

Е. Г. Мещерина

ЭСТЕТИКА ДРЕВНЕГО ВОСТОКА
Китай. Индия. Япония
Буддизм и искусство XX века

Учебное пособие по курсу эстетики.
Издание 2-е, дополненное и переработанное

МОСКВА 2017

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	с. 3
-------------	------

Часть I

Эстетика Древнего Китая. Религиозно-философские традиции и искусство.

Глава 1. Основные черты древнекитайской эстетики. «Три учения». Традиция и символизм. Категории прекрасного и гармонии	с. 4
Глава 2. Китайская классическая поэзия: основные черты, темы и образы	с. 34
Глава 3. Канон и символ в пейзажной живописи	с. 52
Глава 4. Музыка как проявление Дао	с. 76

Часть II

Буддизм и искусство

Глава 1. Литература буддийского канона. «Трипитака». Поэзия Древней Индии	с. 101
Глава 2. Канонические изображения Будды и символов его учения. Отражение в искусстве буддийской космологии	с. 117
Глава 3. Буддийские мотивы в поэзии средневековой Японии	с. 138
Глава 4. Буддизм в русском и европейском искусстве XX века. Символисты. Н. Рерих. Поэма Г. Гессе «Сиддхартха»	с. 156
Заключение	с. 172
Литература и темы рефератов к 1-й части	с. 175
Литература и темы рефератов ко 2-й части	с. 177

Предисловие

Интерес к Востоку, никогда не покидавший русскую культуру, всегда усиливался на рубеже веков, во времена политических и социальных катаклизмов. Поэтому вполне объяснимо увлечение религиями, философией, искусством Индии, Китая, Японии, появившееся в нашей стране в последние годы. «Спрос на Восток» стимулировал множество изданий стихов знаменитых поэтов Древнего Китая, Кореи, Вьетнама, средневековой Японии, а также ряд научных исследований о даосизме, конфуцианстве, буддизме, их социально-исторической роли и влиянии на искусство. Изучение древнейших культур Востока представляется весьма важным для понимания процессов взаимодействия культуры и цивилизации, религии и искусства, места национальных традиций в современном мире, проблем развития отдельных видов искусства, различных его методов (например, реализм традиционной китайской живописи как баланс сходства и несходства), особых музыкальных и поэтических систем.

Среди трудов последних лет отличаются глубиной и научной основательностью книги М.Е. Кравцовой «Поэзия вечного просветления» (СПб., 2001) и А.С. Мартынова «Конфуцианство. Лунь юй» (в 2 т. СПб., 2001). Сохраняют свою неоспоримую ценность работы Н.И. Конрада и Е.В. Завадской, из трудов которой ожидает необходимого переиздания монография «Эстетические проблемы живописи Старого Китая» (М., 1975). Можно приветствовать недавно изданные в Пекине (2010 г.) и С.-Петербурге (2013 г.) труды китайских ученых, основанные на древних литературных источниках и посвященные раскрытию «пейзажного мышления» творцов китайской культуры, которое определило уникальные особенности символического языка пейзажной живописи, поэзии и музыки. К этой серии относятся работы профессора г-жи Хао Жуньхуа и профессора Ян Сюйдуна «Горы и воды как символы в китайской культуре», профессора Ду Хуапина «Цветы и деревья как символы в китайской культуре» и др.

Вместе с тем в настоящее время в связи с изучением в вузах эстетики, культуры и искусства Древнего Востока ощущается потребность в обобщающем учебном пособии, в котором рассматриваются не отдельные темы и проблемы традиционных религий или отдельных видов искусства, а даётся философско-эстетическая и культурологическая характеристика достижений духовной культуры азиатских стран, раскрывается их влияние на мировую и отечественную культуру. Попыткой восполнить хотя бы отчасти данный пробел в обеспечении подготовки студентов по курсам эстетики и культурологии и является предлагаемое учебное пособие. Первое издание пособия под названием «Эстетические учения Древнего Востока» (М., 2005) было рекомендовано Научно-методическим советом Министерства образования и науки Российской Федерации по философии для студентов высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным специальностям и специальностям культуры и искусства, по дисциплине «Эстетика».

Часть I

ЭСТЕТИКА ДРЕВНЕГО КИТАЯ. РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЕ ШКОЛЫ И ИСКУССТВО

Глава 1. Основные черты древнекитайской эстетики. «Три учения». Традиция и символизм. Категории прекрасного и гармонии

*Дней прошлых ароматнейшие травы
Все превратились в горькую полынь.
И нет тому иной причины, кроме
Постыдного презренья к красоте...
Цюй Юань*

Фундаментальная, не знающая заимствований, древняя культура Китая притягательна именно своим стремлением к эстетическому осмыслению всех ступеней человеческого бытия. Эстетизм как любовь к изящной форме присущ древнекитайской культуре в целом, во всех ее проявлениях – от признания незыблемости божественных законов Неба до повседневных норм и правил поведения каждого человека. Очень важны промежуточные ступени этой иерархии – красота внутреннего мира личности, его созвучие с гармонией Вселенной, в возникновении которого значительная роль отводится искусству. Этическая, религиозная доминанта в понимании природы поэзии, живописи и особенно музыки ведет к интерпретации видов искусства не как способа личного самовыражения, а как возможности соединения человеческого микрокосма с макрокосмом природы, подчиненной вечным законам Дао, символы которого и может запечатлеть искусство. Поэтому само занятие искусствами (игра на флейте или чтение и – тем более – сочинение стихов) есть пестование своей жизненной силы (*ци*), имеющей эстетическое выражение в способности придавать утонченную форму своим мыслям и чувствам.

Любая значительная для китайской культуры категория – всепроникающее неопределимое Дао (Путь Неба) или *жэнь* («человечность» в конфуцианстве) – включает в себя наряду с общефилософским, религиозным и нравственно-психологическим смыслом, содержание эстетическое. Путь человека, следующего воле Неба, прекрасен. Наделены непреходящей красотой эквиваленты Дао-Пути – истина, традиция, природные ритмы, благородство, сострадание и «золотое правило морали» – великодушные (конфуцианское *чжун шу*). В то же время Дао проявляется в живописи как эстетический принцип выражения Единого, Абсолюта в понятии «Единая Черта Кисти», столь же невыразимом, как само Дао. Это и «первый лепет, и последнее слово живописи, и краеугольный камень, и камень преткновения этого искусства».¹



Беседа учёных. Фрагмент погребальной росписи. II-III вв.

¹ Кривцов В.А. Эстетика даосизма. М., 1993. с. 96.

Обожествляются и эстетизируются сами «социальные скрепы» древнекитайского общества – пять видов священных отношений: отец – сын; правитель – подчинённые; муж – жена; старший брат – младший брат; возвышенная мужская дружба (творческие объединения). Формализуются требования по отношению к пожилым родителям, старшему брату, учителю. Выражение почтительности – беспрекословное подчинение родительской воле, недопустимость развязности в обществе старших. Поскольку правая сторона в древности считалась более почетной, вежливость проявлялась в том, чтобы уступить другому место справа, отойдя в левую сторону. Благоговейное отношение к учителю подчеркивалось расстоянием, на которое ученик имел право приблизиться к своему наставнику. К этикетным нормам относилось требование иносказания при характеристике возраста родителей или пожеланиях долголетия. Синонимами глубокой старости были «густые брови», «горбатая спина», «младенческие зубы» или «желтые волосы».

Философии Древнего Китая органично присуща и эстетика содержания, выраженная в благородстве мысли, определенном круге тем, мифологических образов, сравнений-символов (слон, жемчужина, плывущий против сильного течения карп и т.д.), и эстетика словесной, риторической формы, известная как особая тонкость восточного стиля. Это прежде всего игра слов, недосказанность, особая соотнесённость вопроса и ответа, иносказание, афористичность, отсутствие прямой дидактики при всей обязательности норматива.

Учитель сказал: *«Лишь тот, кто обладает гуманностью, может должным образом и любить людей, и ненавидеть их».* (Лунь юй, 4-3)

Фань Чи спросил Конфуция о мудрости. Учитель ответил: *«Старательно выполнять свой долг перед народом и почтительно служить духам, но держаться от них на расстоянии. /Такое поведение/ можно назвать мудростью».*

Фань Чи спросил о человеколюбии. Конфуций ответил: *«Човеколюбивый вначале преодолевает трудности, а затем пожинает результаты. Именно такой образ действий можно назвать человеколюбием».* (Лунь юй, 6-22)

Учитель сказал: *«Неприлежному – не разъясняй, не трудившемуся при выражении своих мыслей – не выражай их, не возвращаясь к тому, кто по одному углу не смог узнать оставшиеся три».* (Лунь юй, 7-8).



На эстетику, как и на культуру Китая в целом, оказали влияние два ведущих философско-религиозных направления – **даосизм** и **конфуцианство**, - в определённой степени противостоящие друг другу, но по большей части, создающие ту гармонию, которая присуща древнекитайскому мировоззрению в целом.

В области эстетики даосы и конфуцианцы используют одни и те же категории, которые приобретают различную интерпретацию и оттенки уже в зависимости от контекста. В древности противостояние между социально ориентированным конфуцианством, утверждающим «правильные эмоции», и исповедующим естественность и культ природы даосизмом было более очевидным. Так, именно даосы делали акцент на эмоциональном содержании поэзии и музыки, не ограничиваясь ролью «совершенной музыки» в ритуале.

Даосско-буддийский и конфуцианский каноны взаимодействуют и дополняют друг друга, мирно сосуществуя в поэзии, живописи, музыке, несмотря на известное противостояние и даже вражду школ в философии, социальной области, на уровне отдельных представителей. Не случайно одно из преданий сообщает о встрече Лао-цзы и Конфуция и о состоявшейся между ними беседе, после которой они расстались, довольные друг другом.

Буддизм проникает в Китай в первые века нашей эры во времена династии Хань (202 г. до н.э. – 220 г. н.э.) через Кушанское царство в результате развития экономических и культурных связей Китая с Западом (Великий шелковый путь). Культурным центром южного отрезка Шелкового пути был Хотан, крупнейший центр буддийской учености первых веков нашей эры, тесно связанный с индийскими центрами буддизма и буддийского искусства. Расцвет буддизма пришелся на период правления Западной (265-316 гг.) и Восточной (317-417 гг.) династий Цзинь, когда в обществе стало преобладать буддийское учение в трактовке Чжуан-цзы и других представителей даосизма и получили особое значение тезисы и надежды и о *праджне* (пустоте), во многом совпадающие с традиционным для Китая почитанием неба. Через буддийские ритуалы в Поднебесной стала распространяться музыка западных стран, в которой выделяют две главные ветви – иранскую и индийскую. В «Вэй шу» сказано: «После покорения Ляньчжоу, откуда привезли актеров, музыкальные инструменты и костюмы, установились отношения с Западным краем».¹



Ли Чен. XI в. Буддийский храм к горам

Социальной основой распространения буддизма было отшельничество – постоянное или временное, когда ученые или художники и поэты удалялись от житейской суеты на определенный срок. Отшельничество ученых мужей и буддийское учение «Узкого пути спасения» (хинаяны), основой которого является идея о двух состояниях бытия – проявленном и непроявленном, - не противоречили друг другу. В записках «Истории династии Цзинь» в «Жизнеописании Се Аня» говорится, что знаменитый отшельник и поэт «жил на горе Хуэйцзи, у него просили совета Ван Сичжи и Гоян, но он упорно избегал общения с ними и уходил на охоту или рыбалку, а приходя, читал нараспев или писал сочинения».² Социальный слой, благодаря которому распространялся буддизм, кроме буддийских монахов и отшельников включал также ученых-конфуцианцев и аристократов.

¹ Сисаури В.И. Церемониальная музыка Китая и Японии. СПб., 2008. С. 49.

² Хао Жуньхуа, Ян Сюйдун. Горы и воды как символы в китайской культуре/Пер. с кит. С.А. Кочминой. Пекин, СПб., 2013. С. 83.

«Пейзажное мироощущение» были близко всем трем основным учениям древнего Китая. Прогулки на природе не только сочетались с конфуцианством, но и помогали глубже понять буддийские идеи о планах бытия, необходимости пребывания в мире со всем живым, о способах совершенствования и достижении «пробуждения». Построенные в самых живописных местах многочисленные буддийские монастыри и храмы, гармонично сочетающиеся своими архитектурными особенностями с окружающим ландшафтом, привлекали знатных, ученых, поэтов и художников, воспевавших атмосферу созерцания и покоя в своих произведениях. Стихотворение Ду Фу «Прогулка к храму почитания памяти предков Лунмэнь» передает его впечатления от атмосферы, окружающей один из самых почитаемых храмов: *Уединённая горная долина/ порождает пустоту и безмолвие, /лунный свет рассыпался по лесу./ Делят небосвод планеты, /струится туман, принося холод в одежды.*¹ Современные китайские ученые подчеркивают, что «истинно китайский буддизм» - «Чань» (созерцание или «Особое знание вне слов Будды») – представляет собой сплав главных положений школы «Большая колесница» («Всё есть пустота», «Сущность Будды как истинное бытие») с учением о человеческой сущности конфуцианца Мэн-цзы и даосским принципом «необладания» (бесстрастия). При этом по их мнению, произошла известная адаптация и упрощение сложных буддийских канонов.

К началу V века среди монахов Китая началось движение на Запад, в Индию – на родину буддизма. Чтобы посетить святые места и достать буддийские тексты, они проходили расстояния в тысячи километров, преодолевая невероятные невзгоды и трудности. Основа приведенной иллюстрации - росписи по шелку – образ Сюань Цзана (602-664), одного из самых знаменитых паломников, который дошел до Индии и вернулся с триумфом, доставив на родину большое количество буддийских текстов и изображений. Считается, что именно с его странствиями связано появление знаменитой пагоды Даяньта (Пагода диких гусей) в Сиане. В плетеной корзине за плечами, согласно традиции, паломник несёт священные тексты, собранные в Индии. Его сопровождает тигр, «принявший буддизм» и охраняющий путешественника в опасном странствии. Некоторые другие специалисты полагают, что на тханке (священное изображение на ткани) представлен монах Баошэн, которого позднее стали почитать как божество – покровителя паломников.



Китай. Династия Северная Сун (960-1126). Тханка
Странствующий буддийский монах. X век. Роспись по шелку. Национальный музей азиатских искусств. Париж.

Понятие «Три учения» (Сань цзяо) подразумевает сопоставимую доктринальную и мировоззренческую ценность конфуцианства, даосизма и буддизма. Данная идеология имела официальный статус в эпоху Тан (VII – X вв.), с которой как известно, связан расцвет культуры и искусства Китая, а также в начале эпохи Мин (1368-1398 гг.) и при некоторых императорах маньчжурской династии Цин (1644-1911 гг.).² В

¹ Там же. С.90-91.

² Кроль Ю.Л. Сань цзяо// Китайская философия. Энциклопедический словарь/ Гл. ред. М.Л. Титаренко. М., 1994. С.266-267.

эпоху Суй-Тан Конфуций и Лао-цзы были возведены в императорское достоинство, а их сочинения наряду с книгами Мэн-цзы и Чжуан-цзы почитались как канонические и были обязательными при сдаче экзаменов на должность чиновников.¹ В наиболее развитой форме концепция «Трех учений» представлена в трудах Линь Чжаоэня (XVI в.). Она также присуща народным религиозным представлениям (храмы «религии трех учений») и эстетическим воззрениям деятелей художественной культуры.

Сторонником единства трех учений был знаменитый китайский поэт, каллиграф и мыслитель **Су Ши** (1037 – 1101), испытавший сильное влияние даосизма и буддизма. Известно, что во время своих путешествий он ходил в «насыщенные дыханием буддизма» горы, на вершинах которых находились известные своим величием монастыри, и посвятил стихи каждому из них.



Художник династии Мин (1368-1644)
Портрет Су Ши.

Исследователи утверждают, что особенность китайского общества заключалась в том, что его идейные, эстетические и этические взгляды представляли своеобразную синкретическую картину, что не могло не отразиться на профессиональном искусстве. В живописи официально канонизированные конфуцианские требования (моральное и эпическое начала, идеи порядка и гармонии) органично включали даосские (эмоциональная наполненность, острота переживания, натурфилософский подход) и буддийские представления (самоуглубление, созерцание и совершенствование)².

Вместе с тем следует учитывать, что на развитие многообразных принципов отдельных видов искусства изначально влияли **мифологические представления**, культ Неба и Земли, различных духов, пантеон антропоморфных богов, связанных с анимизмом и тотемизмом. Так, легендарный правитель **Фуси** и его сестра **Нюйва**, которая создала человеческий род, починила небосвод и очистила небо от чудовищ, были существами с человеческой головой и змеиным хвостом.³



Легендарные правители Фуси и Нюйва.
П. в. н.э.⁴

¹ История китайской философии /Пер. с кит. В.С. Таскина. Общ. ред. и послесл. М.Л. Титаренко. М., 1989. С. 261.

² Пострелова Т.А. Академия живописи в Китае в X-XIII вв. М., 1976. С. 85-86.

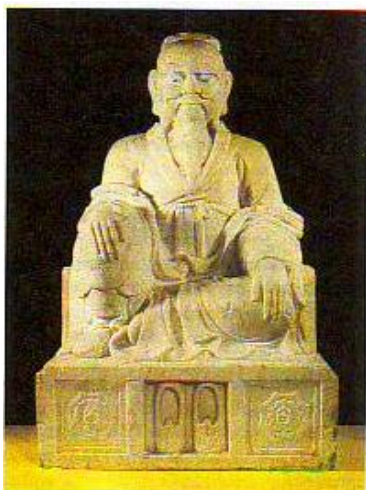
³ Подробнее о сохранении мифологического слоя в китайской культуре (особенно в музыке и ритуале) см. Сисаури В.И. Церемониальная музыка Китая и Японии. С.6-9 и др.

⁴ Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975. Иллюстрации.

Фуси в древнекитайской мифологии – первопредок и культурный герой. Его имя переводится как «устроивший засаду на жертвенных животных». Первые упоминания о Фуси в памятниках примерно около IV в. до н.э. сообщают о ряде его культурных деяний: он научил людей охоте и рыболовству, изобрел гусли, рыболовные сети и др. Конфуцианцы, в своем учении опирающиеся на традиционные представления и древние книги, подчеркивали в деятельности легендарных персонажей, прежде всего, культурную составляющую, освобождая их от мифологических черт. Значение Фуси связывалось ими с изобретением письменности, заменившей узелковое письмо, и восьми триграмм (комбинация сплошной и прерывистой черт, обозначающих соответственно начала Ян и Инь), которые стали основой 64-х гексаграмм, древнейшего пласта «Книги перемен». В конфуцианской историософии Фуси – также легендарный правитель, бывший у власти с 2862 по 2737 гг. Он почитался как божество востока, который правит под покровительством стихии дерева. Фуси (обычно в паре с Нюйва) изображался, как правило, с циркулем в одной руке и диском солнца в другой. Циркуль – символ круга, т.е. неба, а солнце – воплощение мужского начала Ян, которое противостояло воплощенному Нюйва женскому началу Инь (Нюй означает «женщина»), связанному с культом матери-прародительницы. Атрибуты Нюйва – губной органчик (шэн) или угольник, символизирующий квадрат (землю), а также луна – символ женского начала.¹

Лао – цзы («Престарелый младенец») – древнекитайский философ, которому приписывается авторство на «*Дао дэ цзин*» (Книгу о Пути и его проявлениях) – классический даосский трактат. Современная литература подвергает сомнению историчность личности Лао-цзы, но сложившаяся к настоящему времени научная традиция считает его основателем даосизма. Согласно знаменитому китайскому историку Сыма Цяню (II в. до н.э.), Лао-цзы (Ли Эр, Лао Дань, Ли Боян) жил в VI в. до н.э. в царстве Чу. Служил хранителем библиотеки царства Чжоу, где встречался с Конфуцием.

Разочаровавшись в возможности применения своего учения в Китае, Лао-цзы уехал на



запад. На пограничной заставе, по просьбе ее начальника Инь Си, мудрец написал состоящую из пяти тысяч иероглифов книгу «*Дао дэ цзин*», в которой изложил своё учение. Позднее личность Лао-цзы была мифологизирована, он был объявлен воплощением *Дао*, существовавшим «прежде Неба и Земли», и стал почитаться как высшее даосское божество Лао-цзюнь («Престарелый государь»). Согласно мифам, он родился от солнечной энергии, аккумулированной в пятицветной жемчужине, проглоченной его матерью, выйдя из её левого подреберья через 81 (иногда 72) год. Он был рождён под сливовым деревом – отсюда его фамилия Ли («слива»). В даосских трактатах Лао-цзы – глава всех бессмертных, обладающий магическими способностями к перевоплощению.

Скульптурное изображение Лао-цзы.
Династия Тан (618-907).

Возникает учение о его многочисленных воплощениях как мудрого наставника государей древности (в том числе мифического Жёлтого императора – Хуан-ди). Во время проникновения в Китай буддизма получила распространение доктрина «*хуа ху*» («просвещение варваров»), согласно которой буддизм возник вследствие проповедей прибывшего в Индию Лао-цзы. По одной из легенд, он даже является отцом Будды Шакьямуни. Официальный культ Лао-цзы известен со II века. Особо почитался мудрец при династии Тан (618-910), императрицы которой, носившие фамилию Ли, считали его своим предком. В поздней народной мифологии он почитался как глава заклинателей, покровитель

¹ См. подробнее Мифологический словарь/гл. ред. Е.М. Мелетинский. М., 1991. С.577, 407.

кузнецов, серебряных и золотых дел мастеров, точильщиков, изготовителей пиал и палочек для еды. Часто изображался в виде старца верхом на белом буйволе.

«Дао дэ цзин» состоит из 81 главы и насчитывает пять тысяч иероглифов. Написана книга ритмизированной прозой, часто рифмованной. В центре учения находятся фундаментальные для всей классической китайской мысли категории **Дао** и **дэ**. Здесь излагается концепция «двух Дао» - безымянного, порождающего космос и именуемого, создающего конкретные вещи. Дао (путь) и дэ (благодать, добродетель) соотносятся как порождающий и взращивающий порождённые принципы. Отличительная особенность канона даосизма – парадоксальность (содержащаяся в самом имени Лао-цзы) и диалектика, проявляющаяся в учении о взаимопревращении, взаимообусловленности противоположностей: наличия и отсутствия, легкого и тяжёлого, движения и покоя и т.п. Значительное место уделяется категории «недеяния» (у вэй), под которым понимается отсутствие произвольной активности субъекта, противоречащей естественности Дао и порождённой им природы. В тексте высоко оценивается простота и безыскусственность древности, подчёркивается роль совершенномудрого монарха в «упорядочении Поднебесной», отрицается ценность конфуцианского ритуала. Образы и идеи «Дао дэ цзин» широко использовались поэтами и художниками древнего и средневекового Китая, а также имели отклик в западной и русской культуре (Г.В. Лейбниц, Л.Н. Толстой).

На китайское искусство оказывали влияние и другие известные памятники даосизма. Например, легендарный «Гуань Инь-цзы» («Мудрец Инь с заставы»), отрывки из которого приводятся ниже. Трактат приписывается полумифическому мудрецу **Инь Си**, современнику Лао-цзы, но по мнению специалистов, содержит следы буддийского влияния, что говорит о его более позднем происхождении (VIII или даже XI вв.)

Вне присутствия Дао нельзя говорить, но то, о чем поведать нельзя, - это Дао. Вне присутствия Дао нельзя размышлять, но то, о чем помыслить нельзя, - это Дао.

Одна искра может спалить десять тысяч вещей, но когда исчезнут вещи, где пребывать огню? В одно мгновение Дао может обратить в небытие десять тысяч вещей, но когда исчезнут вещи, где же пребывать Дао?

Моё Дао подобно пребыванию в темном месте. Находясь на свету, нельзя ничего увидеть в темноте. Пребывая же в темноте, увидишь всё, что находится на свету.

Рыба, которая не хочет быть такой, как все рыбы, выбрасывается на берег и там погибает. Тигр, который не хочет быть таким, как все тигры, спускается с гор и там попадает в клетку. Мудрый неотличим от обыкновенных людей, поэтому ему нельзя воздвигнуть препоны.¹

Конфуций. Латинизированная форма китайского имени **Кун Фу-цзы** – «Учитель Кун», Кун-цзы, Кун Чжунни (551 – 479 гг. до н.э.). Первый китайский философ, личность которого исторически достоверна, создатель конфуцианства. Происходил из родовитой, но обедневшей семьи. Отцом его был луский аристократ Шулянхэ, известный своим ратным мужеством и



физической силой. Мать – юная Янь Чжи, которой пришлось одной воспитывать сына (отец умер, когда мальчику было 3 года). По причине бедности Чжунни («Второй с глинозёма» - намёк на рождение в пещере холма) пришлось в детстве и юности заниматься тяжёлым физическим трудом. С 15 лет увлекался самообразованием, изучением 6-ти искусств, включающим ритуал, музыку, письмо, математику, стрельбу из лука и управление колесницей. Был управляющим складами, надсмотрщиком над стадами, а с 27 лет помощником при совершении жертвоприношений в родном царстве Лу. В 30 лет открыл частную школу и впоследствии не расставался с учениками.

¹ Отрывки даны по Восхождение к Дао / Сост. В.В. Малявин. М., 1997. С. 22-23.

Портрет Конфуция¹

Первый профессиональный преподаватель и организатор сообщества учёных-интеллектуалов (имел более 3-х тысяч учеников). В 50 лет, «познав небесное предопределение», Кун-цзы пытался сделать карьеру государственного деятеля для практической реализации своего социально-политического учения. В 496 г. до н.э. он достиг поста первого советника в Лу, но вскоре был вынужден покинуть родину и 13 лет путешествовать с ближайшими учениками по другим царствам Китая, безуспешно внушая их правителям свои этические идеи.

Последние годы жизни он провёл в Лу, занимаясь развитием своего учения, преподаванием и текстологической работой над каноническими произведениями древности. Свою историческую миссию Кун-цзы видел в сохранении и передаче потомкам древней культуры (вэнь), поэтому не занимался сочинительством, а редактировал и комментировал литературное наследие прошлого. Творцами культуры он считал «святых-совершенномудрых» правителей полуреальной, полумифической древности, что позволяло ему трактовать культурность и правильное общественное устройство как две стороны одной медали – разные проявления единого «Пути» (Дао) человека. В Поднебесной «Путь» поддерживается учёными (в идеале – чиновниками), чьё название – *жэ* – стало обозначением конфуцианцев. При династии Хань во II в. до н.э. подобный подход к культуре был высоко оценен государственной властью, в результате чего конфуцианство получило статус официальной идеологии, а Конфуций был приравнен к совершенномудрым правителям древности.



Конфуций с учениками²

Взгляды Кун-цзы нашли аутентичное выражение в составленном в V- IV вв. до н.э. и обретшем современную форму на рубеже нашей эры сборнике *«Лунь юй»* («Суждения и беседы»), содержащем различные высказывания самого Конфуция и его учеников. Полагая высшей мироуправляющей силой божественно - безмолвное Небо (*тянь*), Конфуций отводил особую роль в жизни человека познанию ниспосылаемого им предопределения. Только в этом случае человек способен стать «благородным мужем» (*цзюнь цзы*), то есть нормативной личностью, сочетающей в себе идеальные духовно-моральные качества с правом на высокий социальный статус. Противоположность «благородного мужа» - «маленький человек» (*сяо жэнь*), руководствующийся выгодой, а не должной справедливостью. Человеческую природу Конфуций считал этически нейтральной («по природе люди близки друг другу, а по привычкам – далеки»), поэтому для формирования личности необходимо «преодоление себя и возвращение к благопристойности», результатом чего становится торжество гуманности (*жэнь*) в Поднебесной.

