XIV вв.)	232
Глава 5. Представления о связи младшего и старшего в каё «Песня о резце и камне» и хянга «Старик преподносит цветы»	232
Глава 6. Представления об облике в каё периода Корё и традиции древности	243
I. Представления об облике в каё «Песня Чхоёна» и театрализованном действе, во время которого она исполнялась	243
II. Представления об облике в каё «Тон-дон» (XII в.) и ее отношение к предшествующей традиции	260
Глава 7. Представления о душе-сознании в хянга и поэзии периода Корё	274
I. Душа-сознание в хянга	274
II. Душа-сознание в песне «Скорблю о двух военачальниках»	275
Глава 8. Представления о душе-жизни и посмертных возможностях личности в хянга и каё	283
Раздел III. Местные истоки «системы облика». Взаимоотношения погребального ритуала, шаманских представлений и солярного мифа. Переходные варианты	290
Заключение	309
Список использованной литературы	315
Summary	323

Марианна Ивановна Никитина
ДРЕВНЯЯ КОРЕЙСКАЯ ПОЭЗИЯ
В СВЯЗИ С РИТУАЛОМ И МИФОМ

Утверждено к печати
Институтом востоковедения
Академии наук СССР

Редактор **Н. Г. Михайлова**
Младший редактор **Т. Н. Толстая**
Художник **Л. С. Эрман**
Художественный редактор **Э. Л. Эрман**
Технический редактор **Г. А. Никитина**
Корректор **Р. Ш. Чемерис**

ИБ № 14284

Сдано в набор 02.09.81. Подписано к печати 23.06.82. А-14183. Формат 60×90^{1/16}. Бумага типографская №1. Гарнитура обыкновенная новая. Печать высокая. Усл. п. л. 20,5. Усл. кр.-отт. 20,5. Уч.-изд. л. 22,75. Тираж 4600 экз. Изд. № 5015. Зак. № 1024. Цена 2 р. 60 к.

Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука»
Москва К-45, ул. Жданова, 12/1

2-я типография издательства «Наука»
121099 Москва, Шубинский пер., 10