Благопристойность (*ли*) – внешняя, ритуализированная этико-социальная норма и гуманность – внутренняя морально-психологическая установка на «любовь к людям» составляют двуединую ось конфуцианства, вокруг которой концентрируются его главные категории – благодать, добродетель, справедливость, долг, сыновняя почтительность, «золотая середина», «взаимность» - «золотое правило морали» и др. В целом высшей формой

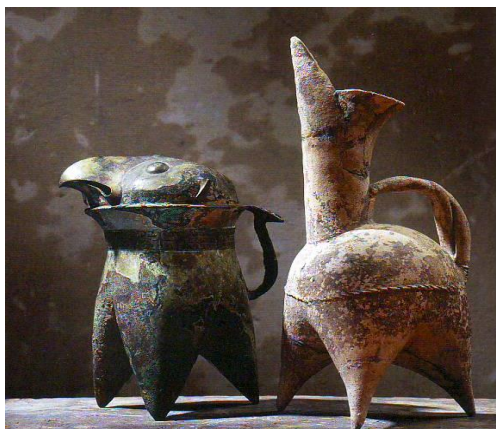
¹ Из кн. Хао Жуньхуа, Ян Сюйдун. Горы и воды как символы в китайской культуре. С. 53.

² Там же. С. 49.

социальной регуляции признаётся приоритет моральных ценностей и ритуала, включающего церемониальную музыку. Идейная победа конфуцианства над всеми философскими учениями обеспечила его создателю особый, сопряжённый с религиозным культом, статус духовного вождя нации, «некоронованного правителя» и святого мудреца, сохранявшийся за ним в Китае до начала XX века. В 1985 г. в КНР создан НИИ Конфуция, а с 1986 г. китайским фондом Кун-цзы издаются ежеквартальные «Исследования Конфуция».

Традиционализм, утверждённый авторитетом Конфуция, является стержнем и главной чертой китайской культуры и эстетики. В конфуцианстве *сама древность наделена эстетическим смыслом*. Следование древним нормам и образцам в искусстве и поведении и есть главное эстетическое требование. *Этическое и эстетическое здесь неразделимы*. Прекрасен «путь древних царей», прекрасен совершенномудрый. Учителем может быть лишь тот, «кто постигает новое, лелея старое».¹

Опора на традицию, почитание древности связаны с **культом предков**, как умерших, так и живых. Начало философской мысли, развитие духовной и материальной культуры, религиозных представлений Древнего Китая было положено изобретением траурной одежды и посуды для жертвоприношений умершим предкам при основателе династии Ся – общинном вожде Юйе.



Ритуальные сосуды. Бронза, литьё, гравировка. Китай. Дин. Шан (1700-1025). Глина, обжиг. Китай. Культура Давенку (4450-2500). Национальный музей азиатских искусств. Париж.

Конфуций видел главную заслугу легендарного царя в том, что он, пренебрегая повседневностью, «проявлял величайшую почтительность к душам умерших и духам; не заботился о своей одежде, но всячески стремился придать красоту траурной одежде и головному убору».²

В каноническом трактате «Ли – цзы», входящем в «Пятикнижие» («*ли*» - правила взаимоотношений, отличающие человека от животного; без «*ли*» рушатся государства и гибнет общество), 10 глав посвящены трауру как форме кланового социального поведения. Обязанности живых по отношению к умершим строго ритуализированы: белые траурные одежды из грубой ткани; особые формы и продолжительность похоронного плача; изображение крайней степени скорби измененным ритмом жизни, пренебрежением к её бытовой стороне. Поскольку умершие предки – покровители и защитники своей семьи, такое поведение имело религиозно-воспитательное значение. «Корень воспитания – в ритуале жертвоприношения», – утверждает «Ли - цзы».³ Особые формы отношения к умершим развивают религиозное чувство, оскудение которого Конфуций считал еще более пагубным для общественной нравственности, чем невежество. Ритуальные символы учат благоговению, основе духовной жизни человека. Участвуя в обряде жертвоприношения предкам клана, переживая чувство общности со своим родом, молодой человек получает заряд такой эмоциональной и нравственной силы, что уже не сможет стать личностью, «способной на всё».

¹ Конфуций. Изречения. М., 1994. с. 24.

² История китайской философии. с. 9.

³ Цит. по: Этика и ритуал в традиционном Китае. М., 1988. с. 186.

Эстетическое присутствует во всех категориях конфуцианской этики: гуманность, искренность, справедливость, благородный муж, сыновняя почтительность, - кристаллизующей многовековые представления китайцев о красоте, идеале человека, мудреца, учителя. Исследователи отмечают легкость и простоту языка «Ли цзи», поскольку текст памятника

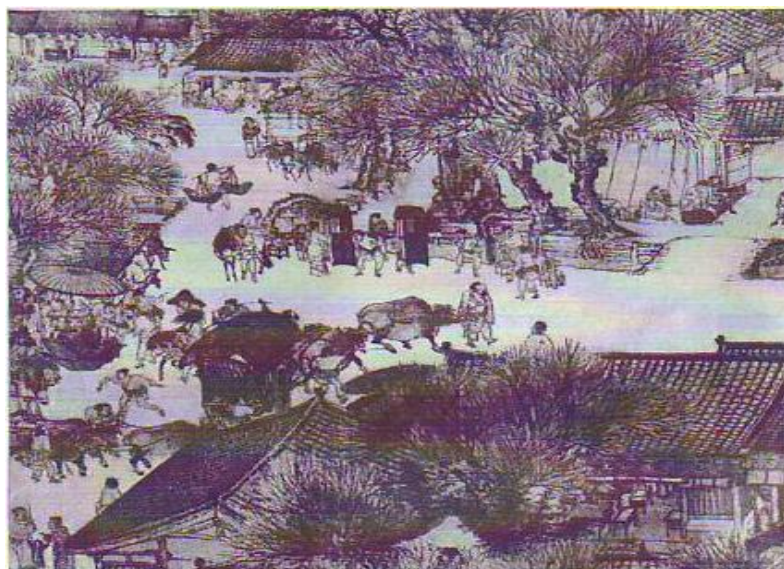


создавался Конфуцием на столетиями подготовленной основе. Здесь эстетика формы, обряда, ритуала, ставя заслон человеческому естеству, вводит человека в поток истории, «возвышает до уровня божественной нравственной природы, воплощенной в Небе и предках».¹

Статуэтка из гробницы. Всадник (офицер). V-VI вв. Терракота, роспись. Китай. Династия Северная Вей (386-534). Национальный музей азиатских искусств. Париж.

В любви к форме (этикету), в эстетической огранке поведения можно видеть стремление к красоте и изяществу в сфере взаимоотношений людей. Древность, олицетворяющая истину и красоту, дает формы, которые каждая эпоха наполняет новым содержанием. Конфуций прекрасно знал, что форма активна и способна в своем воздействии на человека облагораживать естественные проявления, делая привычными строгую и учтивую манеру держаться, красиво и точно выражать свои мысли и чувства в беседе. Отрицание пошлости и вульгарности можно считать каноническим требованием к личности художника, поскольку оно зафиксировано во многих трактатах о мастерстве пейзажа: «Лучше быть замкнутым и гордым, чем вульгарным, продажным и рыночным».²

Полагая главным в своей деятельности сохранение и передачу потомкам древней культуры, Конфуций утверждал: «Передавать, а не создавать самому, верить и любить древность». (Лунь юй, 7-1). Именно древность, по убеждению Конфуция, способна наделить человека подлинным знанием, поэтому любовь к знанию и есть любовь к древности, выраженная в том, чтобы «прилежно разыскивать её следы повсюду» (Лунь юй, 7-20). Ядро конфуцианского



учения составляют этика-ритуал (ли) и церемониальная музыка (юэ). В заключительный период своей деятельности Конфуций наряду с педагогической работой уделял большое внимание именно музыкальной части государственных обрядов. Он отредактировал и усовершенствовал партитуру официальной музыки своего родного княжеству Лу.

Чжан Цзэ-дуань (к. XI - сер. XII вв.). *День поминовения предков на реке Бяньхэ.*

¹ Семенов И.И. Предисловие // Конфуций. Изречения. с. 15.

² Ван Гай. Наставления в искусстве живописи из павильона Цинзай. (Сада с горчицей зерно) // Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи Старого Китая. с.380.

«Скрытый космизм» поучений Конфуция, неявно проступающий в них религиозно-мистический план, также могут быть отнесены к сфере эстетического, поскольку входят в область возвышенного и символического – важнейших категорий классической эстетики. Эти категории, как известно, вышли в западноевропейском и русском Средневековье на первое место именно в связи с доминирующим в это время религиозным сознанием. А как уже отмечалось, утрату религиозности в обществе великий мудрец расценивал как бедствие, ещё большее по своим моральным последствиям, чем снижение уровня образованности.

Благодаря конфуцианской традиции «возвращение к древности» надолго вошло в китайскую культуру как положительная черта той или иной исторической эпохи. В эпоху Тан (VII - X вв.), время особого расцвета китайской культуры, под древностью понималась такая идеальная пора, когда «государь правит в длинной, свешивающейся одежде, не прибегая к действию»; когда «чтут все чистое и истинное»; когда «таланты развиваются в покое и свете»; когда «внешний узор и внутреннее качество освещают друг друга»; когда «светил на земле столько же, сколько звезд на осеннем небе». Так рисовал картину общества, вернувшегося к лучезарной древности, китайский поэт Ли Бо (701-762).¹

Традиционализм китайской культуры обусловил другую не менее важную особенность её эстетики – **символизм**, содержащий в себе и живую традицию в виде мифов и преданий, и заведомо высокую планку для подлинного понимания живописи, поэзии, музыки. Символ, подобно горному пику, величественно покоящийся на тысячелетнем опыте китайской учёности и трагической истории, выражал фундаментальные познания о законах природы и месте в ней человека и поэтому предполагал наличие серьёзных знаний для своего верного прочтения.

Наиболее важные символы культуры и эстетики Древнего Китая.²

Дракон – главный символ Китая; гений силы и добра. Он дух изменения, а поэтому и самой жизни. Он скрывается в пещерах неприступных гор, или погружается в недоступные глубины моря, ожидая там времени пробуждения и действия. Он раскрывается в грозных тучах, умывается своей гривой во мраке бурлящих водоворотов. Его когти в изгибах молний; его чешуя искрится в коре сосновых деревьев. Его голос слышится в урагане, который катится по ослабевшему лесу, пробуждая его к новой весне.



Голова дракона. IV в. до н.э.³

Дракон обладает способностью в зависимости от своего желания становиться видимым или невидимым, способен к превращениям. Весной он поднимается в небо, а в

¹ Конрад Н.И. Предисловие // Ли Бо. Нефритовые скалы. СПб., 1999. с.8.

² По большей части, в этом разделе используются материалы из Энциклопедии китайских символов/ Сост. К.А. Вильямс М., 2001.

³ Завадская Е.В. Указ. соч. Иллюстрации.

августе скрывается в толщах воды. Он покрывает себя грязью в осеннее равноденствие и появляется весной, своим пробуждением возвещая возрождение природы, благодаря чему он стал *символом живой силы воды*. Дракон также символизирует *единство бытия и небытия, реальности и фантазии*. Его тело по форме напоминает тела вымерших зверей, а голова имеет элементы многих реальных животных, зубы напоминают зубы млекопитающих, хотя лапы и когти у него птичьи.

Существуют три основных вида дракона: *лунг*, который считается наиболее могущественным и живёт в небе; *ли*, дракон без рогов, живущий в океане; и *чао*, дракон, покрытый чешуёй, обитающий на болотах и в горных ущельях. Дракон – лунг описывается так: «Он имеет семь похожих черт, или форм, напоминающих формы других животных: голову верблюда, рога оленя, глаза кролика, уши коровы, шею змеи, брюхо лягушки, чешую карпа, когти ястреба и лапы тигра. На спине он имеет гребень из *восемидесяти одной*¹ чешуи; чешуйки на шее направлены к голове, а те, что находятся на голове, расположены в виде гребней горной цепи. На каждой стороне его пасти растут усы, а с подбородка свисает борода, на которой находится яркая жемчужина. Он не имеет слуха. Поэтому глухих людей называют лунг. Его дыхание вырывается из пасти как облако, а иногда превращается в воду, а в некоторых случаях в огонь. Будучи священным животным, он умирает по своей воле.

В некоторых областях Китая считали, что дракон может уменьшить свои размеры до величины шелковичной гусеницы или увеличиться до того, что покроем собой небеса и землю.

Сказания и легенды о драконах появились в глубокой древности, ими изобилуют легенды буддизма и даосизма. Они присутствуют в геомантии. Существует «бытовая» форма этого грозного символа – изображение дракона, направляющего свои усилия против греха жадности, часто встречающееся на предметах, выполненных из бронзы. С Жёлтым Драконом связано рождение письменности: он появился из реки Ло для того, чтобы подарить императору Фу Си её важнейшие элементы, ставшие началом письма. Образ дракона неотделим от водной стихии.

В древности струя воды считалась живым драконом, а расходящимся волнам, приписывалось магическое свойство очаровывать, сообщенное им драконом. Круглый красный предмет – «ночная сияющая жемчужина» – неотъемлемая принадлежность драконов, которая трактуется по-разному: как солнце, луна, символ катящегося грома, зерно силы. Пара драконов, сражающихся за обладание этой жемчужиной долгое время была символом китайского оружия. Со времени правления династии Хань (206 г. до н.э.) символом императорской власти был дракон с 5-ю когтями. Трон императора, его одежды, предметы обихода – всё было с изображениями этого священного мифического животного. Эту же эмблему должны были использовать его сыновья и принцы первого и второго ранга. Принцам 3-его и 4-го рангов разрешалось использование изображений дракона с 4-мя когтями.

В поэзии встречается образ *Дракона – Свечи*, мифического стража Севера, представляющего собой гигантское пресмыкающееся без ног с человеческим лицом. Живёт Дракон – Свеча у мифической горы «Врата стужи», куда не доходит свет солнца. Во рту у него вместо зубов – свечи, и когда он открывает глаза и пасть, весь мир озаряется ярким светом.



李昭道 龍舟競渡

Ли. Чжаодао. VII – VIII вв. Гонки на драконьих лодках. Гугун (Дворцовый музей). Пекин.

¹ 81 – число гармонии в древнекитайской музыке, от него отсчитывался «квинтовый круг».

С культом дракона связан шумный и красивый ритуальный праздник – состязание «лодок – драконов», который включает в себя чествование духа поэта и государственного деятеля («честного чиновника») Цюй Юаня. Известно, что он был оклеветан, отлучен от двора и в изгнании покончил с собой, бросившись в реку в 296 г. до н.э. Считается, что автор «Лисао», родоначальник индивидуальной лирической поэзии Цюй Юань, соединившись с водной стихией, обрёл подобающий ему облик дракона.

Вода обозначается пиктограммой, изображающей водопад с разлетающимися брызгами. Этот символ является 85-м корнем китайского языка. Вода неразрывно связана с образом дракона. В соответствии с «Книгой Церемоний», во время летнего обряда жертвоприношения – вызывания дождя на алтарь возлагались парча и драгоценные камни, звонили колокола и били барабаны. Во времена засухи алтарь возводился в храме Повелителя Драконов, во времена наводнений – в храме Бога Огня. Когда просили о хорошей погоде, запирали северные ворота города, когда просили дождя – запирали южные. Это объяснялось тем, что восемь диаграмм относят Север к воде, а Юг – к огню.

В философском смысле вода понимается как олицетворение невыразимого Дао. Подобно Дао, вода пребывает везде, даже в тех местах, которыми брезгают люди. Она подаёт влагу всему, что в ней нуждается, независимо от ценности или пользы предмета. Побеждает все стихии, благодаря своей способности устремляться только вниз, что символизирует образ действия мудреца. Водная гладь, отражающая Небо, напоминает сердце учителя, незамутнённое страстями. Этот символ лежит в основе концепции сада или парка («сделано человеком, но подобно созданному природой»), которые включали как часть художественной пейзажной среды жилые павильоны, служащие не только местом отдыха и трудов ученых мужей, но и площадками для обзора окружающих видов. Правильно расположенный в саду павильон (одна из классических наряду с галереей форм садовых построек) выглядел естественно и обладал природным изяществом.



Сад Ваншиюань в Сучжоу

Отмечая уникальные особенности китайских садов и парков, способных передать человеку дух и красоту каждого из времен года и «благодаря трансформации пространства осуществляющих движение во времени», современные китайские ученые подчеркивают, что пейзажный сад представляет собой отражение «концепции существования» и интереса к жизни.¹ Такая концепция заложена в духовной основе сада Ваншиюань в Сучжоу.

Строительство сада было начато во времена династии Южная Сун (1127-1279) на месте библиотеки «Зал десяти тысяч томов», принадлежащей чиновнику и ученому библиофилу, литератору Ши Чжэнчжи. Во времена династии Цин (1644-1911) строительство было продолжено чиновником третьего разряда ведомства банкетов Сун Цзюнь-юанем. Название «Ванши» - «мастер сети» совпадает со старым названием сада – «Юйинь» – «рыбачащий отшельник», подчеркивающим смысл уединенной жизни рядом с водной стихией. Поскольку образ рыбака-отшельника стал главным сюжетом сада, то его устроители обратили особое внимание на выражение природы через воду, высокий статус в иерархии вод озёрной воды, блеска ее поверхности. Расположение камней и растений, трепещущие «зелёные волны» не

¹ См. подробнее Хао Жуньхуа, Ян Сюйдун. Горы и воды как символы в китайской культуре. С. 229.

занятой лотосами водной глади, возведенные из камня горы создавали в зеркале водоема отражения горных хребтов и деревьев, символизируя образ познания мира «рыбачащего отшельника», полноту и гармонию его «концепции жизни».

Вода является первым из **пяти элементов**, она делилась на небесную и земную, имела соответственно 13 и 30 разновидностей и использовалась в качестве самого главного лекарства. В медицинских целях применялось обливание холодной водой, для приёма внутрь использовались горячая вода и «вода пяти металлов», в которой вместе кипятились золото, серебро, медь, железо и олово. Метафорические названия воды – «нефритовый эликсир», «сладкая роса» (нектар богов), святая вода бессмертия, проливающаяся с небес на цветы. В буддизме «кувшин сладкой росы» символизирует учение Будды. В живописи и пейзажной поэзии эта стихия входит в самые важные жанры: «горы и воды», «леса и потоки». Радуга воспринималась как результат смешивания испарений земли и солнечных лучей. Журчание горных ручьев и рек, шум ветра, дождя и раскаты водопадов китайцы использовали в качестве мотивов при сочинении музыки для циня и флейты. Известный в наше время термин «*фэн шуй*» - ветер и вода – обозначает искусство выбора благоприятного расположения домов, мебели, садов, могил и т.п. (геомантия).

Эссенцией воды считается **феникс** – символ чистоты. Он является вторым из четырёх сверхъестественных существ (Дракон, Феникс, Единорог, Черепаха), в высшей степени



изящным созданием, обладающим всеми превосходными качествами, являющим образ красоты и совершенства. Считается, что феникс, как и единорог, выходящий к людям только в периоды мира и процветания, почтил своим присутствием время жизни Конфуция. Исследователи описывают рисунки, где на заднем плане парит феникс и бродит по холмам единорог, а на переднем изображена мать Конфуция.¹ Феникс воплощает начало Инь. Это символ чистоты, преданности, знатности, вечной жизни и гармонии. В паре с драконом, обозначающим могущество, силу и самого императора, феникс был знаком императрицы.

Чжан Лу. Династия Мин.(1368-1644)

Небожительница и птица-Феникс (женский образ, изображенный у Нефритового пруда Сиванму).

Единорог – добрый вестник, символ долголетия, знатности, счастья, одарённого потомства и мудрого правления. По преданию, в первый раз появился перед легендарным правителем Фу Си и принёс ему книгу, из которой произошла письменность; в последний раз его видели во времена Конфуция. Иногда его называют Лошадь – Дракон. (По преданию, Кун-цзы соединял черты этих животных в своём лице.) В известии о поимке единорога Конфуций увидел знамение своей смерти и гибели своего учения.

Вместе с *Драконом, Фениксом и Черепахой* единорог принадлежит к числу великих мистических животных. Буддисты изображают его несущим на спине Книгу Закона.

Основные качества единорога – доброта, мягкость и сострадание ко всем живым существам. Это животное, которое, когда идёт, «не наступит ни на что живое» и когда питается «не ест ничего живого». Поэтому его считали носителем *жэнь* (главный термин конфуцианской этики, означающий благородство). Он наделён проницательным умом, который позволяет ему узнавать о появлении в мире милосердных правителей и мудрых святых. Голос его напоминает звон колокольчиков или других музыкальных инструментов. На лбу у него рог, мягкий на конце, что делает его не пригодным для боя. Он избегает наступать на живых насекомых и мять траву копытами, поэтому поступь его весьма своеобразна. Он появляется лишь в те времена, когда на троне находится истинно благородный правитель. Иногда единорога изображают окружённым языками пламени, а

¹ Энциклопедия китайских символов («Восточный символизм»)/ Сост. К.А. Вильямс. С.368.

иногда – облаками. Его считали также воплощённой сущностью **пяти элементов**. Он выполняет функции оберега для новобрачных. В старину его изображения вышивались на официальной одежде военных чинов первой ступени. Единорогу посвящены стихи в канонической книге поэзии Ши цзин: *Линя стопы милосердья полны-/ То благородные князя сыны./ О линь- единорог!// Как благородное линя чело - / Ныне потомство от князя пошло./ О линь- единорог!// Линь, этот рог у тебя на челе-/ Княжеский доблестный род на земле./ О линь- единорог!*

Черепаха – один из символов китайский письменности (См. о происхождении гексаграмм И цзин). Это также знак долголетия, силы и выносливости. Она носит в себе образ вселенной. Её панцирь представляет небесный свод, брюхо – землю, плывущую среди вод. Она способна к перевоплощениям, о чём существует множество преданий. На её панцире есть метки, соответствующие небесным созвездиям (Ян), а нижний щиток имеет ряд линий, относящихся к земле (Инь). Некоторые виды черепах имеют на панцире линии, напоминающие символы, ставшие потом основой пиктограмм. Знаки на панцире черепахи используется для гаданий и предсказания судьбы, что стало прообразом для гадания по гексаграммам главной книге китайской культуры – И цзин.

Жемчужина. По мнению древних учёных, это воплощение луны, сущность которой извлекает моллюск и перерабатывает её в жемчужины в соответствии со вторичным началом природы (Инь). Поэтому жемчуг служил амулетом, защищающим от огня как проявления первичного начала (Ян). Даосы приписывали жемчугу множество магических свойств. Наибольшую чудодейственную силу имела «сверкающая в ночи жемчужина». Жемчужины также часто символизировали слёзы русалок или сирен.

Жемчужина является одним из **семи сокровищ**, принадлежащих Повелителю Вселенной в буддизме. Остальные шесть – золотое колесо, Прекрасные Девушки, Лошади, Слоны, Божественные Хранители Сокровищ, Военачальники. Её название применяется также и ко всем предметам круглой формы. Жемчужина, обвитая лентой, – знак доброго предзнаменования. Жемчуг – символ женской красоты, чистоты, но вместе с тем и непризнанного гения, что скорее всего, связано с судьбой Лао-цзы, покинувшего, как известно, родину по причине неготовности своих сограждан к принятию его учения.

Бамбук – «друг Китая», так как произрастает на большей части его территории. Существует около 10 видов этого растения, каждый из которых имеет также массу разновидностей. Пятнистый бамбук, по легенде, был полит слезами двух супругов императора Шуня, когда они плакали возле его надгробия. Бамбуковый Трактат, вышедший в III – IV вв., даёт подробное описание бамбука и рассказывает о его использовании в древности, когда бамбуковые таблички применялись в качестве книг. Изображение листы бамбука – основа многих китайских орнаментов. Изображение его в живописи – признак высочайшего мастерства.



У Чжэнь. XIV в. Бамбук.

В Китае широко распространены предметы и иллюстрации с рисунками этого растения, символизирующего долгую жизнь, стойкость, здоровье и сыновнюю любовь к матери. Один из 24-х классических примеров сыновнего почитания повествует о том, как больная мать пожелала зимой супа из побегов бамбука, и её сын столько пролил слёз на бамбуковой плантации, что они, подобно весеннему дождю, размочили промёрзшую зимнюю землю и вызвали к жизни новые побеги. Изображение бамбука на книжных закладках означает не только трудности в

обучении, но и необходимое упорство в приобретении знаний, красоту и благородство учёности.

Образ этого растения, связанный с твёрдостью и верностью возвышенным идеалам, часто встречается в поэзии. Иногда ему посвящались отдельные произведения. *Продрогший, в сетке листьев бирюзовых,/ Бамбук вознёсся над глухой тропой./ Река и горы/ В отблесках багровых,/ В лучах заката/ Он стоит суровый,/ Один,/ С бескрайнею своей тоской./ Вверяя думы мэйхуа прекрасной,/ За паутину не мчится вслед./ Он ждёт весну-/ Вседневно, ежечасно, / Не расточает аромат напрасно,/ Его души/ Не распознать вам, нет!* (Синь Цицзи. Стихотворения о поисках весны. Мелодия «Бусуаньцзы»).

Бог Литературы. Дух звезды Куйсин – звезды литературных сочинений и мелодий¹. По преданиям всех трёх религий Китая, менял свой облик 98 раз, живёт на созвездии Большой Медведицы и производит многочисленные чудеса. Власть его равна силе правителей трёх царств: небес, земли и моря. Он помогает тем, кто ищет признания и проверяет их способности во время экзаменов. Отвечает за литературные произведения и каноны. Изображения его различны и зависят от его ипостасей: божество в виде человека, звезда Большой Медведицы, уродливый бог, отпугивающий злых духов.

Это могущественное божество изображается держащим ручку и книгу, на которой написаны 4 иероглифа, означающие, что «Литературный успех определяется небесами». Иногда он фигурирует в виде сидящего красивого человека. Как звёздный бог он предстаёт в миксантропическом виде с двумя кривыми рогами. Часто его изображают стоящим на одной ноге на голове огромной рыбы – карпа, в одной руке у него кисточка для письма, а в другой – или головной убор, который носили классные наставники, или ковшик с тушью (как на данном рисунке). Согласно поверью, карпы, обитающие в Жёлтой Реке, в третий лунный месяц каждого года поднимаются против течения, и те, что удачно прошли через быстрину, превращаются в драконов. Поэтому карп является символом литературного успеха и трудолюбивых студентов. В связи с этим мальчикам в день совершеннолетия было принято дарить карпа из нефрита.



Статуэтка Куйсина. Династия Цин (1644-1911)

Иногда Куйсина изображали стоящим на голове огромной черепахи ао, нога его поднимала ковш, он смотрел назад и рисовал кисточкой зигзагообразный знак. Имеющий тысячелетнюю историю образ Куйсина встречается в самых разных изображениях, касающихся многих сторон человеческой жизни.

Восемь бессмертных – даосские святые, которые жили в разное время и приобрели бессмертие посредством изучения тайн природы. Иногда они изображаются в виде людей, стоящих с различными животными среди морских волн. Каждый из Восьми Бессмертных представляет различные состояния в жизни: бедность или богатство, знатных или простолюдинов, старость и молодость, женщин или мужчин.

Глава плеяды бессмертных Чунг-ли Чуан жил в период династии Чоу (1122 -249 гг. до н.э.). Он раскрыл тайну эликсира жизни и овладел тайной превращений. Обычно он изображается с плодом персика и веером, с помощью которого он оживляет души умерших.

Второй святой Чанг Куо-лао (VIII и VII-I вв. до н.э.), затворник, волшебник, который мог быть невидимым. Обычно его сопровождает белый мул, способный переносить его на огромные расстояния. Эмблемой святого является удивительной выразительности музыкальный инструмент ю ку, имеющий форму бамбуковой трубки или барабана с двумя палочками.

¹ См. подробнее Чэнь Ху, Чжэн Шаньшань. «Небесные» символы в китайской культуре/ Пер. с кит. Е.И. Ежовой. Пекин, СПб., 2013. С. 183-187.

Лу Тунг-пин, третий бессмертный, живший около 750 г. до н.э., был учёным и затворником, который познал тайны даосизма с помощью Чунг-ли Чуана и получил бессмертие в возрасте 50 лет. Считается покровителем парикмахеров, избавляет от болезней. В правой руке он держит венчик даосизма и свой символ – меч, перекинутый через плечо. Этот меч, полученный в качестве награды за победу над тяжкими искушениями, имеет сверхъестественную силу. Им можно разрубить землю, любое чудовище и освободить мир от зла на 400 лет.



Тсао Куо-чю, четвёртый святой. Поскольку он был сыном полководца и брата императора Тсао Пина (930 – 999 гг.), изображается в придворных одеждах и головном уборе. Его знак – кастаньеты, сделанные из дворцовых табличек и дающие право беспрепятственно проникать во дворец. Считается покровителем актёров и других театральных профессий.

Восемь небожителей смотрят на старца Южного полюса, парящего на журавле¹

Пятый бессмертный Ли Тьех-куай (Тэгуйей) иногда изображается как нищий, облокотившийся на железный посох и держащий в руке тыкву пилигрима. Был столь многознающим и мудрым, что его часто приглашали в небесные обители для бесед с богами, для чего ему приходилось покидать своё тело, оставляя его на попечение ученика. Однажды, не вернувшись к назначенному сроку, он не нашел своего тела (оно было, согласно обычаю, сожжено учеником) и, по разрешению небожителей, вселился в первое «освободившееся» тело умершего человека. Это было тело нищего бродяги, в виде которого и изображается этот святой, символизируя таким образом относительность прекрасного и безобразного во внешних формах.



Скульптура *Ли Тэгуйей*. Китай. XIX в.
Дерево, резьба. Музей истории религий.
Санкт - Петербург.

¹ Чэнь Ху, Чжэн Шаньшань. «Небесные» символы в китайской культуре. С. 169.

Шестой бессмертный Хан Хсянг-цу, знаменитый учёный, живший около 820 г. до н.э. Мог заставить мгновенно вырасти и распуститься цветы. Был любимым учеником Лу Тунг-пина, который указал ему волшебное персиковое дерево, сделавшее его бессмертным. Считается покровителем музыкантов. Его символ – флейта, звуки которой привлекали птиц и даже диких зверей. По преданию, презирал деньги и разбрасывал их по земле.

Лан Тсай-хо. Изображается в виде женщины с одной обутой ногой, размахивающей при ходьбе жезлом. Эта седьмая святая – покровительница цветоводов, о чём говорит корзина с цветами в её руках.

Восьмая святая Хо Хсьен-ку (VII в. до н.э.) была дочерью владельца торговой лавки. Съев волшебный персик, она стала феей, которая гуляет по холмам и питается пыльцой груши и лучами луны. Однажды, когда на неё напал демон, её спас своим волшебным мечом Лу Тунг-пин. Её знак – лотос, которой она держит в руках. Иногда она изображается на плавающих лепестках лотоса, держа в руке только венчик. Является помощницей в домашнем хозяйстве.

Луна. Воплощение начала Инь и соответственно всех его проявлений: ночи, холода, слабости, пассивности, тьмы, заката и т.п. С луной связан Свадебный бог, соединяющий супругов невидимой красной нитью.



Тао Чэн. Династия Мин (1368-1644). *Лунный заяц.*

О луне существует самое большое в китайской культуре количество легенд, населяющих её волшебными существами. Один из таких персонажей – Заяц, занимающийся растиранием в порошок снадобий для пилюль бессмертия.

Древний обычай искусственного сохранения детской маленькой ножки для знатных женщин, по преданию, также имеет отношение к луне. Перематывать ступни следовало таким образом, чтобы они напоминали серп молодой луны.

Луна – излюбленный мотив китайской поэзии. Лунный свет, по-особому преображающий обстановку, предметы, цветы, создающий атмосферу сказочности и таинственности, отражения луны в речной глади – всё это образы, составляющие стихию самой поэзии. Живописцы часто изображают луну в виде розовато-серого диска меж облаками, причём нижняя половина его покрыта бурлящими волнами, что олицетворяет влияние луны на приливы.

Китайцы до сих пор наряду с григорианским пользуются лунным календарём. По этому календарю год разделяется на 12 обычных месяцев, или лун, каждый из которых имеет своё собственное имя. Первый день каждого месяца отвечает новолунию, а 15-й день – полнолунию. В одних месяцах 30 дней, в других – 29. Поскольку 12 лунных месяцев в сумме не равны одному солнечному году, каждый третий год между двумя обычными месяцами (от второго до одиннадцатого) вставляется ещё один, дополнительный календарный месяц. Тринадцать месяцев по продолжительности равны одному юлианскому году.

Петух является воплощением начала Ян, представляющего собой тепло и жизнь вселенной. Он способен превращаться в человека с целью помочь людям, или наоборот, навредить. Петуху приписывают пять добродетелей. Он носит на голове корону – признак своего литературного духа; шпоры на ногах – знак воинственного характера; он храбр, потому что сражается со своими врагами; его великодушие проявляется в том, что он, найдя зерно, всегда созывает кур; честность и настойчивость его в том, что он никогда не пропускает время своего пения. Петушиного крика боятся призраки, поэтому иногда на гроб в похоронной процессии помещался белый петух, чтобы очистить дорогу от демонов. Белый петух считался

защитой от губительных астральных воздействий и единственно возможным пристанищем для временного пребывания духов. Изображённый на стенах домов красный петух призван защищать дом от пожара.

Персик. Вызывает в человеке чувство прекрасного. Участвует во множестве легенд, где говорится о красоте и бессмертии. Является знаком супружеского счастья, символом весны и возрождения. По преданию, персиковое дерево богов цвело раз в три тысячи лет, а плод вечной жизни зрел в течение следующих трёх тысяч лет. В даосизме персик обладает силой изгонять демонов, поэтому монахи делали из его древесины печати, которые ставили на



талисманы и амулеты. Плод считался более ценным, чем древесина, именно он дарил бессмертие и являлся главной составляющей даосского эликсира жизни. Бога долголетия часто изображают рождающимся из персика. Персиковые косточки, вырезанные в форме замка, считаются амулетами, оберегающими детей от смерти. Веточки цветущего персика, «персиковые чары», прикрепляют к дверям домов на Новый год, чтобы отогнать злых духов. Лучшим временем для свадьбы считалась весна, первый месяц китайского Нового года февраль. Именно в феврале в Китае цветёт персик, поэтому он, помимо других своих значений, символизирует брачную церемонию, что зафиксировано в каноне «Ши-цзин» (Книге песен).

Чжоу Ин. Династия Мин (1368-1644). *Персиковый источник.*
Рисунок райской обители.

Вместе с тем следует подчеркнуть, что впоследствии поэты и художники вносили своё личное понимание в интерпретацию растений и животных, дополняя традиционное прочтение символов новыми эмоциональными и смысловыми оттенками. Например, после стихотворения Ду Фу «Безрассудно персика цветы...» персик стал также ассоциироваться с легкомысленным человеком.¹ Другой танский поэт Бо Цзюйи воспел персик как символ весны и красоты в стихах «Цветение персика в монастыре Далинь»:

*Я раздосадован был тем, что в этом мире бренном
Весна исчезла без следа, ведь я тогда не знал –
Она укрылась на горе, в саду своем священном,
Пока её я среди людей по всей земле искал.²*

Приведённые примеры символического мышления древних китайцев составляют очень небольшую часть того явления, которое принято обозначать как символизм. Раскрытие этой важнейшей особенности китайской традиции, создающей её неповторимый характер и особый аромат, будет продолжено на протяжении всего дальнейшего изложения. Значительность философских обобщений, масштаб и неоднозначность символического языка культуры Древнего Китая будили мысль и воображение не только китайских, но и русских поэтов Серебряного века, развивавших «восточную тему» русской поэзии. В стихотворении К. Бальмонта «Великое Ничто», посвященном языку символов китайского искусства, содержится остроумное прочтение парадоксальности даосизма, прочитывающего действительность в ее нераздельной бинарности. В «прекрасных чудовищах Китая», «дивной утонченности тонов», «огне ума, скользящем по картинам» - поэт видит знаки проникновения в законы самой жизни, «таинство основ». ...*Дракон – владыка солнца и весны,/ Единорог – эмблема совершенства,/ И феникс – образ царственной жены,/ Сиянье власти, блеска и*

¹ Ду Хуапин. Цветы и деревья как символы в китайской культуре/ Пер. с кит. С.А. Кочминой и А.Н. Новобрановой. Пекин, СПб., 2013.с. 112.

² Цит. по Хао Жуньхуа, Ян Сюйдун. Горы и воды как символы в китайской культуре. С.91.

*блаженства/...Но более, чем это всё, у них/Люблю пробел лирического зноя,/ Люблю постичь
сквозь лёгкий нежный стих/ Безбрежное отчаянье покоя.*

Книга и книжность

Помимо символизма и опоры на традицию, развитой конфуцианцами до обожествления старины, особый характер древнекитайской эстетики отражен в таком её качестве, как **книжность** (книга – цзин – основа в смысле материала для её создания и в смысле фундамента образования и культуры). Можно говорить об определенном *культе книги и эстетике традиционного «Пятикнижия»*.

Соединение традиционализма и книжности в культуре Древнего Китая воплотилось в «Пятикнижии» – У – цзин, переводимом также как «Пять канонов» и содержащем пять конфуцианских канонических книг.

«**Чжоу И**» – [**Чжоуские**] **перемены**, известная в нашей синологии как «**И цзин**», или «**Книга перемен**» – наиболее авторитетное и оригинальное произведение китайской философской литературы, возглавляющее «Пятикнижие» и оказавшее фундаментальное нормативное воздействие на культуру не только самого Китая, но и стран Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии.

«**Ши цзин**» – [**Канон**] **песен или «Канон стихов»**. Представляет собой собрание песенного народного творчества XI – III вв. до н.э., в котором выделяются храмовые песнопения, распространённые в VIII-III вв. до н.э. в царствах Лу и Сун. Согласно древним источникам, песни собирались особыми чиновниками («путниками» или «глашатаями») двора чжоуского вана, а также предоставлялись ко двору сановниками разных рангов. Они служили своего рода информацией «о нравах народа», необходимой правителю для принятия политических решений и совершенствования ритуальной музыки. Иероглиф «ши» обозначал некий синкретический жанр – единство текста, аккомпанемента и танцевальных движений. Содержит помимо песен шесть «мелодий для шэна», т. е. песен без слов, имеющих только название. Считается, что редактирование канона песен, исправление его музыкальной части принадлежат Конфуцию.

Первоначально иероглиф «цзин», входящий в название «Ши цзин», обозначал «основу ткани». Впоследствии именно отсюда взяло свое начало производное понятие – «каноническая книга конфуцианской школы».

«**Шу цзин**» – [**Канон исторических**] **писаний (или «Книга преданий о мудрых государях»)**. Собрание преданий, мифов, их историзованных версий, исторических событий, правительственных документов, поучений сановникам и т.п., охватывающее период с XXIV по VIII вв. до н.э. Составление и обработка памятника традиция также приписывает Конфуцию. В тексте нашли отражение мировоззрение и религиозно-философские представления, которые в VI-III вв. до н.э. легли в основу учений различных философских школ (культ предков, идеи о влиянии Неба на судьбы государства и человека, о гармонии природы и общества). Конфуцианские принципы управления, требования к правителю и критерии оценки человеческих качеств изложены в самой философской части канона истории – «Хун Фань» («Великий план», «Великий закон», «Величественный образец»). Здесь установлена иерархия «восьми государственных дел», ставшая канонической: продовольствие, товары (торговля); жертвоприношения; общественные работы; культовая практика и просвещение; юридическая сфера («суд и наказания»); дипломатия («правила приёма гостей»); военное дело. Главное условие умиротворения народа – высшее совершенство самого правителя, выраженное в наличии у него «пяти

благ», которыми он может одарить народ: долголетие, богатство, телесное здоровье и спокойствие духа, любовь к целомудрию и спокойная кончина, завершающая жизнь.

«Ли цзи» – [Записки о] правилах благопристойности, или «Книга ритуалов», «Книга установлений», «Книга обрядов». Одно из главных произведений конфуцианской канонической литературы, текст которого относится в основном к IV- I вв. до н.э. В целом в «Ли цзи» дана идеальная модель социального механизма – от основ политической администрации, включая номенклатуру чиновничества и функций ведомств, протокольных церемониальных форм до норм взаимоотношений в рамках семьи и ритуалов в основных бытовых ситуациях, в том числе траурных обрядов. Освещение различных аспектов норм «благопристойности» (ли), их проекция на типы жизненных ситуаций и составляет основное содержание памятника. Конкретизацией *ли* применительно к социальной жизни человека выступает принцип сыновней почтительности *сяо* как основа семейной жизни и эталон отношения подданных к правителю. Идея соотнесённости жизни социума и космоса выражена в главе 6 «Юэ лин» («Полунные указы»), содержащей наставления по поводу гармонизации общества и природы через личность Сына Неба. Гармонизация осуществляется также посредством ритуала, согласованного с календарным циклом, и с помощью прагматических указов, ограничивающих вмешательство в природную среду (охота, рубка деревьев) и поощряющих необходимую хозяйственную деятельность. Главная роль в овладении *ли* принадлежит учению - *сюэ*, обозначающему учёбу, изучение, науку, философию. Обучение должно согласовываться с природными ритмами: весной и летом следовало заниматься военной подготовкой, осенью и зимой – изучать правила поведения, церемониал, древние тексты, историю, музыку.

«Чунь цю» – «Вёсны и осени или Летопись царства Лу, родины Конфуция». Охватывает события с 722 по 481 гг. до н.э. Название выражает идею временных циклов («порождающие» вёсны и подводящие итог осени). Редактором текста памятника (иногда и создателем) считается Конфуций, построивший повествование таким образом, чтобы можно было судить о событиях с точки зрения благопристойности и законосообразности поведения правителей прошлых эпох и соблюдения ими принципов Дао. Текст «Чунь цю» представляет собой фиксацию фактов и не содержит каких-либо прямых оценок, которые заменяются применением или неприменением тех или иных иероглифов, что и было оценкой деятельности правителей с позиций конфуцианских ценностей (например, иероглифов для обозначения восшествия на престол, кончины и т.п.). Возможно, «Чунь цю» восходит к ритуальным записям, предназначенным для общения с горным миром (предками), позднее интерпретированным как историография. Подобно «И цзин», летопись царства Лу имеет большое количество комментариев, ставших самостоятельными произведениями. Многие из них содержат разъяснение причин употребления знаков, дополняющих и раскрывающих смысл событий.

Эстетика «Книги перемен» - «Чжоу И» - «И цзин»

«Книга перемен» включает в себя каноническую часть (VIII – VII вв. до н.э.) и комментарии - «Десять крыльев» (VI – IV вв. до н.э.) Основу «И цзин» составляют возникшие в конце 2-го – начале 1-го тысячелетия до н.э. **64 гексаграммы**. Это особые графические символы, состоящие из 6-ти расположенных друг над другом черт двух видов – целой и прерванной – во всех возможных комбинациях (отсюда число 64).

Черты – целая и прерванная – символизируют универсальные вселенские начала, противостоящие друг другу противоположности Ян и Инь, гармония которых порождает все изменения (перемены) и следовательно, все вещи и явления мира. Ян – светлое мужское начало: восход солнца, небо, солнце, день, жара, твердость, сила и т.д. Инь – темное женское начало: заход солнца, земля, луна, ночь, холод, мягкость, слабость и т.д. Эта бинарная система – плод многовекового опыта изучения мира, богатого в своем красочном проявлении. Если обратиться к словам Гёте о красках как действиях и страданиях света, то можно понять «Книгу Перемен» «как



эпопею взаимодействия света и тьмы».¹ Та же идея выражена в подражающей «И цзин» «Книге Великой Тайны» Ян Сюна:

*Ночь... ее разгадаю, как Тьму;
День... его разгадаю, как Свет.
Разгадка дней и ночей –
То в зле, то в добре.*²

Фу Си с триграммами. Художник династии Цин³

Первоначальные графические символы «И цзин» состояли из 3-х черт, что обозначало отношения неба, земли и человека. Располагаясь в определенном порядке, они составляли 8 триграмм (гуа), которые впервые начертал легендарный правитель Фу Си, «передав добродетель божеств, сравнив характер всех сущих вещей»⁴:

- ☰ Цянь – творчество, крепость, небо, отец;
- ☷ Кунь – исполнение, самоотдача, земля, мать;
- ☳ Чжэнь – возбуждение, подвижность, гром, 1-й сын;
- ☵ Кань – погружение, опасность, вода, 2-й сын;
- ☶ Гэнь – пребывание, незыблемость, гора, 3-й сын;
- ☴ Сюнь – утонченность, проникновенность, ветер (дерево), 1-я дочь;
- ☲ Ли – сцепление, ясность, огонь, 2-я дочь;
- ☱ Дуй – разрешение, радость, водоем, 3-я дочь.

Эти 8 триграмм путем «удвоения рядов» превратились в 64 гексаграммы, характеризующие сложные изменения, которые позволяют предсказывать любые возможные отношения. Поэтому «И цзин» – еще и известная «Книга гаданий». Происхождение канонической части «И цзин» связано с важнейшими видами гадательной практики – на панцире черепахи, костях крупного рогатого скота и на стеблях тысячелистника. В комментирующей части,

¹ Шуцкий Ю.К. Китайская классическая Книга Перемен. М., 1993. с.98.


² Цит. по: там же. с. 29.


³ Из книги: Чэнь Ху, Чжэн Шаньшань. «Небесные» символы в китайской культуре. С. 61.

⁴ Хао Жуньхуа, Ян Сюйдун. Горы и воды как символы в китайской культуре. С. 13.

приписываемой Конфуцию, система «И цзин» трактуется как учение о замкнутой, состоящей из 64-х основных ситуаций, *структуре постоянно и циклически изменяющегося мира*.

Символизм каждой из 64-х гексаграмм (как и предыдущих триграмм) содержит в себе несколько уровней, имеющих онтологическую, философско-эстетическую, нравственно-психологическую и социальную значимость. Каждая черта гексаграммы, которая пишется снизу вверх, обозначает этапы развития той или иной ситуации. При этом считается, что нижняя триграмма относится к внутренней жизни и к наступающему, а верхняя – к внешнему миру и отступающему, разрушающемуся. Вот некоторые примеры интерпретаций отдельных черт 2-й и 3-й гексаграмм:

К 1-й черте гексаграммы №2  «Кунь» (земля, исполнение): «Если наступишь на иней, значит, близок и крепкий лед».

К верхней черте гексаграммы №3  «Чжунь» (начальная трудность): «Четверка коней тянет в разные стороны. Слезы до крови – льются сплошным потоком».

«И цзин» сохраняет свое мировоззренческое и методологическое значение для главных направлений китайской философии – даосизма и конфуцианства. Основной принцип понимания гексаграмм состоит в том, что они гибки: «Когда вещи доходят до крайней точки (расстройства), они непременно возвращаются обратно (улучшение)». При этом важно знать, что незначительные изменения способны вызывать большие перемены: «Едва придет беспокойство, как за ним нагрянет беда».

Само прочтение «Книги Перемен» может дать человеку очень много, так как в таинственном, загадочном описании графического символа, наполненном поэтическими образами («слуга обдирает барана, но крови нет», «сделаешь обильными свои занавеси так, что среди дня увидишь Большую Медведицу»), вырисовываются очевидные даже для человека иной культуры закономерности, а также появляются многозначность, неожиданные оттенки известных понятий. Так, «И цзин» учит, что есть стойкость воина (в продвижении и в отступлении), есть стойкость отшельника и вечная стойкость. Стойкость должна быть не только к несчастью, но и к счастью, а иногда «она (стойкость) бывает ужасна». Трусливость особенно недопустима в мелочах. Радость также имеет различные источники – она бывает от согласия, от прихода, от договоренности. Особый ее вид – «радость влекущая». Выделяется важная для восточных культур категория ограничения (вероятно, близкая к античному понятию «меры»): «Если не будешь ограничиваться, то будет о чем вздыхать». Ограничение ведет к покою, но оно может быть и сладким, соединенным со счастьем, и горьким, требующим стойкости к несчастью. (Из интерпретации гексаграммы №60).

Комментарии к символической части «И цзин» опираются уже на дискурсивное мышление, поскольку призваны пролить свет на тайные знаки и образы. Они также насыщены поэзией и психологией, но здесь образность и изящество соединяются с рациональным анализом возможных ситуаций и конкретными советами. Обратимся к толкованию уже известной нам гексаграммы №3 Чжунь (начальная трудность). Собственно, именно с неё начинается повествование о взаимодействии света и тьмы, поскольку первые две гексаграммы (Небо и Земля) показывают внутреннее развитие света и тьмы вне их взаимодействия. Поэтому основная мысль 3-й гексаграммы – взаимодействие в первый момент его возникновения. Но начало всякого действия состоит в преодолении предшествующего состояния. Отсюда – трудность данного положения, выраженная в символике данного графического рисунка: внутри – молния, гром, вовне – облака. «Молния познающей мысли облакается облаками

представлений, и эти представления играют роль помощников мышления».¹ Также обстоит дело и в познавательной деятельности человека: в самый первый момент своего появления мысль движется под покровом непознанного и извне облекается в образы представлений. Конкретным советом, адаптированным к современному мышлению, является важная для начала любого предприятия «вербовка помощников».

Отражение «И цзин» в художественной литературе. Помимо истолкования и комментирования основных идей «Книги Перемен», ей посвящались прозаические произведения, поэмы и стихи. Поэзия создала романтический образ Конфуция, столь ревностно изучающего Книгу, что кожаные завязки на его экземпляре три раза отрывались. Ему же сложившаяся традиция приписывает и сочинение комментариев - «Десяти крыльев».

Отношение к «И цзин» как к сокровищнице мировых тайн отражено в поэзии Мын цзяо, в многочисленных одах, суть которых выражена в известном восклицании философа и литератора, основоположника неоконфуцианства Чжоу Дунь-И (1017 -1073): «О, как величественна Книга Перемен! В ней источник сущности и рока». Вероятно, отводя многочисленные упреки «И цзин» в её загадочности и недоступности, Су Сюнь (1009-1066) говорит о необходимости присутствия в ее текстах символического иносказания. «Однако то, что ясно – легко постижимо, то, что легко постижимо – профанируется, а то, что профанируется, - легко может быть отринуто. Совершенномудрый человек боялся, что его учение будет отринуто, и Поднебесная вернется к хаосу. И вот тогда он создал Перемены. Рассмотрев образы неба и земли по ним, он построил отдельные черты; вникнув в изменчивость сил тьмы и света, по ней он построил гексаграммы; обдумав устремления демонов и духов, по ним он построил афоризмы. И вот люди в юности начинали изучать Перемены, но и с побелевшей головой не достигали ее истоков. Поэтому в Поднебесной взирали на совершенномудрого человека, как на глубины духов, как на высоты неба, чттили этого человека и вслед за этим чттили и его учение».²

Ученый-энциклопедист, философ и комментатор канонических произведений конфуцианства, глава неоконфуцианцев Чжу Си³ (1130-1200) обратил внимание на мало разработанное в наших исследованиях по истории восточной философии понятие «Великий Предел», разделяющий и объединяющий Инь и Ян. При этом говоря о своем открытии, он прибегает к символическому образу порванных завязок, означающему глубокое и старательное изучение Книги.

Пусть я вникаю в книгу позже, чем удвоение триграмм,

Чтоб видеть век до их создання,

препятствий нет моим глазам.

И понял я Предел Великий: в нем обе Формы коренятся.

*На книге кожаным завязкам теперь как раз пора порваться».*⁴

Поэзия запечатлела и мысль о необходимости комментария, отсылающую, так же, как и символ порванных кожаных завязок, к образу Конфуция.

В Переменах ясный смысл в образах заложен.

Но никто в одних чертах вскрыть его не сможет.

Кто не знает смысла черт, тот толкует все:

Точно он незримый вихрь красками рисует.

¹ Цит. по: Шуцкий Ю.К. Китайская классическая книга Перемен. с. 107-108.

² Цит. по: там же. с. 40.

³ См. подробнее Кобзев А.И. Чжу Си//Китайская философия. Энциклопедический словарь. с. 466-467.

⁴ Цит. по: Шуцкий Ю.К. Китайская классическая книга Перемен. с. 42.

Таким образом, к обусловленным традицией и «сплавом» трёх учений (конфуцианство, даосизм и буддизм) **общим эстетическим принципам**, характерным для всех видов искусства Древнего Китая и имеющим яркое воплощение в поэзии, живописи и музыке относятся:

- **единство этического и эстетического**, характерное для всех древних культур;
- особая, имеющая глубокий философский смысл, **«пейзажность»** восприятия и выражения, связывающая воедино все «три учения» и гармонизирующая как внутренний мир человека, так и его отношения с другими людьми и природой;
- **импровизационность** как творческий порыв и способ существования искусства (также характерна для многих культур древности);
- **предельная конкретность и предельная обобщенность образа**, особенно наглядно выраженная в поэзии и пейзажной живописи и составляющая один из главных творческих приемов;
- необходимая для религиозного искусства **каноничность** как основа творчества и его модель, исключая отношение к искусству только как к самовыражению;
- **особый характер эстетических категорий** (мэй – прекрасное, Дао-Путь, гармония Ян – Инь, «четыре благородных», «пустотность», «техника морщин» и др.).

Категории прекрасного и гармонии.

Прекрасное – универсальная эстетическая категория, в которой находят отражение и оценку явления, обладающие высшей эстетической ценностью – совершенной гармонией. Прекрасное трудно поддается дискурсивно – логическим определениям, поскольку обладает высшим духовным смыслом («красота как святость») и тайной гармонического соединения разнородных частей. Классическая эстетика считает признаками прекрасного и его проявлениями *гармонию, симметрию, меру, пропорцию, соразмерность, изящество, грацию*.

Китайская эстетика своей сложной системой символов запечатлела тонкость восточного понимания красоты (**мэй**), уходящей к бесконечному и всепроникающему Великому Дао. Язык символов древнекитайской традиции (строго говоря, все проявления природных начал символичны) стремится отразить разнообразие видов красоты, её смыслы, оттенки, взаимодействие с различными качествами миров природного и социального.



Чжао Мэн-фу. XIV в. Цветы дикой сливы мэйхуа

Поскольку окружающий мир двойственен (мир невыразимого Дао и мир тьмы вещей), прекрасное тоже двойственно. Есть красота как проявление Дао и красота, присутствующая в реальных предметах. Первый вид красоты, на котором концентрируют своё внимание даосы, представляет собой «скрытое

¹ Цит. по: Шуцкий. Китайская классическая книга Перемен. с. 43.

очарование», передаваемое словом без слова, звуком без звука, цветом без цвета. Её могут содержать в себе простые, грубые вещи.¹

Категория *мэй* фиксирует конфуцианское понимание красоты, которая относится к изящным формам и видимому очарованию пейзажа, женщины, изделия, художественного произведения. В то же время конфуцианская эстетика, как уже отмечалось, включает в категорию прекрасного внутреннее моральное совершенство, которое, опять же, имеет свои внешние проявления в умении красиво выражать свои мысли и чувства, в безупречном знании ритуала и церемониальной музыки, в учтивых и изящных манерах и любви к древности. Есть красота белой траурной одежды и головного убора, символизма сосудов для жертвоприношений и служения предкам, красота выполнения долга и красота знания. Поэтому внутренняя красота в конфуцианской традиции неотделима от этической сферы и родственна *античной калокагатии*, обозначающей нераздельное единство прекрасного и добра - блага.

Даосское понимание прекрасного как проявления невыразимого Дао, уподобляет красоту солнечному свету, пребывающему во всём, ведёт к утверждению в качестве символов прекрасного таких чуждых европейской эстетике явлений, как *тьнь* и *сухое дерево*. Здесь внешняя форма сведена к минимуму, почти отсутствует, что приближает эти явления к феноменам внутреннего, сокровенного мира, а также к миру фантазии и мечты, воспетому средневековой поэзией Китая. Подобно Дао, тень бесформенна, не имеет внешних качеств и в

то же время содержит в себе все формы мира и все качества вещей.

Чжао Мэн-фу. XIV в. *Изысканные камни и старые деревья*. Гугун. Пекин.



Сухое дерево – символ медитации и сосредоточения, основы духовной жизни, творческого начала и самого искусства («живопись – это сосредоточение»). С точки зрения Чжуан-цзы, понять подлинно прекрасное можно только устранив все внешние показатели. Образ действия *воды*, самой сильной из стихий, соединяющей мягкость, текучесть, стремление вниз с победой над всеми стихиями земли, требует отсутствия пафоса и патетики при выражении прекрасного и возвышенного.

Мерой красоты является имеющая множество значений категория *ци* – космическая субстанция, энергия бытия, души человека, творческая способность, свойство Дао, которое проявляется в *ритме*: чередовании света и тени, вертикали и горизонтали, плотности и текучести, действия и покоя, силы и мягкости (Ян – Инь). Такое понимание прекрасного исключает поверхностное эстетическое восприятие мира на уровне «видимых изменений». Тайная гармония истины и красоты отрицает блеск и пафос, поэтому «верные слова не изящны» и «красивые слова не заслуживают доверия» (Лао-цзы). Кроме того, следует помнить, что древнекитайская эстетика усматривала в произведении, которое считалось подобием живого существа, три слоя: пребывающий в движении жизненный эфир или дух (*ци*); затем костяк – скелет и плоть. Плоть поэтического произведения составлял «явленный элемент» - слова, образы, метафоры – все средства, используемые поэтом. Основу – костяк составляли внутренние связи – мысли, идеи, чувства.²

¹ См. Кривцов В.А. Эстетика даосизма. с. 58 и др.

² См. Лисевич И.С. Примечания // Ли Бо. Нефритовые скалы. с. 361-362.

При всех различиях учений даосизма и конфуцианства, парадоксальности утверждений даосских мудрецов о прекрасном, представления конфуцианцев и учеников Лао-цзы о красоте и безобразии нельзя считать взаимоисключающими. Скорее, они дополняют друг друга. Их объединяет резкое отрицание вульгарности и пошлости в жизни и творчестве, которые проявляются в корысти, стремлении к собственной выгоде.



Чжоу Вэньцзюй (ок. 917 – 975). Беседы в саду литературы

В трактате «Люйши чуньцю» («Вёсны и осени господина Люя»), составленного в III в. до н.э. и воплотившего, по мнению специалистов, все лучшие достижения тогдашней философской и политической мысли, описываются достоинства и внешность благородного (государственного) мужа.

*Муж не односторонен и не партиен. Он гибок и в то же время твёрд; скромн, но внушителен. Внешний же вид его бодро-весёлый и бесхитростный; он сосредоточен на внутреннем. Он не опускается до мелких козней и всей душой принадлежит великому. Вид у него не воинственный, но никто не может его запугать; он прочно стоит на своём, отважен и смел и не даёт себя оскорблять и порочить. Он смело встречает несчастье и идёт туда, где опасно, соблюдая верность моральному сознанию и не в чём от него не отступая. /.../ Его уши и глаза бегут пошлости, с ним можно говорить об укреплении государства. Он не ищет богатства и славы и не страшится бедности и неизвестности. Действует согласно внутренней силе, проявляет силу характера и с уважением относится к разуму – поэтому стыдится использовать хитрость, чтобы себя оградить. У него щедрое сердце, и он снисходителен к проступкам других. В сердце он очень строг к себе, он не поддаётся влиянию внешних вещей-событий и никогда не станет делать ничего недостойного. Таким должен быть государственный муж/.../ внешность благородного мужа чистотой может сравниться с яшмой из гор Чжуншань – он виден издалека, как дерево, стоящее на вершине холма, он предусмотрителен, старателен и с опаской относится к переменам, не смея быть довольным собою. Он старателен; успех у него или неуспех, он не показывает вида, оставаясь в сердце простым и безыскусным.*¹

В конфуцианстве в сферу безобразного входило всё то, что противоречило требованиям морали, концентрированно выраженным в законе жэнь (человечность). Безобразен низкий человек (сяо жэнь), не признающий правил благопристойности, не выполняющий правил пяти священных отношений. Безобразно равнодушие и непочтительное отношение к древности, отрицание её непреходящей ценности. В область безобразного попадает отсутствие стремления к изящной форме во всём – от придворного церемониала до частной жизни. Словом всё то, что рождает несдержанность и распушенность. Поэтому всякое презрение к форме – есть отрицание прекрасного и появление его антипода – безобразного.

¹ Люйши Чуньцю (Весны и осени господина Люя)/Пер. с кит. Т.А. Ткаченко. Сост. И.В. Ушакова. М., 2010. С. 416, 417.

Чуждый социальным и государственно-политическим устремлениям последователей Кун - цзы даосизм сосредоточил своё внимание исключительно на проявлениях красоты и безобразия *в природе*, включающей человека как природное создание. Чжуан-цзы утверждает безобразное как *не осознавшую себя красоту*, подчёркивая тем самым ценность красоты внутренней, сокрытость прекрасной души, тайну как непременную спутницу прекрасного. В онтологическом плане это утверждение указывает на связь всех явлений универсума, представляющего собой единое гармоничное целое, в котором каждая отдельная часть не имеет самостоятельного бытия. Поскольку всё в мире связано и во всём присутствует Дао, каждое явление содержит в себе частицу своей противоположности: *бытие и небытие порождают друг друга, трудное и лёгкое создают друг друга, высокое и низкое друг к другу склоняются и великое совершенство похоже на несовершенство*. По своей природе прекрасное и безобразное не чужды, а только противостоят друг другу в эстетической плоскости. Внешнее уродство может преображаться через внутреннюю красоту и обозначать высокое духовное совершенство, что запечатлели легенды о святом Ли Тэгэе, которому после путешествия в обители бессмертных досталось уродливое тело нищего бродяги, или слепой богине милосердия Гуаньинь. В природе не может быть ничего уродливого, так как Дао присутствует во всём – и в роскошном цветке, и в сухом дереве. Кроме того, только мир в целом, все его части, различные и взаимоисключающие, могут создать единую гармонию целого.



Ми Ваньчжун. Династия Мин (1368-1644). *Изображение Бамбука, камня и цветов хризантемы*

Рождённый даосским культом природы *пейзажный символизм*, составляющий неповторимую особенность и тайнопись китайской живописи и поэзии, стремится выразить виды и оттенки красоты в образах животных и растений. Прежде всего это «4 благородных»: *орхидея, бамбук, дикая слива (мэйхуа) и хризантема*. С орхидеей связаны такие признаки прекрасного, как простота, скрытое благородство, таинственность; бамбук своей сложной структурой линий и узлов выражает свойства благородного мужа, которого характеризуют стойкость и преданность; цветки мэйхуа наполнены космической символикой отношений Неба и Земли, тайной Великой Гармонии. Особо почитаемая поэтами хризантема раскрывает возвышенную красоту духовной жизни отшельника, одиночества, творчества, самой осени. Её красота, «гордая в иное», не изменяет своей природе, хризантема остаётся цветком и цветёт, хотя всё уже давно отцвело и готовится к приходу зимы.

«Четыре благородных» дают образцы чистого или абсолютного прекрасного, не смешанного ни с какими отрицательными качествами. Но даже в природе, не говоря уже о человеческом мире, красота может сопутствовать низкому и соединяться со всем существующим разнообразием качеств и свойств, многие из которых не имеют никакого отношения к благородству. Так, ива, символизирующая утончённость, изящество, красоту скромности, мягкость, женственность, милосердие и материнство, указывает и на обратную сторону этих добродетелей. Это излишняя податливость, отсутствие мужества и стойкости, неспособность противостоять искушениям. Две стороны природы этого красивого дерева

создали единый образ печальной красоты, грусти, страданий и слёз, сопровождающих любовное томление и неизбежное расставание.

Много оттенков прекрасного и его двойственной природы запечатлено в популярных в Китае образах птиц. Журавль, олицетворяющий начало Ян, указывает на элегантность, благородство, свободу, естественность, грацию. В то же время это птица, уносящая души умерших, связанная с обителями бессметных (жёлтый журавль) и всем потусторонним царством. На фазана, в отличие от сильного и целеустремленного сокола, указывают как на красоту, соединенную со слабостью и неуверенностью. «Пейзажность» восприятия создала особый идеал женской красоты. Но вторгшись в социум, в мир человеческих отношений, даосский культ природы столкнулся с конфуцианством, что дало свой парадоксальный результат. Ставя заслон естественности и всем проявлениям женского природного начала, этот идеал утверждает в качестве образца подражание природе цветка (фигура, похожая на стебелёк, походка на маленьких ножках, напоминающая его движения), и тучи (форма причёски с массой звенящих заколок в виде бабочек, птиц, растений). Туча – символ дождя и плодородия, одно из олицетворений Инь.

Изысканная вязь китайского символизма, где значения причудливы и образы перетекают один в другой и не существуют друг без друга, пытается уловить прекрасное, рассказать о нём, и тем самым создаёт многогранный, как кристалл, великий смысл прекрасного, одухотворяющего человеческую жизнь и побуждающего к творчеству.

Гармония (от греч. связь, скрепа; правильное и прекрасное соотношение всех частей, согласие, созвучие, соразмерность) – философско-эстетическая категория, обозначающая динамическое равновесие различных субстанций, упорядоченность, противостоящую хаосу, а также одно из оснований прекрасного наряду с мерой, пропорцией, ритмом.



В китайской философии и эстетике обозначена словом *хэ*, под которым понимается гармоничность, согласование, мягкость, довольство, удовлетворение. Уже в памятниках V- II вв. до н.э. идея гармонии оформилась как условие онто – и космогенеза. Согласно «Ли цзи», *хэ* – «причина всех превращений вещей». Гармония Ян - Инь, выраженных в бесконечном ряду оппозиций (свет и тьма, мужское и женское, горячее и холодное и т.д.) рождает все вещи мира. «В природе всё без насилия согласуется с Дао, без уговоров проникнуто благом, /каждая вещь/ в спокойной радости, не зная гордыни – обретает гармонию /.../ Высшая степень Инь – это леденящий ветер, высшая степень Ян – это иссушающая жара» (Лю Ань).¹ Гармония, существующая в природе благодаря Дао, - это универсальный путь, по которому должна идти вся Поднебесная.

Ма Юань (конец XII – 1-я пол. XIII вв.)

Горы и сосны под снегом. Тушь, краска. Гутун. Пекин.

Наиболее полное выражение гармонии – *музыка*, изначально имеющая онтологическую природу, которая проявляется в строгих математических закономерностях и нерасторжимой связи с миром человеческих чувств. Как олицетворение гармонии – основы мира – музыка была способна гармонизировать космос и социальную жизнь (жертвоприношения, ритуал), природный универсум и человеческую личность (индивидуальное музыкальное исполнение). Огромно её нравственное и воспитательное значение, которое знакомо всем древним культурам. Мысли об эмоционально-воспитательном содержании музыки высказывались в самые разные периоды существования человечества, при этом в эпохи, близкие нам, они воспринимались как

¹ Цит. по: Кривцов В.А. Эстетика даосизма. с. 59-60.

откровение. Так, русский писатель и мыслитель В.Ф. Одоевский, известный знаток западноевропейского, русского и древнего музыкального искусства, отмечал, что музыка находится в гораздо большей связи с нашим нравственным чувством, чем обычно думают.

Гармонизации внутреннего мира человека служат все виды искусства (к которым, строго говоря, музыка относится лишь отчасти) – живопись, поэзия, архитектура, танец. В медитативной гармонизирующей функции заключается смысл даосско-буддистского пейзажа и таких жанров классической поэзии, как «горы и воды» и «цветы и птицы».

В одном из древних трактатов («Го юй», V- III вв. до н.э.) *гармоничная музыка* уподоблена самому Единому – Дао, а *гармония реальности (хэ ши)* объявлена тем, что порождает вещи. Здесь же дана весьма важная дихотомия категорий *хэ* и *тун* (единение, объединение, совместимость, тождественность). Тун, в отличие от динамической уравновешенности противоположностей, означает сведение элементов в некое статическое единство, которое негармонично. В «Лунь юй» это противостояние выражено в социально-этическом ракурсе: «Благородные мужи пребывают в гармонии, но не объединены в группировки, ничтожные люди объединены /в группировки/, но не пребывают в гармонии». Тун в природе – некое механическое тождество, результат приведения к нему «пяти вкусов» или звуков лютни. Соединение пяти вкусов в один подобно воде, разбавленной водой, и не годится в качестве напитка, а звуки лютни, сведённые в один звук, не будут музыкой.¹

В ранних конфуцианских памятниках (V - II вв. до н.э.) важное место отводилось изучению гармонии в социально-этической и психологической сферах. Гармония истолковывалась как «срединная мера проявления всех эмоций» и «не имеющий преград путь Поднебесной». Гармоничность была включена в «шесть добродетелей» наряду с разумностью, гуманностью, совершенной мудростью, долгом/справедливостью и верностью. С социально-политической точки зрения, гармония рассматривалась как добродетельное начало, ограничивающее «чувственность народа».

В онтологическом и эстетическом ключе категория гармонии исследуется в даосском



Ян Уцзю. Династия Южная Сун (1127-1279). Одно из
Четырёх изображений сливы

памятнике «Хуайнаньцзы» (II в. до н.э.), где она определяется как взаимосоединение субстанций Инь и Ян, которые находясь в «пневме Неба и Земли», не превышают друг друга, то есть совершенно уравновешены. Это равновесие динамично, оно требует «разделённости дня и ночи», регулярного ритмического движения во времени, сбалансированности Инь и Ян, которая и порождает «тьму вещей». Гармония Инь и Ян является условием появления «семени», делающего возможным саму жизнь и её развитие.

Взаимосвязь гармонии с высшей природной силой – Небом обозначена в понятии «небесная гармония». Виды гармонии, её совершенство зависят не от принадлежности её к той или иной сфере жизни или природного универсума, а от степени приближения к идеалу – Великой (Высшей) гармонии (*тай хэ*).

Первый вид гармонии – гармонизация «однородных» вещей и явлений. Это согласование «внешнего» с «внешним», к которому относятся звуки одного тона пентатоники, кони в упряжке, лук и стрела. Такая гармония представляет собой ступень к более высокому виду.

Второй вид гармонии – согласование «внутреннего» с «внешним» (например, рук и сердца мастера) при главенстве внутреннего. Он доступен только мудрецам.

¹ Китайская философия. Энциклопедический словарь. с. 395-396.

Третий, совершенный вид гармонии, – Высшая гармония – это отсутствие всякой потребности во «внешнем» для постижения Единого. Мудрец достигает бессмертия сердца и приобщается к вечности. Именно эту прекрасную гармонию человеческого духа и универсума как согласование «внутреннего» с «внутренним» (беспредельность Дао можно постичь только внутри своего духа) имел в виду Чжуан-цзы, когда говорил об отсутствии внешних показателей для оценки подлинно прекрасного.

Учение о видах гармонии, её структуре и составляющих её субстанциях, является значительным достижением китайской философско-эстетической мысли, которое способно существенно обогатить истолкование гармонии в западноевропейской традиции.

Глава 2. Китайская классическая поэзия: основные черты, темы и образы

*- Если ты желаешь стать поэтом, приходи
ко мне. Ты найдёшь мою хижину у истоков
большой реки в северо-западных горах. Меня
зовут Мастер Божественного Слова.*

*И, сказав это, старик шагнул в тень, которую
отбрасывал ствол дерева, и в тот же миг
бесследно исчез.*

Герман Гессе. Поэт.

У истоков китайской поэтической традиции находится «Книга песен» - «Ши цзин», созданная 2,5 тыс. лет назад на основе творчества безымянных гениальных поэтов и музыкантов древности. Свод народных песен и древних гимнов «Шицзин» (XII – V вв. до н.э.) приобрел значение классического канона. На протяжении многих веков «Книга песен» являлась образцом высокого поэтического мастерства. Её называли энциклопедией древности, вобравшей в себя все краски ушедшего мира, его откровения и жизненный опыт. Система рифм, повторы слов и особенно параллелизм смежных предложений, принятый в «Шицзин», вплоть до настоящего времени были основными стилистическими приемами китайской поэзии. Используемый в нем *переход от конкретных образов окружающей природы к лирическому чувству поэта* в качестве главного принципа всей китайской поэзии просуществовал тысячи лет.



Иллюстрации к Шицзин, созданные императором Цяньлуном. Династия Цин (1644-1911)¹

«Шицзин» содержит триста пять поэтических произведений и состоит из четырех разделов: «Гофын» («Нравы царств»), «Сяо я» («Малые оды»), «Да я» («Великие оды») и «Сун»

¹ Ду Хуапин. Цветы и деревья как символы в китайской культуре / Пер. с кит. С.А. Кочминой, А.Н. Новобрановой. Пекин, СПб., 2013. С.113.

(«Гимны»). Считается, что именно Конфуций, который восхищался поэзией древности и видел в ней огромный нравственный потенциал, из трех с половиной тысяч песен отобрал одну десятую и свел в единую книгу «для торжества идеального порядка вещей, правления, обрядов и долга». (Сыма Цянь). В своих «Исторических записках» в разделе о Конфуции первый китайский историк отмечает: «В древности стихотворений «ши» было более трех тысяч. Конфуций отбросил негодные и взял то, что соответствует правилам («ли») и должному («и»)¹. Это своеобразный итог древнейшей поэзии. Пышные оды, торжественные ритуальные гимны, храмовые песнопения соседствуют с лирическими излияниями – и всё это, по мнению Конфуция, – верное зеркало народных нравов.

Иероглиф и слово «ши» в древнекитайском языке означают: стихотворение, песня, поэзия, ритмическое, озвученное рифмами произведение, исполняющееся под аккомпанемент музыкального инструмента. Песня «ши» – древнейшая форма китайской лирической поэзии, стихотворение, предназначенное для пения. Обычно оно состоит из нескольких строф, нередко с рефреном. Песни «ши» складывались в народе одновременно с мелодией, поэтому были органически связаны с музыкой, движениями и жестами, сопровождающими их исполнение во время религиозных и бытовых обрядов, праздничных гуляний и игр. Согласно эстетическим взглядам Конфуция и его школы, в песнях важен прежде всего смысл, призывающий к воспитанию добродетелей, благомыслия и умеренности в выражении чувств. Песни должны умиротворять, а не волновать, создавать гармонию, приобщая таким образом человека к гармонии общественной. Конфуций дает отрицательную оценку чувственным «южным» мелодиям, «переливающимся через край» и поэтому «вносящим в мир смуту» (Лунь юй, 15-11; Ли цзы, гл. «О музыке»). Единый четырехсловный размер, которым преимущественно записаны песни, появился, вероятно, в целях упрощения и для придания искомой строгости. Эстетика конфуцианцев в этом плане не противоречила представлениям даосов, которые рассматривали в качестве главных составляющих искусства смысл, простоту и меру как основу гармонии и покоя, конечной целью которых по отношению к человеку является приближение к великому Дао.

Первая часть «Шицзин» – «Гофын» («Нравы царств», в дословном переводе – «местные мелодии») – содержит произведения 15-ти различных царств Китая того времени. Это свод древнейшей китайской лирики периода Чжоу. Здесь собраны народные песни, лирические, любовные, трудовые, а также проникнутые исторической и социальной тематикой, включающие иносказание («Большая мышь» как символ зла и ненасытности) и сатиру. Социальным звучанием наполнена песня «Удары звучат далеки, далеки...», посвященная грустным мыслям о несправедливости общественного устройства. В дальнейшем эта тема развивается в стихах о службе, её неизбежности и превратностях («Вышел я из северных ворот...»). Картины ненастья сопряжены с передачей глубокой тоски разлученных войной и волей правителей любящих супругов («Ветер с дождем холодны, словно лед...»). Специалисты по китайской литературе отмечают, что в китайской классической поэзии типа *ши* нет даже намёка на страстную любовь, составляющую основную тему поэзии всех других стран мира. «Шицзин» воспевает исключительно супружескую любовь, выражающуюся в тоске по отсутствующему

¹ Цит. по: Федоренко Н. Древнейший памятник поэтической культуры Китая// Шицзин: Книга песен и гимнов/ Пер. с кит. А. Штукина. М., 1987. С. 4.

супругу, по нарушенной обстоятельствами, но крепкой и незыблемой связи.¹ Вместе с тем конфуцианское восприятие эмоционального мира человека не ограничивалось чувством любви. Известно, что на раннем этапе развития конфуцианства чувства-*цин* рассматривались как вторичные по отношению к изначальной человеческой природе-*син*. Более того, конфуцианцы полагали, что эмоции искажают не только изначальную природу человека, но и его восприятие внешнего мира.²

Вторая часть «Шицзин» - «Сяо я» («Малые оды») – включает в себя главным образом произведения придворных стихотворцев.



Чжао Цзи (1082-1136), восьмой император сунской династии. *Госпожа Ху Фо на прогулке весной* (приписывается). Гугун (Дворцовый музей). Пекин.

Главные темы этого рода лирики – выражение восторженных чувств по поводу торжественных событий, восхваление достоинств и добродетелей древних правителей и полководцев. Воспеваются преданная служба царю, ратные подвиги в походах против гуннов, царская охота, на которой господствовали чопорная обрядность и утонченный церемониал.

По четверке коней в колесницы князей впряжены,

И одна за другую четверки приходят на стан.

Наколенники алые, в золоте туфель сафьян,

Собираются гости, блюда и порядок и сан. («Царская охота»).



Цзэн Цзин. XVII в. *Портрет придворного*

Столь же выразительны стихи, обличающие придворные нравы с их непременными лестью, интригами и клеветой. *Причудливо вьется прекрасный узор - /Ракушками тканная выйдет парча./ Смотрю я на вас, мастера клеветы!! Давно превзойти вы искусство ткача...* («Ода о клеветниках»).

¹ См. подробнее Алексеев В.М. Китайская литература. М., 1978.

² Кравцова М.Е. Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа. Антология художественных переводов. СПб., 1994. С. 286.

Третью часть «Книги песен» - «Да я» («Великие оды») – китайская литературная традиция считает высоким образцом придворного поэтического стиля. Эти стихи исполнялись в сопровождении соответствующей музыки. В их эстетический канон включена богатая словесная орнаментация, усиливающая впечатление торжественности происходящего. Появление «Великих од» связано с известными историческими событиями, каким была, например, битва чжоусцев и шан-иньцами, с её рукопашными схватками, ожесточенным противостоянием, ставшая источником героических сказаний и трагических легенд. Поэтому «Да я» рассматривают и как эпическую поэзию. В конфуцианской интерпретации «Великие оды» - это Оды – Правды, содержащие в себе славословия царственным предкам династии Чжоу, при которой расцвела китайская культура, и жили Лао-цзы, Конфуций, многие мыслители и крупные государственные деятели.



Ян Ли-бэнь. VIII в. Императоры различных эпох. (фрагмент)

Четвертая часть «Шицзин» - «Сун» («Гимны») - это сорок древних торжественных и хвалебных храмовых песнопений и культовых гимнов в честь духов предков и мудрых царей древности. («Ясны законы царя Просвещенного, вечно да будут блистать!»). Некоторые гимны связаны с ритуальными танцами, исполнявшимися во время храмовых обрядов. Иероглиф «У» - «танец» в своем начертании походил на фигуру человека, пляшущего с бычьими хвостами в руках, что было заклинанием для хорошей добычи и охоты.

Таким образом, эта часть «Книги песен» неотделима от обрядовых песенно-плясовых действ, совершавшихся при жертвоприношениях и храмовых ритуальных службах. Это подтверждают и сами названия гимнов: «В храме», «Гимн при принесении в жертву рыб», «Гимн усопшим родителям царя», «Приготовления к жертвоприношению», «Гимн предку». *Шелк их одежд чистотою достойной блистал,/ Шапки надели, как должно, почтенья полны;/ Входят они в переходы из храмовых зал./ После овец осмотрели, как надо, быков.../ В малые смотрят, а также в большие котлы,/ Кубки поставили из носорожьих рогов,/ Доброго, мягкого вкусом налили вина. /Голос их ровен, в манерах надменности нет./ Будет в награду им долгая старость дана.* («Приготовления к жертвоприношению») Здесь описаны приготовления к царскому жертвоприношению общему предку, которое производилось князьями, родственниками царя. Примечательно также то, что в Китае в торжественных случаях было принято не снимать, а надевать шапку.

Современные китайские авторы отмечают, что весьма распространённое в китайской поэзии упоминание цветов и деревьев также имеет свои корни в «Ши-цзин». Писатель Лэй Шуянь в эссе «Ши-цзин: анализ названий животных и растений» утверждает, что какую бы страницу Книги песен ни открыл, она предстает как энциклопедия растений и животных, и приводит подробный перечень растений, которые упоминаются в одном из ее разделов. Среди перечисленных им растений сорная трава болотolistник, виноградная лоза, листья и ветви персика, дерево груши, плоды чернослива, подорожник азиатский, побеги полыни, корни репы,

упоминается горький и сладкий вкус дикорастущих сорных трав – пастушьей сумки и осота.¹ Согласно преданию, Конфуций обращал внимание своего сына на «Ши-цзин» как на важный источник знаний о флоре и фауне Китая. Вместе с тем «пейзажное мироощущение» китайцев сказалось в том, что каждое из растений или животных и птиц всегда несут в стихах эмоциональную нагрузку, создавая атмосферу весны или осенней печали, «сопровождая» или оттеняя своим присутствием трагизм происходящего и переживания героя, создавая тем самым особую эстетику облагороженного чувства.

*Подгрудок отвисший волк лапой прижал, отступаясь;
Отпрянув назад, он ударился тотчас хвостом...
Преславный потомок, велик и прекрасен был князь,
Спокоен и важен, - багряные туфли на нём.²*

В целом исследователи называют «Шицзин» «антологией боли и невзгод» (Н.Федоренко), что означает признание в качестве главной темы поэтического искусства вообще тему страдания и указание на его вечные, онтологические, а также социальные и эмоциональные источники. При этом важно подчеркнуть, что сам лирический герой должен быть морально совершенен, образован, чувства его должны быть глубоки и возвышенны одновременно. Поэтому вполне закономерным представляется переход от коллективной к индивидуальной поэзии, усиливающей тему боли и страдания через личное, индивидуальное переживание, связанное с чертами определенной неповторимой личности и её трагической судьбы.

Смыслом индивидуальной поэзии Китая, возникшей в IV – III вв. до н.э., становится «излияние чувств» и «философия чувства», повлекшие за собой изменение выразительных средств: усложнение языка, игру созвучий, длинную неровную строку, смешение стихов и прозы, иногда пышную декоративность, тончайшую изысканность формы и тягу к тайнописи.

Начало *индивидуальной поэзии* в Древнем Китае связано с именем **Цюй Юаня (332-296 гг. до н.э.)**, который был также искусным оратором, широко образованным человеком, разбирающимся в тонкостях политической жизни. Поэмы и оды Цюй Юаня знаменуют рождение литературы нового типа, что связано как с силой личности и трагической судьбой самого поэта, так и с созданным им необычайно эмоциональным по характеру и глубоко страдающим лирическим героем. Принадлежавший по рождению к царскому роду Цюй Юань занимал высокий государственный пост и пользовался доверием государя, которому он служил верой и правдой. В результате дворцовых интриг он был оклеветан, отстранен от дел и в изгнании покончил с собой, бросившись в реку «с камнем в объятиях».



Чжан Жоай. Династия Цин (1644-1911). *Цюй Юань декламирует стихи*

¹ Ду Хуапин. Цветы и деревья как символы в китайской культуре. С.113-114.

² Шицзин: Книга песен и гимнов/ Пер. с кит. А. Штукина. С.124.

На иллюстрации изображен эпизод, восходящий к рассказу Сыма Цяня о том, как окончательно потерявший надежду на понимание князя (который в итоге был обманут царедворцами и бесславно погиб) и возвращение к политической деятельности Цюй Юань пришел к берегу реки с распущенными в беспорядке волосами (что в Китае было символом великой скорби) и «горестно пел на берегу затона». «Лицо его было страдальчески изможденное, весь иссох он, скелет-скелетом».¹

Результат его разочарования в устройстве мира (свою отставку поэт воспринимал как полное поражение своей партии, ведущее к близкой гибели царства, как торжество злодейства над основами морали) – это ряд поэм, самая знаменитая из которых «*Лисао*» («Скорбь отлученного»). «Поэма Цюй Пина «Лисао» /.../ родилась, конечно, из чувства его возмущенья» – писал Сыма Цянь. Здесь важно то, что в представлениях древних китайцев, как и в русской культуре, поэт никогда не принадлежал одной лишь литературе.

Давая выход мировому *дэ* в словесности *вэнь*, он был мироустроителем, подобно монарху, и поэтому в характеристике поэта находят место и великие мировые силы, и духовно-нравственное начало, а поэтическое слово — в меньшей степени, лишь как посредник великого. «Он выяснил нам всю ширь, высоту пути бесконечного Дао, стезю безупречного *дэ*, статьи и подробности мира... Его поэтический стиль отличается сжатой формой, слова его речи тонки и едва уловимы; его настроенье души отлично своей чистотой; его поведение, поступки его безупречно честны....Его стремления чисты: поэтому все, что он хвалит в природе, – прекрасно. В стезе своей жизни он был благочестен и вот даже в смерти своей не позволил себе отойти от нее... Не принял тот мир с его жидкою, топкою грязью; белейшее был бел, не мараясь от грязи его» (Сыма Цянь)².

Название поэмы «Лисао» («Скорбь», «Как впал я в беду») вызывает среди литераторов различные толкования. Одни считают, что это печаль поэта в результате конфликта с придворной средой, другие полагают, что основная тема поэмы – скорбь поэта в изгнании. В поэме отражены не только конфликт автора с правителем и его окружением, но и его решимость отстаивать справедливость, его скорбь о судьбе родины. Стремление к общему благу передано Цюй Юанем через аллегорический образ сада, который поэт старательно выращивал и который погублен людьми, безразличными к красоте.

*Мои дела – цветущие поляны,
Я орхидеями покрыл сто му,
Взрастил благоухающие травы,
А среди них – и шпажник и духэн. /.../
В стяжательстве друг с другом состязаясь,
Все ненасытны в помыслах своих,
Себя прощают, прочих судят строго,
И вечно зависть гложет их сердца. /.../
Дышать мне тяжело, я скрываю слёзы,
О горестях народа я скорблю,
Хотя я к добродетели стремился,
Губила ночь достигнутое днем.*

Сам же поэт находится в постоянном поиске прекрасного, олицетворенного в некоем образе Дивного Совершенства, который он ищет то в правителе, связывая с ним свои надежды

¹ Сыма Цянь. Отдельное повествование о Цюй Юане//Цюй Юань Лисао /Пер.с кит. В.М. Алексеева. СПб., 2000. С.11.

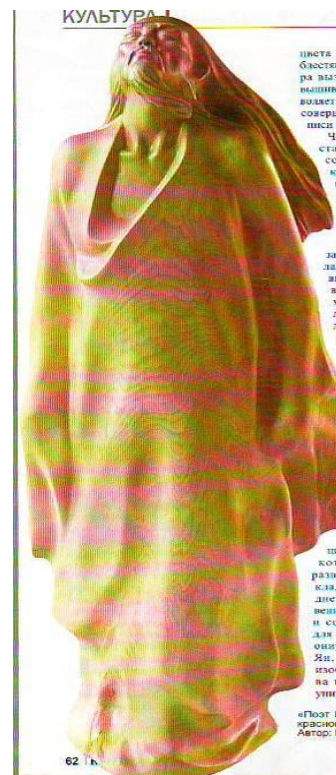
² Сыма Цянь. Отдельное повествование о Цюй Юане. с. 7.

на возрождение отчизны, то в друге, с кем можно разделить мечты, то в невесте, пленяющей взор своей красотой. Но ван ему не внемлет (*Длинна дорога к царскому порогу, и не проснулся мудрый властелин*), друга нет, а невеста уходит к другому. Попытки выйти из порочного круга изображаются как фантастическое странствие по небесам, где боги и духи благосклонны к поэту и готовы служить ему. Но это путешествие (совершенное, возможно, не только в мифологической, но и своей духовной вселенной), не приносит поэту облегчения – небесные врата перед ним захлопываются, поскольку он не видит смысла своего пребывания только здесь, чувствует себя чужим в далеких от реальной жизни сферах.

Вот отрывок из поэмы «Лисао» в переводе А. Ахматовой:

*...Изменчиво в безумном беге время,
Удастся ли мне задержаться здесь?
Завяла и не пахнет «орхидея»,
А «шипяжник» не душистей, чем пырей./.../
Я «орхидею» называл опорой,
Не прозревая пустоты её.
Она, утратив прелесть, опростилась,
Цветов душистых стоит ли она?
Был всех наглей, всех льстивей этот «перец»,
Он тоже пожелал благоухать.
Но разве могут быть благоуханны
Предательство и грязные дела?/.../
«Всё кончено!» - в смятенье восклицаю.
Не понят я в отечестве моем.
Зачем же я о нем скорблю безмерно?
Моих высоких дум не признают.
В обители Пэн Сяня скроюсь...¹*

Ван Дуфан. XX в. Поэт Цюй Юань.
Статуэтка из красного дерева.



Примечательно, что имя «человек тоски», данное Цюй Юаню современниками, впоследствии стало относиться к каждому поэту, что указывает на господствующий минорный тон китайской лирики. Последователи Цюй Юаня, поэты, прославившиеся своими одами, уже не смели открыто возражать князю. После гибели Цюй Юаня царство Чу всё больше теряло свою территорию, пока через несколько десятков лет не было окончательно уничтожено.

Более чем через сто лет после смерти Цюй Юаня при династии Хань ученый и поэт Цзя И (II в. до н.э.), служивший главным наставником в Чанша (современная провинция Хунань, где находится упоминаемая Сыма Цянем река Мило), написал оду памяти опального поэта и бросил её в воды реки, в которой тот когда-то утонул. В разделе о главных символах китайской культуры отмечалось, что Цюй Юаню – прекрасному поэту и честному государственному деятелю, посвящен красочный праздник состязания лодок-драконов, символически включающий тему мистического соединения поэта с водной стихией, в которой он принял подобающий ему облик дракона. Любовь китайцев к традиции, поистине народная слава и высочайшее мастерство создателя «Лисао» послужили тому, что эта поэма прошла более чем через две тысячи лет истории китайской поэзии в качестве символа учёности, поэтических занятий и одиноких раздумий. Поражает то, что в XIX веке ей посвящались самые проникновенные строки,

¹ Все стихи даны по Цюй Юань. Лисао /Пер.с кит. В.М. Алексеева. СПб., 2000.

окрашенные глубоко личным переживанием. *То изучаю я «Лисао» том,/ То свод канонов постигаю я./ Уж десять лет прошло в занятыи том,/ В сомнениях при свете фонаря./ Льёт дождь на пальму, по листве стуча,/ И в сердце зарождается печаль.* (У Цзао.) Возвышенный и трагический образ Цюй Юаня продолжает волновать не только поэтов, но и художников и скульпторов Китая и в наше время (см. скульптурную работу Ду Фана).

Импровизационность как важная черта восточной эстетики, была признаком высокого мастерства в китайской классической поэзии во все периоды её существования. Импровизация в поэзии как умение выразить в возвышенных поэтических образах заданную тему связана с легендой о суровом императоре и о его младшем брате, поэте **Цао Чжи (192-232 гг.)**. Однажды император решил дать невыполнимое, по его представлениям, задание для поэта, приказав ему пройти семь шагов и за это время под угрозой тяжкой кары за невыполнение сложить стихи. Цао Чжи справился с заданием, сочинив ставшие знаменитыми «Стихи за семь шагов»: *Варят бобы, -*

Стебли горят под котлом.

Плачут бобы:

«Связаны все мы родством!

Корень один!

можно ли мучить родню?

Не торопитесь

Нас предавать огню!»¹

С той поры выражение «варить бобы, жечь стебли» стало обозначением вражды братьев, отношения между которыми, входили в известные «пять видов священных скреп», то есть были этикетно и канонически закреплены.

Импровизация как неотъемлемая черта творчества присутствовала не только в поэзии (индивидуальной и коллективной), но и в живописи (конкурсы, экзамены, требующие изображения заданной темы, как правило, связанной с состоянием природы в определенное время года), и музыке.



Темы китайской классической поэзии, обусловленные во многом влиянием ведущих философских направлений – **конфуцианства, даосизма и буддизма** – при всех особенностях их осмысления и передачи – вполне вписываются в тематическое русло мировой поэзии. Быстротечность жизни, бренность всего живого и неизбежность смерти, за которой много неопределенного, волновала всех крупных китайских поэтов. *«Солнце и месяц – неумолим их бег, жизнь человека – словно в пути ночлег».* (Цао Чжи).

Обман в словах

О радостях весенних:

Свирепый ветер

всё в безумстве рвет.

Сдув лепестки,

погнав их по теченью,

Он опрокинул

лодку рыбака. (Ду Фу)

Художник империи Юань (1280-1367).

Образ Ду Фу

¹ Цао Чжи. Фея реки Ло/Пер. Л.Е. Черкасского, В.А. Журавлёва, А.Е. Адалис, А.И. Гитовича, И.С. Лисевича, В.М. Алексеева. СПб., 2000. с.5.

Знаменитыми поэтами эпохи Тан, периода наивысшего расцвета китайского искусства, были **Ли Бо, Ду Фу, Бо цзюйи**. Фантазия направляла поэтов от делающего акцент на социальные отношения и реальные исторические события конфуцианства – к учению даосов, к их миру, наполненному богами, феями лесов и рек, духами гор и пустынь, образами умерших великих мудрецов и поэтов. При этом важно, что свобода поэта, далеко не свободного в своей реальной жизни, понималась как полет мысли, безудержная погоня за мечтой, прекрасным образом, возможность пребывать в мирах, закрытых для простых людей. Вот как представлял бессмертие поэтов Цао Чжи: *Открыты мне/ Небесные врата,/ Из перьев птиц/ Я надеваю платье;/ Вznуздав дракона,/ Мчусь я неспроста/ Туда, где ждут меня/ Мои собратья /.../*

Мятушаяся душа поэта, разочарованного жесткостью жизни, где «можно золото расплавить злобной клеветой», находила приют в описаниях прекрасных мест обитания небожителей, в своих фантастических путешествиях к тем, кого он считал близкими себе по духу. В обителях бессмертных живая вода, струящаяся «неумолчным потоком», «орхидеи до неба», «черный барс под горою, над вершиною цапля резвится».

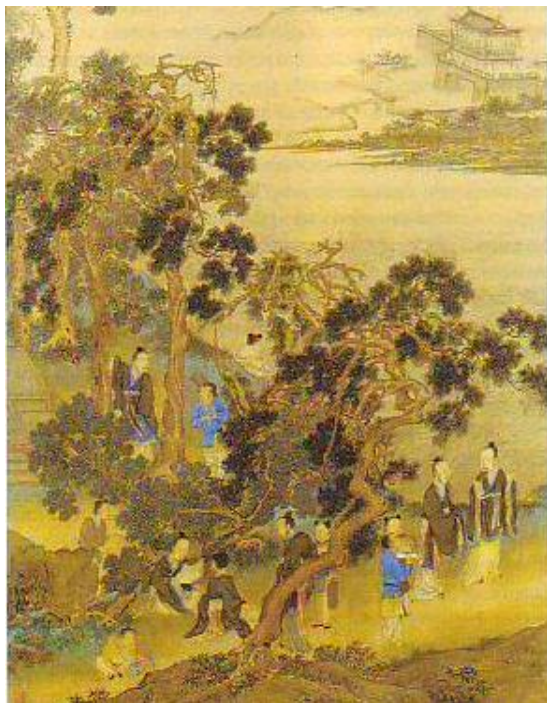


Гу Кайджи (344-406). *Фея реки Ло*.
Деталь. Шелк, краски. Копия XII или XIII в.
Галерея искусства Фрир. Вашингтон.

Волнующая Цао Чжи *тема трагичности встречи реальности и мечты* стала основой знаменитой поэмы «*Фея реки Ло*». Необычайная красота феи, пленившая сердце земного юноши, передает представления Цао Чжи об идеале женской красоты, восходящем к древним традициям, вобравшем в себя и «пейзажность» мировоззрения китайцев, и конфуцианский идеал учености с его отрицанием естественности. *Тучи прически высоко-высоко вздымались. Длинные брови срастались в изящном извиве./.../ Яшма – лицо красоты не от мира; летает, как лебедь, чем-то встревоженный; изящна – дракон так изящен несущийся. Так сверкает красою своей осенний цветок хризантемы, так в пышном цветенье своем весною красива сосна.* (Пер. В.М. Алексеева). В то же время красавица была прекрасно воспитана: *она владела лучшим поведением и понимала смысл стихов канона Ши!* – что означало изучение конфуцианской «Книги Ритуала» (Ли цзи) и «Книги песен» (Ши цзин), бывшее основой самого изысканного воспитания. Поскольку пути человека и феи «различны весьма», их встреча не может принести счастья: слезы феи о невозможности любви «по платью хлынули потоком», жизнь юноши, ставшая «бесконечною лентой мечты» о возлюбленной, сосредоточилась на столь же долгой реке, скрывшей фею в своих водах. *В руках были возжси несущих меня лошадей, и кнут я на них поднимал... а горе кружило в груди и уехать отсюда не мог я.*¹

¹ Цао Чжи. Фея реки Ло. с.243- 248.

Даосизм в восприятии художников и поэтов Китая был связан с духом вольности, позволяющим жить, «оседлав ветер». Даосами были отшельники-поэты, романтизированные образы которых наполняли страницы поэтических сборников. Существовали и объединения поэтов-аристократов, ведущих особый образ жизни, позволяющий воплощать представления даосов о смысле человеческой жизни, состоящей в следовании великому предначертанью Дао-Пути. Такой образ жизни чаще всего предполагал отказ от карьеры (обычно, после ряда разочарований в «красной пыли»¹), тонкое чувство природы, стремление жить в соответствии с её ритмами. *Среди сосен он спит/ И среди облаков./ Он бывает / Божественно пьян под луной,/ Не желая служить-/ Заблудился в цветах»* (Ли Бо. Посвящение Мэн Хао-жаню).



Художник династии Мин (1368-1644). *Шесть отшельников в сосновом лесу*.
Воспроизводит событие в годы династии Тан, когда у горы Цулай
создали сообщество шесть отшельников, среди которых был Ли Бо.

В своих стихах великий танский поэт **Ли Бо (701-762)** употреблял слово *сяояо*, которое переводится как «забыв обо всем». Н.И. Конрад отмечает, что это очень старое слово, которым пользовался один из основателей даосизма Чжуан-цзы (IV-III вв.), обозначая путь истинного *сяня* (в даосизме отшельник, небожитель, маг, стремящийся познать тайны природы и вечной жизни). *Сяояо* значит «обладать великой духовной свободой», не давать жизни с её повседневными заботами сковывать дух. Признак *сяня* – умение слушать и понимать журчание ручья, песни ветра, общаться с природой, как с живым существом.² Образ отвергшего богатство и положение при дворе Ли Бо, поэта с «костью гордости» в спине, не дающей сгибаться, стал олицетворением самой стихии поэзии. О себе Ли Бо говорил:

*Меня спрашивают, что вы там живёте – в голубых горах?
Смеюсь и не отвечаю... Сердце моё спокойно.
Цветок персика уносится струёй и исчезает.
Есть другой мир – не наш человеческий.³*

¹ «Красная пыль» - поэтический образ нарядной светской суеты и мишуры.

² Конрад Н.И. Предисловие // Ли Бо. Нефритовые скалы. СПб., 1999. С. 15.

³ Пер. А.И. Гитовича.

Павильон орхидей – так называлась живописная местность в южном Китае, где в середине IV века под тем же названием сложилась своеобразная студия поэтов, художников, каллиграфов, приверженных артистическому образу жизни под названием «*ветер и поток*». В центре стоял **Се Ань**, меценат и вельможа, тонкий ценитель изящного. Он устраивал поэтические турниры, философские диспуты в духе «чистых бесед», «прогулки среди гор и вод». «На природе они охотились, удили рыбу, любовались горами и водами, дома – беседовали, читали стихи, занимались литературой. В них не было ничего вульгарного и прозаического», – говорится в средневековом китайском источнике¹. «Чистая», или «прозрачная», беседа («цин тань») обычно сопровождала прогулки в горах.

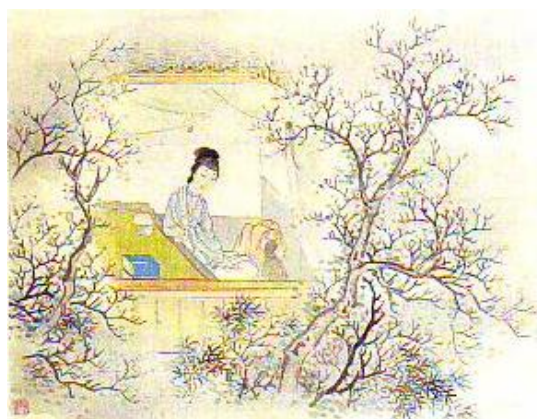
Темой её могли быть возвышенные предметы, заимствованные из известного сочинения. Такую тему предлагал «председатель беседы» после того, как все рассаживались в удобных непринуждённых позах. Чаще всего говорили о «величии гор и вод», открывающихся взору. Высказывались по очереди все присутствующие, а иногда блистали своим искусством слова только два наиболее признанных оратора, а остальные довольствовались ролью ценителей. Участники «чистых бесед» часто прицепляли к поясу веничек из оленьих хвостов как знак своего желания отряхнуть с себя «мирскую пыль» и идти по пути бессмертных небожителей (считалось, что они ездили на белых оленях).²



Чжан Фэн. Династия Мин (1368-1644)

У водоема аромат хризантем ощущим особенно ясно

Круг жизненных ценностей «ветра и потока» включал и особое отношение к вину, и эксцентричность поведения, и культ красивой внешности с оттенком слегка болезненного subtilного изящества. Представители этого круга были утонченными ценителями женской красоты, что проявлялось в романтическом любовании красавицами, обитающими в изысканных



Фэй Даньшюй. Династия Цин (1644-1911)

*Тонкий шелк сливы (Любование цветами сливы)*³

интерьерах дворцов, в описаниях их совершенств, всегда в духе кургузной галантности. *Болянская башня - /как шапка над южной горой,/ Коричный дворец/ за источником северным скрыт./ Под утренним ветром/ колышется полог ночной,/ Рассветное солнце/ на рамах узорных блеснит./ Красавица дева/ за ширмой очнулась от сна - / Цветок орхидеи,/ прекрасная яшма на ней./ Свежа и прелестна,/ как осенью ранней сосна,/ Чиста она, словно/ сияние вешних лучей.* (Се Линъюнь).

Импровизация в случае коллективного поэтического творчества представляла собой своеобразный ритуал, соединяющий в себе этикетность, особую «природную» обстановку

¹ Бежин Л.Е. Предисловие // Утренний иней на листьях клёна. Поэзия семейства Се/Пер. со старокит. Л.Е. Бежина. М., 1993. с. 37.

² Лисевич И.С. Комментарии //Ли Бо. Нефритовые скалы. с. 352-353.

³ Из кн. Ду Хуапин. Цветы и деревья как символы в китайской культуре. С. 132.

(пейзаж), индивидуальное выражение неповторимости времени, ситуации, присутствия единомышленников-поэтов. «3-го дня 3-го месяца 353 года друзья Се Аня собрались в Павильоне орхидей на праздник Весеннего очищения. День выдался ясный, теплый, с тем благодатным привкусом весны, который бывает только на юге. Захмелевшие поэты пили вино из чарок, плавающих в речной воде среди лотосов. В разгар веселья всем было предложено написать по одному – по два стихотворения. Готовые экспромты собрали вместе, знаменитый каллиграф Ван Сичжи переписал их и снабдил предисловием. Получился поэтический сборник, оставивший след в истории китайской словесности».¹ Вот два стихотворения из этого импровизированного сборника: *Как в былые лета/ древним мудрецам,/ погулять весною/ захотелось нам./ Мы собрались вместе,/ за руки взялись,/ устремились сердцем/ к роцам и холмам.* (Се Ань)

*Я следую тому,
что мне велит душа...
Уносит стаи рыб
стремительной волной.
Едины сто веков
и этот краткий миг,
И радостен мудрец,
омытый чистотой.* (Се И)

Китайская индивидуальная поэзия в дальнейшем развивает все темы «Шицзин». Но наиболее ярко особенности китайской поэзии – *пейзажность взгляда, соединение конкретного явления природы с переживаемым чувством* – проявились в лирической поэзии. Из данного соединения родился особый символизм, расширенный до такой степени, что за каждым проявлением жизни природы (летающий снег, ледяной ветер, крик обезьяны или цветение мэйхуа) стоит определенное чувство, мысль, известная тема. За разливом реки (водная стихия – проявление Дао) – беспредельность тоски по родным местам, за дарением учителю ветки цветущей дикой сливы – преклонение перед его мудростью и совершенством. Переживание, глубокое чувство способно окрасить, возвысить до космических масштабов и яшмовые ступени, и «беседку резвящихся скакунов», которые, со своей стороны, эстетизируют, «оформляют» переживание, соединяя его с деталями окружающей обстановки и красотой природы.

*Я грущу оттого,
что природа меняет свой лик,
Я жалею о том,
что так скоро кончается год.
Песня княжества Чу
отзывается грустью в душе,
Песня княжества У
мне о доме забыть не дает.
На плечах исхудавших
просторное платье висит,
В волосах у меня
пробивается прядь седины.
На вечерней заре
я сижу в одинокой тоске,
Белохвостая цапля
кричит на исходе весны.* (Се
Линъюнь. *Мои чувства в пэнчэнском дворце по поводу того, что год близится к закату*)²

¹ Бежин Л.Е. Предисловие // Утренний иней на листьях клёна. с. 38.

² Пер. со старокит. Л.Е. Бежина. Утренний иней на листьях клёна. с. 73

Можно сказать, что предельная точность, отраженная даже в самих названиях стихов: «Ручей в семь ли», «В Шаншу поднимаюсь на гору Каменный барабан», «В Северной беседке провожу ночь» - это стремление вписать человека, его чувства, его внутренний мир в единое целое, являющееся вечным и гармоничным. Эстетика китайской поэзии – это эстетика чувства, проявляющаяся в необычайной тонкости и изяществе передачи переживания. «Опредмеченность» чувства, которое как бы выхватывает из окружающей обстановки что-то характерное, но всегда эстетичное, связанное с природой, памятником древней культуры (дворцы, беседки, старинные свитки, ступени из яшмы) служит слиянию с миром. Сам поэт вписывается в средства передачи настроения. *Окно на юг -/ сижусь спиной к лампе,/ Под ветром хлопья / кружатся во тьме. / В тоске,/ в безмолвье деревенской ночи/ Отставивший гусь/ мне слышится сквозь снег.* (Бо Цзюйи. Снежной ночью в деревне)



Вэнь Чжэньхэн. Династия Мин. *Лирика Бо Цзюйи* из серии изображений «Лирика уроженцев Тан»

Возможно также и обратное утверждение – утро, крик обезьяны, мокрый снег – озвучиваются, могут говорить на человеческом языке благодаря искусству поэзии. Поэтому путник принимает в своё сердце «горечь осенних рассветов», тоскливое однообразие набегающих волн, безутешную тоску птичьего крика и сам может смотреть с утренней тоской в безбрежную даль и видеть в пырее сироту, а в сосне - благородного аристократа. Плывущие тучи олицетворяют течение мысли, а вечернее солнце становится символом души друга. Природа соединяет с прошлым, делает близкими давно умерших мудрецов и поэтов: *Смотрю на ручей,/ где*



рыбачил мудрец знаменитый,/ Излучину вижу, где удочку ставил другой./ К чему говорить,/ что минувшее нам недоступно:/ Столетия прошедшие/ связаны сутью одной. (Се Линъюнь) В природе есть всё, что может переживать человек: *Птица после скитаний прилетает обратно... Успокоились крылья на холодных ветвях...* (Тао Юаньмин). Или: *Кто может ручаться, что малой травинки душа всей мерой оплатит за теплую ласку весны!* (Мэн Цзяо). Увиденный в природе образ может точно и глубоко (ведь мысль бесконечна) передать отношение и состояние говорящего: *Ты ему передай,/ что осенние травы/ В дом мой накрепко заперли входы...* (Бо Цзюйи).

Ма Юань. Конец. XII в. *Созерцание луны* (или *Напротив – луна*). Тушь, краски. Гугун. Пекин.

Через гармонию природы, незыблемость ее ритмов и законов гармонизируется переживание. Усиливаясь, получая художественную форму, эстетический смысл, оно растворяется в чередовании картин и явлений изменчивого мира. Страдание, приобщенное к вечным законам, символы которых изменчивы, но также вечны (голоса птиц, облетающие листья, осенние травы), принимается природой и становится частью этой бесконечной метаморфозы, освобождая душу человека от непомерности чувства: *Я – полумёртвый утуновый ствол, / Старый, больной человек.* (Бо Цзюйи).



Полное собрание поэзии времён династии Тан
(ксилографическое печатное издание Цин Канси)¹

Пейзажная лирика - «стихи о горах и водах» и «стихи о садах и полях» - ведущий жанр древнекитайской поэзии. Даосско-буддийский канон в живописи и поэзии учил видеть в природе воплощение мистических абсолютов, угадывать в ней тайну: скалистые горы как «корень облаков», проявление начала Ян и высот совершенства; вода, символизирующая тёмное Инь, как образ действия мудреца, побеждающего, «не борясь». Страстными певцами природы были поэты семейства Се, давшего наряду с известными царедворцами, политиками и полководцами целую плеяду первоклассных поэтов, среди которых особо выделяется творчество **Се Линьюня (IV – V вв.)**,



признанного основателя жанра «стихов о горах и водах». *Я утром прозрачным / брожу в заповедных краях. / Отвязана лодка. / всё дальше плывём по реке. / Проносятся мимо / затоны в цветах орхидей. / Высокие горы, / покрытые мхом, - вдалеке. / Над ними, как шапка / лесистая, - Каменный дом. / С вершины могучей / срывается вниз водопад. / Пустынные воды - / им многие тысячи лет! / Скалистые пики / здесь целую вечность стоят! / ... /*

Ли Сысюнь, Ли Чжаодао. VII-VIII вв. *Путники в горах.* Фрагмент свитка по шелку. Копия XI в. Гугун. Тайвань.

¹ Ду Хуапин. Цветы и деревья как символы в китайской культуре. С. 199.

Специалисты полагают, что символизм как качество китайской поэзии получает свое предельное развитие в эпоху Мин (1368 – 1644 гг.), придавшую поэтическому искусству классический блеск. В то же время символизм достигает такого состояния, когда любой используемый поэтом или художником образ обладает символической глубиной и многозначностью. Это семантическое поле, его уровни и обилие смыслов во всей их полноте становятся доступными только узкому кругу знатоков, что породило такое явление как *эзотеричность китайской лирики*, ее особую тайнопись, за которой подчас теряется искренность поэтического чувства. Перед многочисленными цитатами и историческими намеками отступает самая совершенная эрудиция.¹ Вместе с тем следует подчеркнуть, что так называемые «стихи со словами о тёмном», характерные ранее для поэтов клана Се (III – VI вв.), представляют жанр натурфилософской и метафизической поэзии, в котором отразились особенности даосско-буддистского мышления, выраженные в обобщающих реминисценциях, недосказанности и большом количестве тонких аллюзий. Известный уровень сакральности, апелляция к «посвященности» собратьев по ремеслу, ставящие заслон профаническому прочтению, защищающие законы мастерства «от наиболее грубых душ», присутствуют и в искусстве средневековой Европы и средневековой Руси.

Известные переводчики и знатоки китайской поэзии отмечали её учёный характер. Поэзия Древнего Китая – продукт умов, получивших весьма строгое и законченное образование, которым создавалось чрезвычайно устойчивое мировоззрение. Вот ироничное, в духе даосизма, признание одного из крупнейших поэтов эпохи Сун Синя Цицзи:

*Я был природы данником исправным,
Я дань воздал горам, долинам, рекам.
А страсть мою к истории и книгам
Не залечил бы и искусный лекарь.*

Во внутреннем мире учёного – поэта всегда боролись два начала: оптимизм и пессимизм, созидательное и разрушительное, конфуцианское и даосское. Конфуцианский мир поэта гордился культурой и цивилизацией; даосский мир брал её под сомнение. История учила поэта чтить величавые фигуры древности, создававшие устои общества и боровшиеся со злом. Даосизм и буддизм учили о тщете всего мирского, ибо смерть обязательна для всех и слава не нужна герою, превратившемуся в ничто.²

Средневековые китайские поэты не делали к своим стихам никаких исторических или философских комментариев, поскольку писали для людей одинаковой с ними учёности. Впоследствии любое небольшое стихотворение классиков китайской поэзии снабжалось обильными примечаниями и пояснениями, особенно неизбежными для восприятия стихов представителями иной культуры. Поэтому в настоящее время трудно отделить «стихи со словами о тёмном» от стихотворений, не принадлежащих к этому жанру и требующих для своего адекватного восприятия просто знания истории и культуры Китая. Приведём такие примеры. Казалось бы, не вызывающие никаких особых затруднений для понимания строчки «*Волосы завтра с зарёй распушу /.../ лодку спущу*» содержат в себе глубокие значения. Регламентация причёски была частью «китайских церемоний»: распустить волосы мог лишь человек, ставший отшельником или соблюдавший траур по умершему близкому родственнику. И распущенные волосы и лодка служат знаком того, что автор желает уйти из суетного мира. В то же время эти образы – символы печали и

¹ Смирнов И. Чистый голос поэзии // Светлый источник. Средневековая поэзия Китая, Кореи, Вьетнама. М., 1989. с. 470.

² Алексеев В.М. Комментарии // Ли Бо. Нефритовые скалы. с.371-372.

расставания.¹ Другой пример. Под упоминанием Ли Бо «горных сандалий князя Се» кроется воспоминание о поэте Се Линьюне, который, как известно, страстно любил горные прогулки и даже изобрёл для них нечто вроде альпинистских ботинок на деревянной подошве с шипами.²

С темой апелляции к высшей мудрости (*Лишь мудрому внятны бывают слова мудреца... (Се Линьюнь)*), стремлением к пониманию соединена в древнекитайской поэтической лирике тема возвышенной мужской дружбы, основанной на том духовном единстве, которое становится источником творчества. Чувство дружбы, близкого душевного родства рождает потребность развить затронутую другим поэтом тему, высказать свои мысли, понять вместе то, «что написано в свитах книг», ответить на волнующий вопрос. Можно говорить о своеобразной переписке поэтов, которые годами не видели друг друга и поэтому неизмеримо высоко ценили радость общения, возможность вместе пережить яркость весенних впечатлений или красоту и грусть особо почитаемой в Китае осени.



Го Си (ок. 1020-1090). *Осень в долине реки.* Фрагмент свитка.

*Я не вытерплю красных опавших листьев,
почерневший мох на земле,
Да к тому еще долгий холодный ветер,
не стихающий дождь с небес.
Удивляться не надо, в стихах услышав
только горечь осенних дум:
По сравненью с тобой я все-таки ближе
к ждущим нас годам седины.
(Бо Цзюйи)*

Мысль о друге рождала импульс к творчеству, помогала найти силы в преодолении жизненных тягот, уйти от окружающей пошлости. В каком-то смысле дружба была более необходима для творчества, чем приобщение к мудрости: *Не о том я вздыхаю,/ что горестно быть одному:/ Вдохновенье исчезнет,/ и мудрость тогда ни к чему.* (Се Линьюнь). Тема дружбы канонична, поскольку служит выполнению главного требования к художнику – творить «вдали от праха», «никогда не переносить на полотно дух большого города и рынка». Тема расставания, переживания разлуки, тоски по близкой душе достигает высочайших вершин поэтического мастерства по силе образности и символической глубины.

*Ты, поднимаясь,
к синей уходишь туче.*

¹ См. Лисевич И.С. Комментарии // Ли Бо. Нефритовые скалы. с. 362.

² См. там же. с. 363-364.

*Я на дорогу
к синей горе вернулся.
Туче с горою,
видно, пора расстаться.*

*Залил слезами
платье свое отшельник. (Мэн Хаожань. Провожая друга.)*

Само предчувствие разлуки, её горечь и неизбежное одиночество поэта-отшельника способно было порождать глубоко лирические, прочувствованные строки, которые заставляют забыть об обязательности этикетной формы «подношений».

*...На закате дня
я боялся, что ночь пройдет,
И к утру жалел,
что наступит заката час.
Я бы мог вот так
говорить с ним по целым дням,
Но давно уже
поджидала разлука нас. (Се Линъюнь)*

Такими легендарными друзьями в китайской поэзии были великие современники Ли Бо и Ду Фу, встретившиеся в 745 г. в Лояне. Несмотря на разницу в годах, темпераменте и характерах, дружба между ними сохранялась до самой смерти Ли Бо. Эта дружба воспета обоими поэтами во множестве стихов, иногда шуточных, но всегда проникнутых глубоким чувством признательности и уважения. Конгениальными друзьями были поэты эпохи Тан Бо Цзюйи и Юань Чжэнь, чья духовная общность нашла отражение во множестве посвящений друг другу и совместной работе в стиле подражания древним стихам и песням юэфу.¹

Значение некоторых символов, используемых в китайской поэзии

Парность вещей – символизирует брак;
Перо белой цапли или фазана – принадлежность танца;
Под шапкою белой... в белой одежде – символ траура;
Алые наколенники – знак высокого положения в обществе;
Багровые и багрово-жёлтые наколенники – означают соответственно царское и княжеское достоинство;
Сосуды, поставленные в ряд – свадебное торжество;
Четыре жертвы – жертвоприношения царя своим предкам, совершаемые им в храме весной, летом, осенью и зимой;
Яшмовый жезл – знак княжеского достоинства;
Три жертвы – собака, свинья и петух, кровью которых скреплялись торжественные клятвы;
Чёрная вышитая одежда – одеяние князей;
Звёздная Река, Серебряная Река – Млечный Путь;
Вино подношу я и соус, приправленный перцем – кушанья, приносимые в жертву духам: вино с корицей и соус с душистым перцем;
Бен И – дух облаков и повелитель дождя;
Да Сымин – Великий повелитель жизни; название духа и звезды, распоряжающихся жизнью людей;
Шао Сымин – Малый повелитель жизни; дух, от которого зависит жизнь детей;
Ароматный ирис – чуский царь;

¹ См. Сторожук А.Г. Юань Чжэнь: Жизнь и творчество поэта эпохи Тан. СПб., 2001. с.44 – 46 и др.

Крик осенний пеликана – по поверьям, крик пеликана осенью возвещает о потере цветами благоухания;

Дикий гусь – символ письма, известий; а так же одинокий гусь символизирует человека, оторванного от близких людей и родных мест;

Резвящиеся рыбы, птицы – образы привольной жизни;

Синие мухи – символизируют клеветников;

Янтарь – душа тигра;

Камнедержцы – деревья;

Рассекать воду мечом – метафора, означающая бесполезность какого-либо действия, невозможность остановить что-либо;

Фиолетовая дымка – по преданию, в древности такая дымка надвинулась с востока, т.е. из глубин Китая, на заставу Хань, западную границу страны, и возвестила о приближении Лао-цзы, проезжавшего через эту заставу, чтобы навсегда исчезнуть где-то на Западе;

День человека – дни праздничной новогодней недели в старом Китае носили имена домашних животных – курицы, собаки, свиньи, овцы, коровы и лошади; завершал этот семидневный цикл день человека;

Обезьяний крик – символ одиночества, тоски, быстро надвигающейся старости.

Глава 3. Канон и символ в пейзажной живописи.

*Судить о живописи на основе правдоподобия,
это значит быть ребёнком*

Су Ши

Пейзажность восприятия и передачи эмоциональной и интеллектуальной жизни, порождённая даосскими и буддистскими учениями, доминирующими в философии Китая на протяжении многих веков, не могла не сказаться в искусстве живописи, сделавшись её сутью и смыслом, формой культового медитативного общения с природой.

Теория китайской живописи даёт оригинальное осмысление многих известных и европейской эстетике понятий, таких, как возвышенное и низменное, правдивость и изысканность, простота и поэтичность. Но при этом китайская эстетика выдвинула большое количество категорий, неизвестных западным эстетическим учениям. Помимо общеэстетических категорий импровизационности (имеющей присущие только восточной традиции оттенки), культа древности, единства космичности и конкретности, китайская живопись разработала целую систему особых понятий, опирающихся как на известные положения ведущих философских направлений, так и на технику самих живописных приемов.

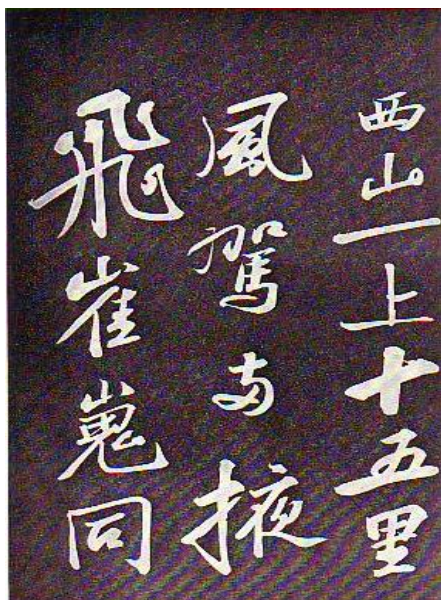
Сравнивая европейскую и китайскую живопись, Е.В. Завадская справедливо указывает на известные трудности при восприятии, казалось бы, простых сюжетов и жанров китайского искусства неискушенным европейским зрителем, прочитывающим изображение в контексте западной традиции. Так, один из самых популярных живописных мотивов – веточка цветущей сливы, осознаваемая европейцем как лирическая весенняя картина, в древнекитайской эстетической системе представляет собой символическую передачу сложнейших космогонических и метафизических проблем. То же самое можно сказать и о знаменитом китайском классическом пейзаже, который воспринимается европейским зрителем как светское искусство, тогда как пейзажная живопись Китая, выполняющая религиозные функции очищения и просветления, близка иконописи.¹ При всех изменениях в соотношении жанров в тот или иной период развития живописи важнейшая роль в этом виде искусства, начиная с VIII века, принадлежала пейзажу.

В создании эстетики живописи, так же, как и в сфере поэзии, определяющим является влияние Пятиканония, из которого следует выделить **И цзин**. По словам академика Н.И. Конрада, в китайской философии все дороги ведут к этому памятнику.² В известных графических символах И цзин исследователи видят прообразы иероглифических знаков и начало живописи. «Книга перемен» предопределила космогоническую природу живописи, её триграммы и гексаграммы вошли в искусство и как изобразительные мотивы, и как структура многих живописных изображений.

Единство живописи и каллиграфии. Это единство состоит, прежде всего, в зависимости техники живописи от каллиграфических приемов, поскольку между живописным изображением и иероглифическим письмом существует внутреннее природное единство.

¹ Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи Старого Китая. М., 1975. с. 8 – 9.

² Конрад Н.И. Запад и Восток. М., 1966. с.5.

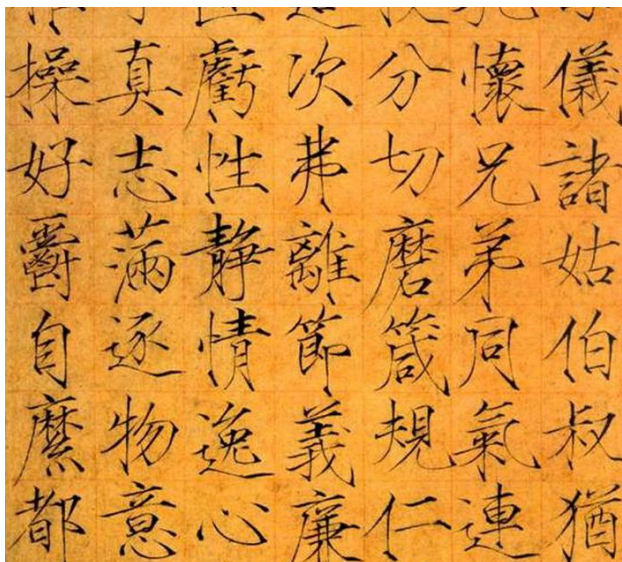


Су Ши. XI в. Образец каллиграфического письма

Свиток с пейзажем читается почти так же, как иероглиф. Близостью к иероглифу объясняется и канонизация основных живописных элементов: камни, деревья, водные потоки, цветы и птицы, часто и сам человек даются по типу определенных образцов, а не индивидуализировано. Свиток именно *читается*, поскольку зритель должен воспринимать его как

сочетание известных знаков, что невозможно без особой «живописной грамотности». *Эстетический смысл живописного произведения не в привлекательности изображенного объекта и не в сходстве с ним, а в особой красоте линейной структуры пейзажа, то есть в его каллиграфии.* Специалисты полагают, что именно в каллиграфичности живописи кроется и её понятная европейцу декоративность, проступающая в самодовлеющем эстетизме и орнаментальности знака.

Неотделимой составной частью свитков являются каллиграфически исполненный текст и печати. Текст несет не только смысловую, но и художественно-декоративную нагрузку. Ряды иероглифов рядом с пейзажем предполагают не только внутреннее созвучие поэтического и живописного настроений или прочтение пейзажа как иллюстрации к обозначенной в тексте теме, но и определенное единство письменного и живописного рисунков. По мнению исследователей, органичное сочетание каллиграфического письма с особенностями живописи («определенная сухость и угловатость») характерно для творчества **Чжао Цзи (1082-1136)**, иероглифы которого отличаются наряду с динамикой и экспрессией «жесткостью и лаконичностью». «Они рождались тонкими («проволокоподобными») мазками кисти, скорее угловатыми, чем плавными движениями сильной руки («тонкое металлическое письмо»), все черточки иероглифов были прямыми, без завитушек».¹



Чжао Цзи (1082-1136). Тонкое золото в каллиграфии

Определение горизонтальной линии, данное

¹ Пострелова Т.А. Академия живописи в Китае в X-XIII вв. М., 1976. С. 74.

знаменитым каллиграфом **Ван Си-чжи (IV в.)**, канонично как для живописи, так и для каллиграфии: «Длинная лодка словно пересекает волны пруда». Этот образ раскрывает важные составляющие искусства написания одной линии, которое включает в себя несколько поворотов, усиления и ослаблений нажима кисти, темп её движения. Темповая характеристика и в живописи, и в каллиграфии составляет их важнейшую эстетическую особенность.

Теоретики каллиграфии полагали, что тембр голоса и ритм кисти передают вибрацию психической энергии человека. Известный философ периода Хань Ян Сюнь (53 г. до н.э. – 18 г. н.э.) писал: «Слово – это голос духа, письмо – это графическое выражение; по голосу и по рисунку распознается благородный (*цзюньцзы*) и ничтожный (*сяожэнь*)»¹. Дурного человека можно узнать по тембру голоса, злодея выдает штрих. Через автограф воля учителя сообщается ученику. Поэтому каллиграфы вырабатывали не только технику письма, но и эстетику жизни. Уже упоминаемый в разделе о поэзии стиль жизни фэнлю («ветер и поток»), представители которого часто собирались в Павильоне орхидей, сложился вокруг каллиграфа Ван Си-чжи. В это объединение, ставящее своей целью очищение от позорных мыслей и чувств своего времени с помощью «чистых речей», состязаний в диалектике, занятий философией и искусствами, входили знаменитые литераторы и художники.

В последующие века, начиная с реформ императора, каллиграфа и художника Чжао Цзи, основавшего четыре школы: каллиграфии, живописи, математики и медицины, неослабевающее влияние поэзии на живопись проявлялось в том, что темами экзамена по живописи служили стихи танских и сунских поэтов. Примечательно то, что самой классической поэзии Китая органично присуща изобразительность, имеющая свои корни в пейзажном символизме китайской культуры и эстетики. В литературе приводятся замечательные описания живописного воплощения поэтических образов, уходящих в свою очередь к «вечным» философско-психологическим темам одиночества, разлуки, переживания неизбежных превращений и непостоянства всего сущего. От художника требовалось проникновение в подтекст поэтического образа, выявление его философского смысла. Так, лучшей работой, раскрывшей смысл стихов об одиночестве, был признан свиток с изображением лодки, одиноко стоящей у берега. В качестве другого удачного примера можно привести изображение темы «Возвращение с полей лошади, копыта которой топтали цветы и сохраняют их аромат». В данном случае художник образно передал аромат цветов, изобразив на картине бабочек, летящих за идущей лошадью.²



Чжао Мэн-фу. Династия Юань. *Автопортрет в бамбуковой роще*. Альбомный лист. 1299. Гугун. Пекин.

¹ Цит. по: Завадская Е.В. Указ. соч. с.55.

² Пострелова Т.А. Указ. соч. с. 77.

Вместе с тем единство с каллиграфией и культурным кодом поэзии не означает отсутствие у живописи собственной сути. Чжан Янь-юань в «Записках о прославленных художниках разных эпох» отмечал, что в письменах нельзя было увидеть облик вещей, поэтому нужна была живопись. В ней воплотилась идея Неба, Земли и мудрых людей. Идея живописи таится в воплощении формы, поэтому «изображение», «форма» - и есть живопись. «Все события, сохранившиеся в записях и хрониках, не могут воспроизвести их внешний облик, оды и хвалебные гимны не могут передать их красоту. И только в живописи может быть сделано то и другое».¹

Влияние традиционных учений на эстетику живописи. Все три основные философские школы Китая – конфуцианство, даосизм и буддизм – пользовались в области эстетики практически одними и теми же категориями, которые получали конкретную окраску только в определенном контексте. Вместе с тем в китайском средневековом искусстве выделяются и раздельно существуют два направления, определяемые либо конфуцианским, либо даосско-буддистским канонам.

Конфуцианская линия в искусстве – воплощение достоверности и красочности, реальной временной и пространственной протяженности, прямой связи со словом. Творчество здесь понимается как вершина профессионализма, эстетическое восприятие обеспечивается литературной и исторической эрудицией и умением разбираться в технологических тонкостях мастерства.



Конфуцианство в области живописи проявилось в обращении к прошлому как образцу, что определило тенденцию к подражанию, к созданию канонических «прописей» для изображения деревьев, цветов, птиц, возведению в ранг канона произведений признанных мастеров.

Образец рисунка птиц

Создание свитков на предложенные темы из поэзии требовало от художника «изящности и интеллекта», что достигалось путем образования и воспитания в конфуцианском смысле. Общий культурный уровень развивало штудирование конфуцианских канонов, знакомство с древнекитайской поэзией и литературой, знание творчества своих предшественников. Наиболее важным для будущего живописца считалось изучение шедевров древности, включающее три уровня: философская концепция картины; особенности мироощущения и идейных установок мастера; приемы и способы, творческий метод, позволившие создать яркую систему образов.



Настенная живопись. Знатный человек на коне в сопровождении своего слуги (Фрагмент). VII в. Китай. Династия Тан (618-906). Национальный музей азиатских искусств. Париж.

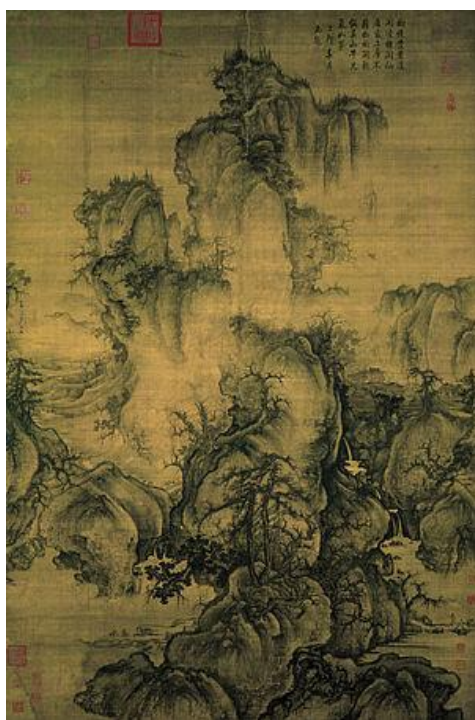
¹ Цит. по: Завадская Е.В. Указ. соч. с. 337.

Социально-этическая направленность учения Конфуция обусловила отношение к искусству в целом, прежде всего, с точки зрения воспитания человеколюбия и общественного значения выражаемых идей. Знаменитый поэт Цао Чжи подчеркивал воспитательную роль живописи: «Когда кто-нибудь видит картины, изображающие людей высоких принципов и высоких мыслей, он независимо от себя теряет собственные недостатки».¹ В своем социальном существовании живопись была теснейшим образом связана с похоронным обрядом, с культом предков. Портретная живопись, по мнению специалистов-синологов, играла религиозно-прагматическую роль, которой диктовался язык этого жанра.

В зависимости теории китайской живописи от конфуцианства специалисты выделяют два аспекта: определение функций живописи и природа ее изобразительных возможностей. *Основными функциями живописи считались иллюстративная, магическая и моральная.* В основу последней были положены следующие принципы: умение увидеть хорошее способствует предупреждению дурного; зрелище дурного приводит к тому, что заставляет людей стремиться к мудрости. В «Записках о прославленных мастерах различных эпох» теоретик периода Тан Чжан Янь-юань утверждал, что картины являются средством, благодаря которому события сохраняются в том состоянии, в котором они служат образцами для добродетельных и предупреждением для дурных».² Вместе с тем в художественном произведении не должно быть внешнего блеска, красоты и намеренной яркости (требование, родственное даосскому отказу от патетики и показного блеска, что продиктовано поведением одного из главных символов Дао - воды, всегда стекающей вниз).

Кроме того, согласно укоренившимся представлениям, горы без троп символизировали тяжесть жизни и посланных человеку испытаний, трудностей постижения мудрости, требующих

героических усилий. В историческом предании о великом мудреце Чжан Дао-лине и его учениках говорится: *Долго вёл их учитель по горам без троп и, наконец, остановился на площадке, наверху ровной, как бы срезанной вершины. Со всех сторон, в диком хаосе вздымались к небу горы, покрытые снегом; стремнины, ущелья и овраги были так перепутаны, что пробраться через них не было никакой возможности. «Вы видите, - обратился Чжан Дао-линь к ученикам, тесно жавшимся к учителю, потому что каждый неверный шаг мог грозить гибелью, - что смертным дальше идти нельзя...А между тем, кто не привязан к земному, тот мог бы идти и дальше»...*³



Го Си. 1072. Ранняя весна. Гугун. Тайбэй.

В плане морали единство конфуцианского и буддийского канона проявлялось также в требовании к художнику не находиться в «плёну вещей», в скромности и беспристрастности по отношению к внешнему материальному миру.

¹ Собрание текстов по теории китайской живописи. Пекин, 1957, т.1. с.43.

² Пострелова Т.А. Академия живописи в Китае в X-XIII вв. с. 83.

³ Шкуркин П.В. Легенды в истории. Харбин, 1922. С. 67.

Конфуцианцы устанавливают субординацию видов искусства, иерархию живописных образов, согласно их этической значимости, поскольку только этическое содержание является мерилем эстетического. Важнейшее в учении Конфуция понятие «благородного мужа» определило такой жанр классической китайской живописи, как «**четыре благородных**» (орхидея, бамбук, дикая слива, хризантема). При этом следует заметить, что само число четыре появилось под влиянием буддизма, основой учения которого являются четыре благородные истины, четыре символические встречи царевича Гаутамы, «восьмеричный путь» и другие, кратные четырём, символические перечисления.

Влияние конфуцианства на пейзажную живопись связывают также с выражением эпического начала, гармонии и порядка, покоя и внутренней уравновешенности. Наиболее полно эти принципы были воплощены в работах **Го Си, лучшего пейзажиста XI века**, писавшего в технике монохромной живописи и обобщившего свой опыт в известном трактате «*Записки о высокой сути лесов и потоков*». В превосходной литературной форме художник излагает методы изображения воды, гор, технические приемы передачи перспективы в монументальной композиции, дающей ощущение необъятности мира природы. Благодаря соединению традиций и личного мастерства Го Си стал основателем школы космогонического, величественного пейзажа, который он широко популяризировал в настенных росписях, ширмах и свитках.

Имеющий важное значение для китайской культуры в целом конфуцианский идеал истинной учености был близок идее самосовершенствования в даосизме и буддизме, которые оказали гораздо большее влияние на искусство поэзии и живописи.

Линия даосско-буддийская – это намек и недосказанность, воплощение вечности как мига, пространства как беспредельной пустоты, опосредованная связь с поэтическим словом



(внутреннее созвучие), замена красочности интеллектуальной монохромной живописью. Творчество в этой системе взглядов сродни наитию, где виртуозное владение кистью – лишь необходимое условие и подспорье, а не самоцель, поскольку художник – только инструмент, через который осуществляется «самовыражение» живописи. Такие представления рождают особую этику творчества, имеющую общие черты во всех канонических искусствах, и родственную, прежде всего, этике и эстетике китайской поэзии.

Ши Вэнь. Династия Мин (1368-1644).
Старец под сосной

Мысль Лао-цзы о том, что красивое лишь противостоит безобразному («Когда все в Поднебесной узнают, что красивое является красивым, появляется безобразное. Когда все узнают, что добро является добром, возникает зло»¹), а не есть нечто чуждое ему по природе, определяет во многом сам феномен китайской живописи. В зависимости от содержания красивое по форме может прочитываться как уродливое, а

¹ Литература древнего Востока. Иран, Индия, Китай (тексты)/ Авторы- сост. Ю.М. Алиханова, В.Б. Никитина, Л.Е. Померанцева. М., 1984. С. 227.

безобразное выполнять функции прекрасного. Отличие от конфуцианского учения о соответствии знака и сущности выражено в известном этико-эстетическом постулате Лао-цзы о внешней непривлекательности истины: «Верные слова не изящны. Красивые слова не заслуживают доверия. Добродетельный – не красноречив, красноречивый – не может быть добродетельным. Знающий не доказывает. Доказывающий – не знает»¹. Для сравнения вспомним, что согласно Конфуцию, только совершенномудрый может обладать даром слова.



Но в то же время в «Лунь юй» говорится: «Человечность редко сочетается с искусными речами и умильным выражением лица».²

Чжао Цзи (1082-1136).

Утки на дереве

Сухое, узловатое, нарочито уродливое, с точки зрения европейца, дерево стало в «Книге деревьев» китайской живописи одной из центральных фигур. Такое дерево, бывшее, по преданию, символом самого Лао-цзы, олицетворяло идею о пользе внешне бесполезного. Это образ медитации и внутреннего сосредоточения, говорящего о высотах мастерства в любой сфере искусства. В трактате «Чжуан-цзы» говорится, как однажды у правителя собрались художники и лишь одного из всех он признал подлинным мастером, поскольку тот сидел, поджав под себя ноги, сосредоточившись, забыв о времени и о происходящем вокруг. Суть пейзажа – сосредоточение. И поскольку во всех канонических искусствах в идеале художник должен соответствовать создаваемому образу, то «сидеть, сосредоточившись» становится понятием, относящимся к мастеру самого высокого уровня. Таким образом, сухое дерево – и образ медитативного сосредоточения и размышления, и «духовный пост», необходимо предшествующий, по мысли Чжуан-цзы, занятиям искусством. Закрытость художника для окружающего мира означает в данном случае отрицание суеты, желания славы, мешающей свободному творчеству, ибо слава – это начало заката.

Особые категории китайской философии и эстетики: *небо, великая пустота, вода, тень*, символизирующие различные уровни проявления неопишемого Дао, стали неотъемлемой частью китайской живописи, породив в качестве эстетических достоинств пейзажа «пустотность» и «живую объёмность вещи», формирующую перспективу.



Чжао Мэнфу. Ок. 1310. *Две сосны и ровная даль*. Музей Метрополитен. Нью-Йорк.

«Пространство между Небом и Землей подобно кузнечным мехам или флейте: оно изнутри пусто и прямо. Чем

¹ Мудрецы Поднебесной: Сб./ Лао- цзы. «Дао дэ цзин»; Конфуций. «Лунь юй»; Мо-цзы. «Мо-цзы»; Мэн-цзы. «Мэн-цзы»; Чжуан- цзы. «Чжуан-цзы»; Сюнь-цзы; Хань Фэй. Симферополь, 1998. С. 40.

² Там же. с. 145.

больше движения, тем больше эта пустота». Динамичная напряженность и смысловая глубина живописных пустот берет свое начало в этом положении «Дао Дэ цзин».¹ Пустоты пейзажа должна заполнить собственная духовная работа зрителя. Предполагается, что в процессе медитации, путешествуя в пространствах своего микрокосма, он «дорисует» и продолжит темы пейзажа, который обладает свойством принципиальной незавершенности.

Великая пустота, обитающая в предметах, дает возможность использовать их, поэтому её атрибуты – пригодность и полезность для человека, её действенность. Поющий тростник – символ подлинного художника, становящегося творцом благодаря той пустоте в нем, которая помогает петь ветру, или в более общем случае – проявляться природным стихиям и выражать волю Неба. В философии Чжуан-цзы тем же смыслом обладает бамбук, поскольку в свирели из бамбука (также образ истинного художника) звучит сама природа.

Возвышенным этическим смыслом наделен в китайской эстетике живописи и поэзии **образ воды**. «Высшая добродетель подобна воде. Вода приносит пользу всем существам и не борется. Она находится там, где люди не желали бы быть. Поэтому она похожа на **Дао**».² Значимость такого жанра пейзажной живописи, как «горы и воды», предопределена пониманием символа воды как образа неисчерпаемого Дао. Вода, водная гладь – образы мудреца, способного верно отражать и понимать мир (в водной глади отражается само Небо) и побеждать, не борясь. «Реки и моря потому могут властвовать над равнинами, что они способны стекать вниз».³ Водная гладь понимается как воплощение непроявленной сущности, истинной мудрости и истинного мастерства. Стекающая вода диктует отсутствие патетики, приниженность даже в самых возвышенных образах. Нежность и слабость раскрываются как всепобеждающие свойства

воды: «Вода – это самое мягкое и самое слабое существо в мире, но в преодолении твёрдого и крепкого она непобедима, и на свете нет ей равного».⁴



Ли Тан (1050-1130). *Пейзаж с водопадом* (или два человека у подножия крутого обрыва, смотрящие на водопад, или «Осень»). Киото, собрание храма Дайтокудзи.

Этимология понятия «пейзаж» (буквально: горы-воды) воплощена и в особом жанре живописи с таким же названием - «горы и воды», - и в утверждении этих двух начал в качестве самых важных в пейзаже. Исследователи полагают, что можно говорить о трех мирах в китайском пейзаже: **мире воды, мире камня и мире дерева**. В «Ли-цзы» описывается много обрядов, связанных с призыванием дождя, что нашло свое отражение в жанровой живописи. Воду почитали как эссенцию священного нефрита (корня жизни), как «нектар богов», прославляли «сосуд со сладкой водой» (тайное учение Будды). Водопад – символ встречи Неба и Земли – подобно **дракону**, выражает единство Неба и Земли, бытия и небытия, реального и сказочного.

¹ См. Завадская Е.В. Указ. соч. с. 28.

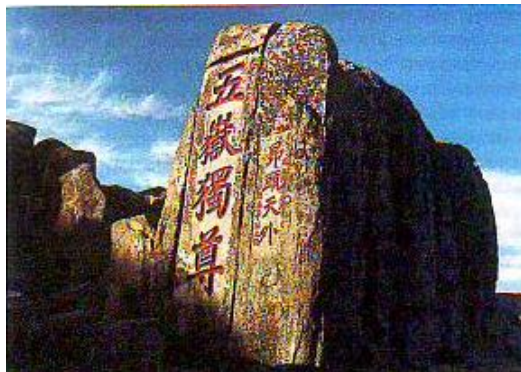
² Мудрецы Поднебесной. С. 8.

³ Там же. с. 36.

⁴ Там же. с. 39.

Отсутствие патетики, идеал сдержанности и немногословности, стремление к истине в воплощении фундаментальных категорий Инь и Ян рождает лаконичность художественных средств монохромной живописи. Теоретики живописи, которые сами, как правило, были художниками, предостерегают от перегруженности пейзажа деталями, каждая из которых имеет свой смысл и не может быть случайной. Важнейшие достоинства свитка – простота и «пустотность».

С небесными, водными символами связано в живописи воплощение бесформенности Великого Первоначала. Облака, относящиеся к миру воды, – это «небесные горы». Определяемое как «форма без формы», «образ, лишенный вещественности», Дао изображается в пейзаже в виде размытых пятен облаков и тумана.



Гравировка на горе Тайшань «Единое почитание пяти священных пиков»¹

Вместе с тем функции облаков и тумана были весьма разнообразны (под туманом могли, например, пониматься также заблуждения и ереси), что определило их выделение в отдельный жанр живописи и создание особых технических приемов для их написания. Их философское и технологическое значения в пейзаже выражалось фразой: «Облака связывают воедино горы и реки».

Искусству изображения камней в пейзаже посвящена «Книга о горах и камнях» Ван Гая, дающая представление о многообразии символов камня, воплощающего, в отличие от воды, прежде всего земную стихию, но в то же время представляющего «обитель духа», «корень неба», облаков, корень самой жизни, соединяющий небо и землю. «В оценке людей необходимо исходить из их остова и духа – *цигу*. То же и в камнях, они – остов Неба и Земли, обитель духа».² Главный секрет живописи камней состоит в понимании того, что они – живые.

Применительно к китайской живописи можно говорить о **культе дерева**. Каждый из многообразных видов деревьев в силу многовековой культурной традиции заключал в себе строго индивидуальную семантику. Так, особенно часто изображаемая *ива*, символ весны, имела также значение скромной красоты, утонченности. Она воплощала женское начало, изящество, доброту, материнство, была атрибутом буддийской богини милосердия Гуаньинь. Кроме того, иве приписывались мистические свойства: она могла связать человека с иными мирами, одолеть демонов и злых духов. Двадцать четвертое созвездие зодиака называется «Ива», в связи с чем это дерево символизировало также встречу насильно разлученных, которые могут встретиться лишь тогда, когда ива роняет листья. Слабость и кротость ивы вызывали и отрицательные ассоциации, связанные с представлениями о неспособности противостоять искушениям и страстям, жизненным невзгодам: *Среди деревьев первую дряхлеет / Красавица изнеженная ива*. (Синь Цици). Поэтому иву нельзя было изображать у женских покоев: она могла оказать дурное влияние на слабую половину человечества.

Очень часто китайскими живописцами изображалась *сосна*, воплощавшая в себе сразу два идеала: конфуцианскую сдержанность и стойкость (сосны подобны людям с хорошими

¹ Хао Жуньхуа, Ян Сюйдун. Горы и воды как символы в китайской культуре. с. 24.

² Ван Гай. Слово о живописи из сада с горчичное зерно. М., 1969. с.108.

манерами) и даосско-чаньскую скрытую суть просветленной личности, дарующую свойства вечной юности и истинной жизни.

Известный китайский писатель Ван Цзэнци (1920-1997) утверждал, что более всего на пейзажную живопись Китая повлияла сосна.¹ Сосна, бамбук и слива составляют понятие «три друга в зимнее время», которое включает не только практическую сторону (выносливость, неприхотливость и морозоустойчивость этих деревьев), но и его интерпретацию в этической плоскости – твердость характера, возвышенные устремления и чистоту.²

Шэнь Чжоу. Династия Мин
(1368-1644) *Сосны и камни*



«Три друга», как и «четыре благородных», освящены авторитетом Конфуция, сказавшему в «Лунь юй»: «Становится известно, как стойки сосна и кипарис лишь с наступлением холодного сезона».³ Впоследствии конфуцианцы сунской эпохи дали культурно-этическую характеристику хвойных деревьев: «Ученый муж лишь в бедности увидит моральную чистоту и принципиальность, только в смутное время познаются верные подданные (Сборник комментариев к «Беседам и суждениям Конфуция» Чжу Си).

Ван Шишэнь. Династия Цин (1644-1911).
«Три друга» (сосна, бамбук и дикая слива) весной

Теоретики китайского пейзажа очень часто для описания приемов верного изображения скал, камней, деревьев апеллируют к миру человеческих качеств и отношений. Например, когда к маленькому дереву добавляется большое, это называется «вести малыша за ручку», а когда наоборот - к большому добавляется маленькое, это следует выполнять, используя образ «тащить старика на спине». Более того, можно говорить, как и в случае поэзии, о взаимопроникновении человека и пейзажа, в чем находит максимальное выражение **принцип пейзажности** китайской эстетики в целом. Складки пейзажа интерпретируются как морщины человеческого лица, а лицо соотносится с каноническими частями пейзажной живописи. Так, в жанре портрета лицо имеет три вертикальных членения и пять горизонтальных. Верхняя часть отведена Небу, нижняя - Земле.

¹ Ду Хуапин. Цветы и деревья как символы в китайской культуре. Пекин, СПб., 2013. С. 95.

² Ду Хуапин. Цветы и деревья... с. 51.

³ Конфуций. Изречения/ Пер., предисл. и коммент. И.И. Семененко. М., 1994. С. 49.

Центральная - средоточие человеческого духа. Само лицо строится, как пейзаж: многие элементы его называются «лес», «горы», «звезды» и т.п. Пейзаж способен давать человеку духовную пищу и вести человека по пути познания великого Дао. Горы и реки могут выступать и как символы личных нравственных качеств.

Специалисты подчеркивают, что значение пейзажа, с точки зрения чань-буддизма, не обусловлено его красотой. Прежде всего, важна реальность рек и гор, которая не может вызывать каких-либо чувственных реакций. В одном из свитков «У дзэнхуэй юань» (История дзен-буддизма во времена Сунской династии. 1252 г.) учителя Циньюань Вэйсиня записано: «30 лет назад, до начала изучения Буддизма, я видел, что *горы – это горы, а вода является водой*. Затем в процессе обучения я познал, что *видимые горы – это не горы, также как и вода не является водой*. И когда наконец я понял истинную сущность вещей, оказалось, что *видимые горы – только лишь горы, а вода лишь является водой*».¹ Согласно принципу созерцания, при восприятии пейзажа необходимо совершать усилия для отказа от мирского видения гор и рек (цветовые помехи, любовование красотой), которое мешает пониманию *пустоты*. Важен чистый визуальный образ пейзажа, способствующий осознанию личной сущности Будды. «Видение вещей Чань-буддизмом не заключается в вещах как таковых или даже в выявлении их особой природы. Оно состоит в осознании себя в соответствии с реальностью, в поиске скрытой «цветом» сущности Будды, в отделении собственного «я» от пейзажа».²

Важные для китайской живописи эстетические принципы выражены её теоретиками в таких понятиях-символах, как **тень, образы птиц и бабочек, значения цвета и цветов**.

Образ тени наполнен особым смысловым значением в учении Чжуан-цзы. Тень - это символ человека, осознавшего свою слитность с Единым и лишенного своего профанического «я». Близкая по своим качествам к Дао, тень воплощает также идею изначального мрака и пустоты. В отличие от материальных объектов, она сама не движется, не обладает формой и поэтому ближе к Абсолюту и его воплощению в мире. Вероятно, этой близостью к Абсолюту вызвано понимание тени как учителя, мастера, мудреца, который учит



прежде всего откликаться, быть эхом и тенью истины. Еще один смысл образа тени в том, что пребывание в тени подобает настоящему человеку, и в то же время, очевидна польза тени дерева в жаркую погоду. Поэтому тень дерева - подлинная обитель странника и в духовном, и в физическом смысле. Иногда под тенью понимается след человека, оставленный им в мире.

Чжао Цзи (1082-1136). Картина с птицей и мотыльками

Не менее глубокие смыслы заключает в себе так часто изображаемый на свитках мотылек. Чаще всего его присутствие является указанием на знаменитую притчу о бабочке и Чжуан-цзы, которая исполнена многообразными значениями. В ней раскрывается близкая даосам мысль об относительности границ сна и яви, мира фантазии и действительности, внутреннего и внешнего пространства. «Однажды Чжуан-цзы приснилось, что он бабочка, счастливая бабочка,

¹ Хао Жуньхуа, Ян Сюйдун. Горы и воды как символы в китайской культуре. С.94.

² Там же. С.97.

которая радуется, что достигла исполнения желаний, и которая не знает, что она Чжуан-цзы. Внезапно он проснулся и тогда с испугом увидел, что он Чжуан-цзы. Неизвестно, Чжуан-цзы снилось, что он бабочка, или же бабочке снилось, что она Чжуан-цзы. А ведь между Чжуан-цзы и бабочкой, несомненно, существует различие. Это называется превращением вещей».¹

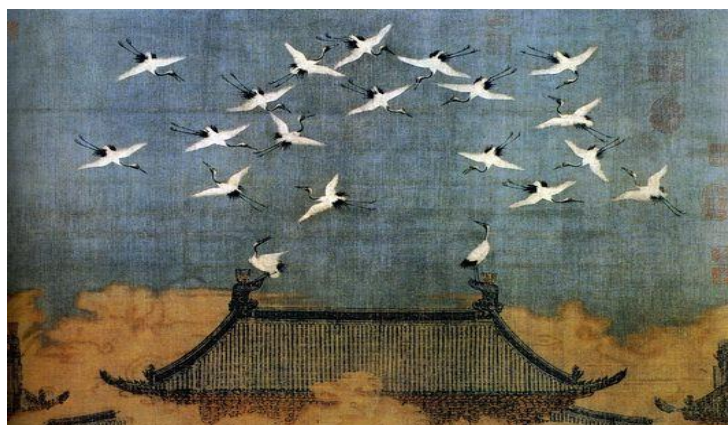
На основе легенды о знаменитом даосе изображенная на свитке бабочка становится воплощением той безграничной изменчивости бытия, той «вечной метаморфозы», которой посвящена лежащая в основе китайской культуры «И цзин». В бытовом плане бабочки имеют значение радостной беспечальной жизни, напоминая также о наиболее благоприятном для человека времени года.

В Древнем Китае заведомо поэтическими и благопожелательными являются все образы, имеющие отношение к Небу. Комментарий к «И цзин» не случайно носит название «десяти крыльев». То же можно сказать и о знаменитых «крылатых» крышах, отличающих буддийские монастыри и пагоды на территории Китая и стран его влияния.



Чжао Цзи (1082-1136). Голубка на ветке цветущего персикового дерева. Шелк, краски. Токио, собрание шедевров Согэн'а Мэйгасю, частная коллекция Иноуэ.

Изображение птиц на свитке означает не только воплощение Ян и пожелание счастья. Каждая птица несет еще и свою собственную, только ей свойственную, символику. Так, журавль, по учению даосов, бессмертен, это птица даосского рая, поэтому он сопровождает души умерших в загробный мир. Внешний облик этой птицы - воплощение элегантности, благородства и свободы. Она, как истинный мудрец, презирует суетность и материальные блага. Чжуан-цзы советовал своим ученикам «подражать танцу птиц, когда они расправляют свои крылья», дышать так, как дышат журавли, чтобы избавиться от болезней и достичь долголетия.



Чжао Цзи (1082-1136). Журавли

Образ журавля, принадлежащего больше небесной сфере, чем земной, помогал на пути к самосовершенствованию, цель которого приблизиться к Небу, познать его волю.

Знаменитый поэт Ду Фу так выразит эту мысль даосской философии: «Как дракон, которого не удерживает никакая привязь, или жёлтый журавль, который поднимается к небесам,

¹Чжуан – цзы //Мудрецы Поднебесной. с. 267.

достойные люди и мудрецы с древности никогда не соглашались отказаться от своей свободы под воздействием обстоятельств».¹ Жёлтый журавль - символ бессмертия, силы и могущества, поскольку здесь соединяются два значения: жёлтого цвета, олицетворяющего власть и волю императора, Сына Неба, и журавля, представителя совершенного небесного мира. В «Исторических записках» Сыма Цяня говорится о некоем князе Пин, правившем в IV в до н.э. Однажды, когда князь музицировал, журавли, услышав совершенную музыку, которая была понятна лишь людям высокой добродетели и непонятна людям средней добродетели, постучали клювами в дверь и, когда их впустили в покои князя, стали танцевать. Так обнаружилась проникновенная мудрость этой чудесной птицы.

Одно из самых знаменитых изображений журавлей принадлежит танскому художнику **Хуан Цюаню** (900-981), непревзойденному мастеру в изображении жизни птиц, камней, бамбука и цветов. Ему принадлежит стенная роспись зала «Дворца шести журавлей», созданная им в 944 году. Журавли изображены в различных состояниях, зафиксированных в названиях росписей: «Крик до небес», «Бьющий тревогу», «Танцующий в вихре», «Смотрящий под ноги» и др. К сожалению, мы можем судить об этих работах лишь на основе копий, сделанных Чжао Цзи и дошедших до нашего времени. Хуан Цюань был не только изысканным колористом, мастером построения перспективы многими планами, он был мастером-виртуозом монохромной живописи (тема изображения – бамбук). Именно в монохромной живописи художник предстает как мыслитель, художник, который мог придать форму самой высокой идее, «обнаружить в черном и белом недоступные для других тайны».² Как художник-новатор Хуан Цюань основал метод бесконтурной («без костяка») живописи, то есть такой, которой не предшествует рисунок.

Ли Инь. Династия Цин (1644-1911)
Башня желтого журавля



К символическим образам птиц, часто встречающимся в китайской поэзии и живописи относится птица Феникс³, воплощающая начало Инь и принадлежащая к знакам власти императрицы. Согласно одной из легенд, феникс стал символом чистоты потому, что напоен небесной водой. Кроме того, появление этой сказочной птицы служит признаком того, что государство управляется мудро, а в обществе царят добрые нравы и вокруг разлито благополучие.

Интеллектуалы «фэнлю», наследующие учение даосов, ценили, помимо историко-аллегорического смысла, естественную грацию, красоту движений и полета журавлей, лебедей, диких гусей и уток. В их кругу была популярна притча о Вэйском князе, который проиграл сражение потому, что загляделся на журавлей. Ван Си-

¹ Цит. по Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. с. 57.

² Пострелова Т.А. Академия живописи в Китае в X-XIII вв. с.36.

³ См. также с. 17 настоящего издания.

чжи, по свидетельству историков, променял один из своих каллиграфических шедевров на дикого гуся, чтобы постоянно наблюдать изящные движения его шеи и перенести их грацию в свои творения.

Для китайской эстетики характерны также выявления достоинств или недостатков живописных изображений с помощью обращения к символическим значениям образов птиц. Так, в центральном теоретическом сочинении IV - V вв., принадлежащем Лю Се, ведутся рассуждения о соотношении человеческого духа, характера и поэтического творчества. «Парение духа», «чистота и спокойствие души» необходимы, по утверждению поэта, для того, чтобы произведение не было подобно фазану, то есть не являлось красивым, но слабым, а было подобно сильному и стремительному соколу.

Один из самых важных разделов жанра *«цветы и птицы»* - возникшая в X веке живопись *«четырёх благородных»*, включающая орхидею, дикую сливу рода *«мэйхуа»*, бамбук и хризантему. Среди «четырёх благородных» цветов космогоническую миссию исполняет по преимуществу *мэйхуа*. Бутоны её символизируют нераздельность Неба и Земли. Прославленный мастер монохромной живописи мэйхуа, чаньский монах Чжун-жэнь (XII в.) среди многочисленных символов растения называет значения его ракурсов: цветок в фас, круглой формы олицетворяет Небо, цветок сбоку, прямоугольной формы - Землю. А перевернутые цветки выглядят так, будто столпы Земли поддерживают Небо. Ветви растения похожи на изгибы тела молодого дракона, легкие концы ветвей должны парить, подобно фениксу, сами цветы мэйхуа таят в себе улыбку. В связи с тем, что мэйхуа в своем развитии и своих формах связана с тайной мироздания, научиться писать этот цветок нельзя, способность к его изображению дается только от природы.



Цюй Бо. Конец XI в. Бамбук и цапля

Конфуцианская этика долга и даосские представления о человеке определили особенности живописи *бамбука*¹, изображение которого в период Сун было символом особой интеллектуальной утонченности художника. С технической стороны живопись бамбука была близка каллиграфии, поскольку изображение многих частей растения уподоблялось иероглифам. Исполнение каждой части бамбука связывалось даже с определенным каллиграфическим стилем. Так, критик Ли Кань в своей «Книге о бамбуке» отмечает, что стебель пишется «печатным» стилем, узлы - «официальным», ветви - «скорписью», а листья - «регулярным» почерком. Писать царству Лу он увидел, спокойном состоянии души. рудности при их написании.

¹ См. также с. 18-19 настоящего издания.

К орхидеям и хризантемам более применимы понятия сокровенности и таинственности. **Орхидея** - воплощение простоты, чистоты, скрытого благородства, поскольку от простой травы орхидею отличает только сильное благоухание. «Орхидея» (Чунь-лань) – псевдоним непревзойденного мастера живописи из жизни цветов, птиц, бамбука и камней Хуан Цюаня (900-981), главы художников семьи Хуан, прославившейся во времена танской династии. Именно в конце эпохи Тан зародился и получил развитие жанр цветов и птиц как выражение в художественной форме утонченных философских и эстетических концепций. Творчество Хуан Цюаня современники считали «блестящим синтезом схожести формы предмета и духовной насыщенности содержания».¹ При этом реализм его живописи был таков, что, по преданию, написанных им журавлей и фазанов соколы приглашенных гостей принимали за живых птиц. Впоследствии орхидеи писали преимущественно живописцы школы «литераторов» (поэтому её изображения, в основном, монохромные) и женщины-художницы. В широкий диапазон поэтических сравнений орхидеи входило уподобление сердцевине цветка глазам прекрасной женщины.



Художник династия Мин. *Цветок орхидеи.*

Развитие жанра «цветов и птиц», живопись «четырёх благородных» исследователи связывают с подъемом салонной живописи, которую в эпоху династии Мин (1368-1644) называли «игрой туши». Вместе с тем живопись «цветов и птиц», начиная с конца XIII века, была способом личного выражения художника, его идейных убеждений и взгляда на происходящее. Так, во времена династии Юань (1280-1367) при написании орхидеи не рисовали почву, называя ее «бесприютной орхидеей», сохраняя в целом присущие её образу простоту и утонченность.

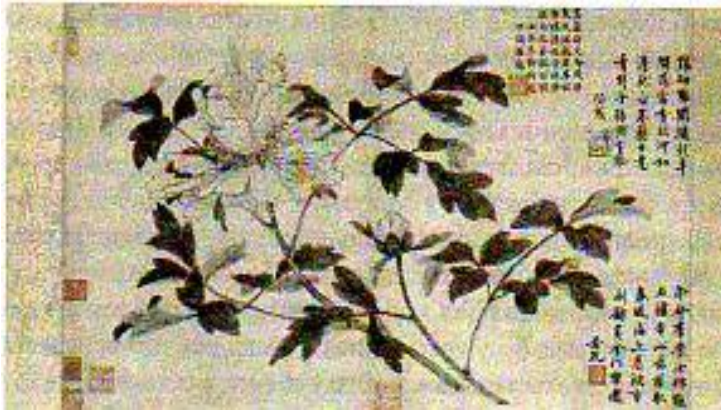
Хризантема - символ возвышенного одиночества, предпочитающего сохранять свою природу, не поддаваясь внешним, враждебным ей, обстоятельствам. Живописный жанр хризантемы наполнен поэтическими ассоциациями, поскольку образ этого цветка часто встречается в поэзии («отшельник, льющий поздний аромат» у Тао Цяня). Хризантема - символ осени, возвышенной печали, красоты и целомудрия («гордая в инее», «бела, как колесницы белый полог»).

В конце династий Мин и Цин цветы и деревья превратились в воплощение характера художника, его «автопортрет».² Известный китайский живописец Чжан Даянь (1899-1983), представляющий традиционную живопись Китая уже в наше время, советовал своим ученикам при создании цветов «принимать их за танцующую красавицу, стремящуюся к нежности и грации, обладающую чувственным отпечатком».³

¹ Пострелова Т.А. Академия живописи в Китае в X – XIII вв. с. 36.

² См. подробнее Ду Хуапин. Цветы и деревья...с. 108-109.

³ Ду Хуапин. Цветы и деревья...с. 111.



Ван Юань. Династия Юань (1280-1367)
Пион

Дорогие и редкие цветы были показателем экономического процветания, мира и гармонии, а

также признаком развития городской культуры и расцвета гуманитарных наук. Так, период Тайпин «Великого спокойствия» династии Северная Сун (X-XI вв.) был временем строительства многочисленных парков в Лояне, с которым символически было связано особое положение лоянским пионов. **Пион** считается цветком начала Ян, символом мужественности и великолепия, любви и привязанности. Его связывают также с весной, выражением симпатии и женской красотой. Пион – знак богатства и роскоши, но позднее личное отношение художников и поэтов превратило пион в цветок «бедняка» (так называл себя «китайский Ван Гог» - Сюй Вэй).¹ В результате, с одной стороны, пион связан с предзнаменованьем удачи, если на нем много листьев и бутонов, а с другой, если бутоны не расцвели или приобрели необычный оттенок, то это прочитывается как будущие бедность и несчастья.

Важная для живописи **символика цвета** имеет в китайской традиции множество нюансов в зависимости от идеологии «Трёх учений». Вместе с тем исследователи выявили основные значения цветов (красок), которые закрепились в качестве символических для китайской культуры в целом. В символике цвета запечатлелась диалектика бытия, философия единства и перемен. О значении **жёлтого цвета** речь шла выше. Это центр мира, цвет императорской власти, он был посвящен императору и допускался только для него, его сыновей и прямых потомков императорской семьи. Жёлтый также цвет спелых хлебов. Он символизирует Землю и её плоды как результат слияния с Небом. Посредниками в этом слиянии являются дождь, облака, грозовые тучи. Облака, гром и молния - образы оплодотворения Земли Небом, поэтому - **красный цвет** - символ их брачного союза, а также цвет праздника в социальной и личной жизни человека. Предметы красного цвета служили изгнанию пагубных влияний. Символической природе цветов подчинена раскраска зданий Пурпурного Запретного Города в центре Пекина. Красный цвет стен – символ юга, принципа Ян – солнца, счастья, тогда как дворцовые крыши ярко-желтого цвета, который является символом Земли, отражают принцип Инь. Наряду с этим существовали *доминирующие цвета царствующих династий*: для династии Сун (960-1127) – коричневый; для династии Мин (1368-1644) – зелёный; для династии Цин (1644-1911) – жёлтый. «Когда император поклонялся Небесам, он надевал лазурно-голубые одежды; когда поклонялся земле, то одежды его были жёлтыми; когда Солнцу – красными; когда Луне – его одеяние было белым».²

Зеленый дракон, красный феникс и белый тигр - три символических животных, олицетворяющих важнейшие точки мироздания. **Зеленый** - цвет весны и востока, **белый** - осени

¹ См. подробнее Ду Хуапин. Цветы и деревья...с. 104.

² Энциклопедия китайских символов/ сост. К.А. Вильямс. С. 382.

и запада, **красный** - лета и Юга. Северу соответствует **черный** цвет, его символ - сплетенные черепаха и змея. Черный цвет, сквозь который едва просвечивает красный, означает зарождение света в недрах мрака (начало всякого действия в «И-цзин»). Белый являлся цветом траура.

Цвет также имел значение по отношению к *социальной иерархии*. Чиновники самого высокого ранга, согласно предписанию, использовали пурпурные цвета, пользовались голубыми паланкинами, а низших рангов – зелёными. Девять градаций чиновников различались пуговицей или шариком из камня, стекла или металла особого цвета, которые они носили на верхушке своей шапки. Так, для первого ранга пуговица делалась из красного коралла, для третьего – из голубого камня, для четвертого – из пурпурного камня, для пятого – из хрусталя, для шестого – из белого нефрита, для седьмого, восьмого и девятого – из золота. Литераторы и ученые обычно носили тёмно-лиловые одежды, но наибольшее распространение в их среде получил **синий цвет индиго**. В целом люди «с положением» одевались в спокойные цвета – голубой, серый или коричневый сдержанных тонов и оттенков.

Знаменитые художники и авторы трактатов о живописи.

Самое раннее специальное теоретическое сочинение о живописи - «Наставление в обучении живописи» *Ван И* (325 г.). Большое значение в оформлении эстетики живописи принадлежит работам *Гу Кай-чжи*, относящимся к 380 г., трактату *Цзун Бина* (430 г.), последующим за ними «Рассуждениям о живописи» *Ван Вэя* и, наконец, знаменитым «Заметкам о категориях старинной живописи» *Се Хэ*.

Взгляды на живопись **Ван И** были продиктованы концепцией участников собраний в «Павильоне Орхидей». Реализуя формулу Ван Си-чжи - «пиши душу», он требовал, чтобы произведение было выражением личности художника, чтобы даже пустоты в свитке были полны реального смысла.

Именно к «передаче души» стремился в своем творчестве яркий мыслитель, поэт, музыкант, каллиграф, замечательный портретист **Гу Кай-чжи (344-405 гг.)** По одной из легенд, окружающих имя художника, одно только изображение его кисти позволяло постичь Дао живописи. В качестве тем для своих живописных произведений он часто использовал восхищавшие его поэмы Цзи Кана. Два наиболее известных свитка Гу Кай-чжи теснейшим образом связаны с литературой. Это «Фея реки Ло», навеянная поэмой Цао Чжи, и «Наставления придворным женщинам» - по мотивам стихов Чжан Хуа.

Гу Кай-чжи выделил такие свойства подлинной живописи, которые стали основой для знаменитого канона Се Хэ. Эти свойства - *одухотворенность и естественность*, которые он относил к философской природе живописи. К средствам художественной выразительности принадлежат такие качества, как композиция изображения, его структура (основа), следование традиции, копирование памятников древности (влияние конфуцианства) и наконец, высокая техника письма тушью и кистью.

Под влиянием буддийских представлений о вселенной, способной спрятаться в одном зерне или в клеточке человеческого мозга, находились взгляды на живопись **Цзун Бина**. Центральная мысль его произведений заключена в *понимании пейзажного свитка как заместителя природы*. Подобно тому, как видение аскета может вместить необъятного Бога, художник на небольшом куске шелка способен вместить весь мир, в небольшой картине передать дух гор и долин. Ставшее символическим для художников понятие «дух долины» связано с высказыванием Лао-цзы о том, что «дух долин не умирает, он есть то, что называют тёмной пустотой». Понятие «дух долины» при всем многообразии природных смыслов не исчерпывается только ими. Его значение простирается до глубин человеческого существа. Чтобы

выполнять религиозную функцию очищения и просветления, пейзаж должен родиться из глубины духа художника. Картина, поэма, музыкальная пьеса, созданные духом, эквивалентны безграничному миру. Именно дух способен преобразовать большое явление природы в маленькое, но живое изображение, способное найти путь к душе другого человека. «Образ, который открывается воображению, похож на тот, что появляется в воде на дне колодца. Таким же образом художник, вперяя взор в центр своего духа, видит образ, который он изображает. Здесь встречаются фольклор и миф, диалектика и мистика».¹

Идею Цзун Бина об очищающем, медитативном действии пейзажа разделял известный живописец **Ван Вэй**, особенностью творчества которого было органичное соединение конфуцианского преклонения перед древностью и её образцами с тончайшим чувством живой природы.

Классической формулой основных эстетических норм китайской живописи стали сформулированные в V веке портретистом и теоретиком искусства **Се Хэ «Шесть законов» (люфа)**. По мнению специалистов, на протяжении последующих полутора тысячелетий науку о живописи в Китае можно рассматривать как комментирование и осмысление этих шести законов, которые иногда сопоставляют либо с шестью линиями гексаграмм «И цзин», либо с «шестью медитациями» в буддизме.

Законы Се Хэ, по признанию автора, существовали с древних времен, но каждый мастер, как правило, был искусен лишь в одном из них, и было немного мастеров, которые могли бы осуществить их все. Вот эти законы:

1. *Одухотворенный ритм живого движения,*
2. *Структурный метод пользования кистью.*
3. *Соответствие изображения роду вещей.*
4. *Применение красок сообразно с объектом.*
5. *Соответственное расположение вещей.*
6. *Следование древности, копирование.*

Приведем некоторые фрагменты из существующих комментариев к этим законам. По мнению многих исследователей, первый принцип Се Хэ говорит о включенности искусства в фундаментальные законы мироздания через такую общую категорию, как *ци*, понимаемую в качестве некой энергетической субстанции, от которой зависит чистота и сила духа. (Вспомним, что занятия искусствами были необходимы для пестования своей жизненной силы - *ци*.) С субстанцией *ци* связаны и дар художника, и сущность искусства. Позднее *ци* понимали как меру красоты, являющуюся одним из свойств Дао. Следует подчеркнуть также указание Се Хэ на всеобщность ритма, составляющего основу жизни и природных явлений.

Второй закон обычно относят к сфере чисто технической, раскрывающей суть действий мастера кистью и тушью. В него входит понятие *гуфа* - буквально «костяной метод» - означающее в эстетической литературе *выразительность контурной или моделирующей форму линии*. Иногда категорию *гу* связывают с *ци* первого закона, иногда - с индивидуальностью мастера.

Третий закон понимают обычно как указание на специфику живописи, на её отличие от каллиграфии, но очевидно, что этой интерпретацией значение закона не исчерпывается. Говоря о четвертом и пятом законах, важно отметить, что у Се Хэ построение свитка не было технической задачей, прежде всего оно подчинялось ведущей идее произведения («Идея

¹ Завадская Е.В. Эстетические проблемы...с.69.

существует раньше кисти»). Шестой закон, вводящий живопись в царство традиции, указывает на главный путь к мастерству, характерный для канонических искусств.

В связи с законами живописи следует сказать несколько слов об особенностях передачи пространства в китайской пейзаже. П.А. Флоренским, Ю.М. Лотманом, Б.А. Успенским отмечен знаковый, символический характер любой перспективы, в том числе и строго линейной, используемой в западноевропейской живописи XVI - XIX веков. Если применять понятия европейской эстетики, то в передаче пространства китайский художник обычно прибегает к так называемой *рассеянной перспективе*, предполагающей полицентричность, т.е. отсутствие единой точки схода, характерной для прямой и обратной перспективы. Каждая часть свитка в этом случае пишется как бы по законам линейной перспективы, но каждый раз с особым центром. В китайской теории живописи существует по этому поводу образное выражение — «*писать, соединяя взгляд всадника и взгляд лягушки*». Объемность вещам придает применение особой техники пейзажной живописи - *цунь*, «техники морщин», имеющей массу разновидностей.

Можно вполне согласиться с тем утверждением, что философский смысл решения задач передачи пространства китайской живописью, которая выражает «сверхличную метафизичность», характеризует скорее зрелость, чем младенчество и примитивность китайской культуры.¹ «Средневековое искусство - это есть искусство видения, видения мистического мира, не укладывающегося ни в телесную трёхмерность, ни вообще в тело. То, что видение здесь говорит об абсолютной объективности, с которой несравнимо никакое человеческое зрение, никакая человеческая «точка зрения», это повелительно требует исключения перспективы: предметы даны так, как они есть, а не так, как они видятся».² Из вышесказанного можно сделать вывод, что отказ китайских художников от линейной перспективы, которая была знаком секуляризации искусства, является показателем не светского, а религиозного характера пейзажной живописи.

Отрывки из сочинений китайских философов и художников о живописи.³

Ши - тао (1630 - 1717) - чаньский монах, мастер пейзажа, писал также цветы, орхидеи и бамбук. Автор трактата по теории живописи «Собрание высказываний о живописи».

Пейзаж

Сущность гор и вод пейзажа заключена в первопринципе *ли* триграмм Неба и Земли; формальная красота пейзажа реализуется овладением техникой кисти и туши.

Принцип живописи и техника кисти суть не что иное, как внутренняя субстанция Вселенной, с одной стороны, и её внешняя красота - с другой.

Гао Сян. Династия Цин (1644-1911).
Буддийский монах убирает листья у дома.
Рисунок.⁴



¹ Жегин Л.Ф. Пространственно-временное единство живописного произведения. // Труды по знаковым системам. Вып. 2. Тарту, 1965. с. 36.

² Лосев А.Ф. Художественные каноны как проблема стиля. // Вопросы эстетики. Вып. 6. М., 1964. с. 378.

³ Даются по Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи Старого Китая.

⁴ Хао Жуньхуа, Ян Сюйдун. Горы и воды как символы в китайской культуре. С. 98.

Пейзаж выражает форму и прерывистое движение Вселенной. На лоне пейзажа ветер и дождь, тьма и свет создают характер атмосферы. Рассеяние и группировка, глубина и расстояние образуют /основную/ схему композиции. Вертикальное и горизонтальное, полое и выпуклое образуют ритм; тень и свет, плотность и текучесть образуют духовное напряжение; реки и облака в их скоплении или рассеянии образуют мягкость; контраст ущелий и выступов образует чередование действия и покоя. Высокое и светящееся - суть Неба; протяженное и глубокое - мера Земли. Небо обнимает пейзаж посредством ветров и облаков; Земля одушевляет пейзаж посредством рек и скал.

Метод морщин - цунь

При посредстве цунь кисть вызывает живую объемность вещей.

Для того чтобы воспроизвести морщины данного пейзажа в его конкретной цельности, надо соотнестись с различными сторонами гор, из которых каждая имеет свой собственный характер, свою особую структуру /... / в соответствии с этими различиями и образовались различные типы цунь.

Именно в этом смысле говорят о цунь: «свертывающиеся облака», «насечки топором», «растрёпанная конопля», «раскрученная веревка», «лик дьявола», «череп скелета», «вязанка хвороста», «зерно кунжута», «золото и нефрит», «кусоч нефрита», «круглое углубление», «кусоч квасцов», «без костяка». Существует соответствие между данной горой и данным штрихом, ибо штрих происходит от горы. У горы есть своя собственная функция, а функция штриха заключается именно в том, чтобы позволить горе дать себя выразить пластически.

Приёмы

В живописи есть шесть способов выражения: внимание, сосредоточение на сцене, независимо от заднего фона; внимание, сосредоточение на заднем плане, независимо от сцены; инверсия; дополнение выразительных элементов; разрыв; головокружение.

Внимание, сосредоточение на сцене /.../: на фоне гор многовековых и зимних выделяется высокий передний план.

Внимание, сосредоточение на заднем плане /.../: за старыми, обнаженными деревьями возвышается весенняя гора.

Инверсия: деревья - прямые, тогда как горы и скалы склоняются вкось; или скалы - прямые, тогда как деревья склоняются от искривления.

Дополнение выразительных элементов: если гора пустынна и темна без малейших проявлений жизни, добавь тут и там несколько разрозненных верб, нежных побегов бамбука, маленький мост, хижину.

Разрыв: сотворите вселенную, которая будет чиста от каких бы то ни было пятен вульгарности; горы, реки, деревья открываются лишь частично, лишены головы или хвоста; повсюду ни одного удара кисти, который не был бы резко прерван.

Головокружение: задача состоит в том, чтобы изобразить горы, недоступные для человека, без какой бы то ни было дороги, которая вела бы туда, /... / где только бессмертные могут пребывать /.../.

Море и волны

Море обладает огромной раскованностью, Гора владеет скрытыми возможностями.

Море поглощает и извергает, Гора простирается и наклоняется. Море может обнаружить душу, Гора может передать ритм.

Вдали от праха

Когда человек дает себя ослепить вещам, он поддается праху. Когда человек позволяет вещам господствовать над собой - его дух замутняется. Замутнённый дух может создать картину только ремесленную и напряжённую, которая ведет его к саморазрушению.

Очиститься от вульгарности

У истоков вульгарности находится глупость; у истоков глупости находится ослепление мраком.



Ма Юань (XII-XIII вв.). *Ученый со слугой на террасе*

В единстве с каллиграфией

/.../ надо сделать, чтобы «Океан туши» охватывал и омывал, чтобы «Гора кисти» возвышалась и господствовала; затем надо широко растянуть их применение до того, чтобы выразить восемь направлений, различные аспекты девяти округов Земли, величие пяти Гор, безмерность четырех Морей, развиваясь до включения бесконечно великого, уменьшаясь до восприятия бесконечно малого.

Единая Черта есть корень и первоисток и каллиграфии и живописи. Живопись и каллиграфия составляют лишь последующее разное применение Единой Черты.

Небо даёт человеку в той мере, в какой человек способен воспринимать; дар велик для того, чья мудрость велика; дар посредственный - для посредственной мудрости. Следовательно, так было всегда — источник каллиграфии и живописи - небесный, а завершение - человеческое.

Нести ответственность за качества

Это в Горе обнаруживаются в бесконечности качества Неба: Достоинство, благодаря которому гора приобретает свою массу; Дух, благодаря которому гора может проявить свою душу; Творческая сила, благодаря которой гора являет свои меняющиеся миражи; Добродетель, которая создает порядок; Движение, которое одушевляет контрастирующие линии горы; Молчание, которое хранит гора внутренне; Этикет, который выражается в изгибах и наклонх горы /.../ Отвага, которую гора выражает в своих складках и выступях; Дерзание, которое гора показывает в своих ужасных пропастях /.../ Безмерность, которую гора пробуждает в своем массивном хаосе; Милость, которую гора открывает в своих незначительных поворотах.

Ван Гай. (2-я половина XVII в.) - один из ведущих теоретиков искусства. *«Слово о живописи из Сада с горчичное зерно»*

Беги вульгарности.

Лучше в живописи быть неискушенным, чем вялым, холодным и косным. Лучше быть замкнутым и гордым, чем вульгарным, продажным и рыночным.

Когда хочешь уйти от вульгарности, тогда нет другого пути, кроме прилежного изучения книг.

Как писать сосны.

Сосны подобны людям высоких принципов, манеры которых выражают внутреннюю сущность. Они похожи на молодых драконов, свернувшихся в глубоких ущельях, украшающих прекрасные горы своей красотой и грациозностью. Но одновременно они внушают страх скрытой мощью, согласной устремленностью вверх. Те, кто пишет сосны, должны помнить об этом. Тогда кисть будет писать их необычайную природу.



Образец изображения сосен
XVII век

Как, приступая к рисунку камня, выявить его три стороны.

Писать неодоухотворенные камни совершенно недопустимо.

А писать одухотворенные камни - значит, найти в них едва уловимое место, где обитает дух.

Нет ничего более трудного.

Не постигнув душой, как Ва-хуан, сути камней, не обладая искусством ощущать кончиками пальцев природу камней, невозможно приниматься за живопись.

У камня есть три стороны. Три стороны должны быть выявлены глубиной его впадин и светлыми выступами. В соответствии с ними передавай Ян и Инь, размещая высокое и низкое, соизмеряя объем.

Нет многочисленных тайн /изображения камня/. Секрет раскрывается одним словом - они живые. /.../В каждом штрихе непременно должна быть подвижность, резкие изгибы, подобные плывущему дракону.

Маленькие камни возле воды подобны стайке детей, охвативших расставленными руками гору - маму.

В горах большой камень будто ведёт детей.

*Книга о людях, тварях,
вещах, домах и хижинах*

Когда в пейзаже есть изображение людей и предметов, их следует писать в определенном стиле, но без особой детализации. Они, разумеется, должны быть частью всей природы. Например, человек будто созерцает горы, а горы должны казаться наклонившимися и наблюдающими за человеком. Играющий на лютне, кажется, прислушивается к луне, луна же, сияя в тишине, словно прислушивается к лютне. Люди должны быть изображены таким образом, чтобы смотрящие на свиток чувствовали, что они могут поменяться с ними местами.

Люди и предметы в пейзаже должны быть чистыми, как журавли, как отшельники в горах, - никогда не привносите в свиток дух города и торговых мест, чтобы не разрушить настроение картины. /.../Каждый рисунок сопровождается строчкой из поэм периода Тан и Сун, так что видно, как фигуры людей и предметы в пейзаже похожи на надписи или заголовок свитка. Название свитка обычно определяется тем, какой человек на нем изображен. /Примеры поэтических строк на картинах/: «Декламирую стихи, голос легко улетает ввысь», «Заложив

руки за спину, брожу по осенним горам», «К ночи выглянет месяц, и с мотыгой спешу я домой», «Задержался у одинокой сосны, с неохотой покидаю ее», «Лежу /на вершине горы/ среди облаков, одежды мои стали сырыми и холодными», «Расположившись на камнях, они ждали, когда сварится чай», «Сидим, пьем под тутовым деревом. Это время сбора хризантем», «Уношу в душе любимые строки, уходя от пошлости», «Среди цветов музыка флейты - это пастушок проехал».

Эпиграммы (тиба) – стихи и эссе о живописи

Чэнь Шань (XII в.) - ученый, поэт и знаток живописи. Стихи из сборника «Ночные беседы в заснеженном павильоне»

В стихотворении танского поэта есть строки:

«Светло-зеленые ветви с красными точками /почек/ - не нужно много признаков весны, чтоб растрогать человека».

Я слышал, что в прошлом на мотив этих строк писали картины.

Множество художников, наперебой рисуя картину весны, изображали её пестро, в изобилии /рисуя/ цветы и травы.

Все они не выдержали экзамен.

И только один, расположив высокую беседку и зеленый тополь в тени, нарисовал прекрасную женщину, стоящую у ограды.

Все признали её превосходство.

Можно сказать, что в этой картине - идея стихотворения воплощена.

Су Ши (1136-1206) – знаменитый философ, поэт, художник и теоретик искусства.

Только тогда берись за кисть, когда сосредоточишь всё внимание.

И /словно/ увидишь перед собой то,

Что хочешь изобразить,

Следуя этому образу, начинай работать кистью,

Будто ты видишь, как птица пикирует, как заяц убегает.

Если ты замешкаешься на мгновение - всё пропадет. /.../

Если кто-нибудь знает в душе, но не может выполнить,

Значит, внутреннее и внешнее, душа и рука у него не связаны.

Значит, всё дело в недостаточном обучении.

Когда Юй-кэ пишет бамбук,

Он сосредоточен на бамбуке, а не на себе.

Но он передает в бамбуке

Чистоту и благородство своей души.

* * *

Когда моя кисть касается бумаги,

Она движется быстро, словно ветер.

Мой дух охватывает целое

До того, как кисть оставляет след.

Чжао Мэн-фу (1254-1322), знаменитый художник и мыслитель, мастер изображения дикой сливы мэйхуа.

Идея древности (гу и)

В живописи наиболее важная вещь – это идея древности (гу и). Живопись может быть хорошо выполнена, но не может быть настоящей, если в ней идея древности отсутствует. Нынешние художники думают только о тонкости линии, об изяществе колорита и считают себя просвещёнными мастерами. Они не понимают, что если отсутствует идея древности, то произведение не стоит и рассматривать. Мои свитки кажутся, должно быть, примитивными и грубыми, но для тех, кто понял, почему это, что они выполнены в древнем стиле, мои свитки вдвойне хороши.

/.../Я пытаюсь тщательно изучить искусство Тан и при этом научиться искусству штриха и пятна сунских мастеров. /.../Я был приглашен ко двору [в Пекин], и долгое время мне там предоставлялась возможность жить среди индийских монахов. И с того времени, как я пристрастился к размышлениям, я достаточно преуспел в изображении архатов. Я занимался этой живописью в течение семнадцати лет и, думается мне, достиг в ней идеи древности. Но я не знаю, что подумают об этих картинах созерцающие её...

То, что я почитаю живописью, являет чрезвычайную простоту торопливых строк в возвышенном стиле.

Гао Кэ-гун [XIV в., мастер монохромной живописи бамбука, пейзажист] – один из тех редких людей, которые отделились от вульгарного мира и тщательно взращивали свой талант. Он жил скромной жизнью в Ханчжоу. В свободные дни приходил на тростниковую скамью, что на берегу реки Цяньтан, с чашкой вина и книгой стихов. Здесь он долго засиживался, созерцая горы, наслаждаясь красотой их недоступных вершин и движением облаков. В промежутке между своими чиновничьими делами и сочинением стихов он писал свитки, давая воплощение тому, что требовало своего выражения.

Среди нынешних пейзажистов есть лишь Гао Кэ-гун, достигший в своем образе жизни и деяниях истинной безмятежности; Чжао Мэн-фу – своей дерзостью, смелым штрихом; Хуан Гун-ван ¹ – своей оригинальностью; и Ван Мэн – тонкостью и изысканностью. /.../ Этот мир не может быть прекрасней хуановского, он являет неповторимый характер.

Глава 4. Музыка как порождение Дао.

Надеюсь, что Вы, государь, её слушая, мысль обратите к границам

И не дадите шакалам с волками жизни губить людей!

Юань Чжэнь

Музыка, природные стихии и государство. Музыка в Древнем Китае имела прежде всего **онтологический статус**. Она понималась не как вид искусства, являющийся результатом индивидуального или коллективного творчества, а как проявление самой божественной субстанции Дао – Пути, той первородной стихии-хаоса, из которой происходят дуалистические начала Инь и Ян. Музыка не только вела свое происхождение от стихий, но и сама была способна порождать их, влияя на состояние природы, судьбы государства, клана, семьи и отдельного человека. В философском памятнике III в до н.э. «Вёсны и осени Люй Бувэя» описывается миф о рождении древней музыки как одной из важнейших природных субстанций, пронизывающих, подобно Дао, всё мироздание. «Предок Чжуаньсюй родился в

¹ Хуан Гун-ван (1229-1354) – один из так называемых «четырех великих мастеров периода Юань», пейзажист и теоретик искусства автор трактата «Тайна написания пейзажа».

реке Жо, а жил на горе Полая Шелковица¹. Затем вознесся и стал Предком.² Привел в гармонию с Небом восемь ветров,³ а затем стал их слушать. Их мелодия была то мягкая и ласковая как весна, то чистая и прозрачная, как осенний воздух, то звонкая, как колокольчик. Чжуаньсюю понравились их голоса, и он повелел Летающему Дракону создать мелодию, подражающую восьми ветрам. Её называли «Подносим облака» - она предназначалась для поднесения Главному Предку. Затем Чжуаньсюй приказал Жёлтому Угрю первому исполнить эту мелодию. Жёлтый Угорь опрокинулся на спину и стал хвостом бить по брюху – звуки были [прекрасны] как белые облака».⁴

Сохранились легенды, раскрывающие магическую силу музыки, её колоссальные возможности, благодаря которым она могла влиять на природу, вызывая катаклизмы, или, напротив, умирняя стихийные бедствия и непогоду. Так, в легенде о Гуане говорится, что в начале его игры с северо-запада появились белые облака; затем – большой ветер и дождь. Дальнейшая игра музыканта вызвала засуху, которая продлилась 3 года.⁵ Совершенное мастерство другого легендарного музыканта Вэня проявлялось в том, что он мог своей игрой вызывать смену времён года. Магической силой обладали не только исполнители, но и музыкальные инструменты. Легендарный музыкант Хуба своей игрой на цине (род лютни) заставлял танцевать птиц и выпрыгивать из воды рыб. Когда министр императора Шуня играл на музыкальных инструментах, являлись духи предков, птицы взлетали и звери танцевали.⁶

Понимание музыки и музыкальной гармонии как космического закона диктовало особое отношение к музыкальному исполнению, инструментам, роду произведений и *эмосу* *ладов*. Пробуждающая низменные инстинкты музыка была способна разрушить равновесие природно-космических сил и необходимую для процветания Поднебесной гармонию космоса и социума. Поэтому искажение возвышенного характера музыки, профанация её гармонической и ритмической природы влекли за собой суровую кару. За исполнение «безнравственной» (основанной на т. наз. «квадратном ритме») музыки подвергали коллективной мере наказания – казнили не только самого исполнителя, но и весь его род.

Учение о музыке *как носительнице гармонии* было главным содержанием философии **Жуань Цзи** (210 – 263), ведущей фигуры в объединении «семи мудрецов из бамбуковой рощи». Музыка – «суть Неба и Земли, природа всего сущего/.../ Совершенномудрые правители (шэн) древности создавали музыку, чтобы сделать возможными следование природе Неба и Земли, постижение жизни всех существ».⁷ Истинная музыка древних несёт уравновешенность, согласие, гармонию. Она должна приводить к покою дух всей тьмы вещей, улучшать нравы, очищать помыслы и чувства. В духе конфуцианской традиции Жуань Цзи рассматривал музыку как внутреннее содержание нравственных устоев.

Мудрость правителя обнаруживала себя в стремлении установить взаимодействие с Небом, душами умерших великих предков, божествами дождя, урожая, рек и полей. Гармонизации космических сил и общественной жизни служили *жертвоприношения* и тщательно разработанный ритуал, где ведущая роль отводилась музыке.

О, сколь прекрасно, сколь изобильно:

И барабаны, и бубны мы расставляем как надо;

Громко, так громко в согласие звучат барабаны.

Нашим прославленным предкам да будет отрада.

Правнук твой с музыкой ныне пришел к тебе, Тан;

¹ Полая Шелковица – дерево-тотем одного из иньских родов. Была древнейшим олицетворением солнца («солнцем лучистая») вместе с деревом Жо, на ветвях которого 10 солнц.

² Предок в китайской мифологии был, обычно, одним из главных божеств.

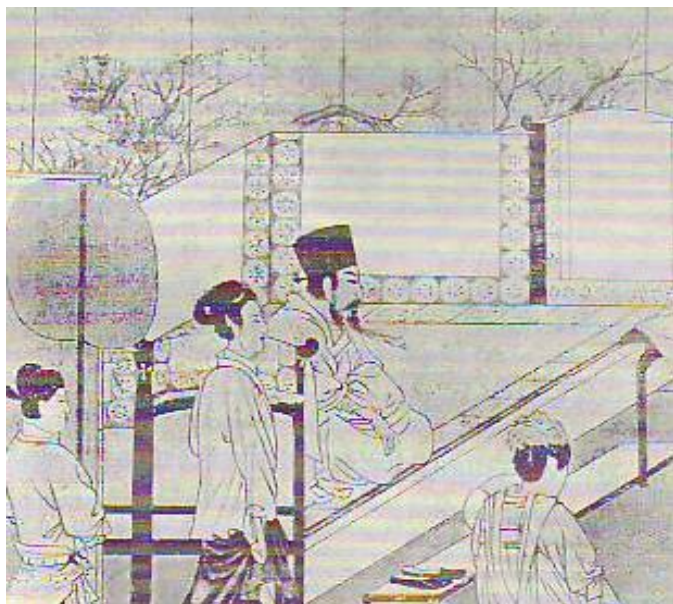
³ 8 ветров – это ветры 4-х сторон и 4-х полусторон света.

⁴ Литература Древнего Востока. Тексты. М., 1984. с. 196.

⁵ Музыкальная эстетика стран Востока. Л., 1967. с. 141.

⁶ Сисаури В.И. Церемониальная музыка Китая и Японии. СПб., 2008. С. 8.

⁷ Китайская философия. Энциклопедический словарь. М., 1994. с. 126.



Думы мои успокой, их
исполнивши вдруг.
Пусть барабаны звучат
далеко, далеко;
Чисто, так чисто гуаня¹
разносится звук.
Стройная музыка в полном
согласье звучит,
С нею подвешенных цингов²
сливается звук /.../

(Ши цзин, Гимн царю Чэн-Тану³.)

Чжоу Вэнь-цзюй. X в. Фрагмент свитка
Император на концерте

В китайских классических книгах часто говорится о «совершенной музыке» *яюэ*, создание которой конфуцианская традиция связывает с именами легендарных правителей глубокой древности Фуси (время правления 2852-2738 гг.), Хуан-ди (правил в 2697-2507 гг.) и Шуня (правил в 2255-2208 гг.). Фуси, по преданию, изобрел подражающие голосам птиц двенадцать трубок (тонов) *люй-люй*, Нюйва сотворила духовой орган *шэн*, чтобы подражать пению фениксов. Хуан-ди создал идеальные музыкальные инструменты (струнные щипковые *цин* и *сэ*), а Шан – совершенные произведения (например, танец «Шао», который исполнялся во время наиболее важных обрядов: в день Нового года, когда молились о мире, весной – с просьбой об обильном урожае, летом – с молением о дожде, а также во время жертвоприношения Небу и Земле). Эта музыка в конфуцианской среде считалась отражением совершенной гармонии, которая царила в Китае в глубокой древности, но затем с упадком нравов была забыта.

Одним из совершенномудрых правителей был Чжоу – Гун (XI в. до н.э.), государственный деятель и мыслитель. Ему принадлежит реформа иньского ритуала и введение ритуальной музыки (у чжоусцев, уступающих иньцам в культурном развитии, такого ритуала не было).

Тему жертвоприношений можно считать одной из основных в стихах Ши-цзин, описывающих музыкальные инструменты, звук которых считался магическим.

*Флейты звучат, барабаны и шэн⁴...Плясуны
Полны гармонии – музыки звуки слышны.
Жертвы приятны прославленным предкам твоим –
Ты по обрядам свершил приношения им.*

Государственно-устроительная роль музыки воспевается во множестве стихов конфуциански настроенных поэтов (особенно поэтов плеяды Юнмин).

*Народ приводится в согласие богатством ритуала
и музыки.
Мир людей приводится в спокойствие гармонией песен
и гимнов.*

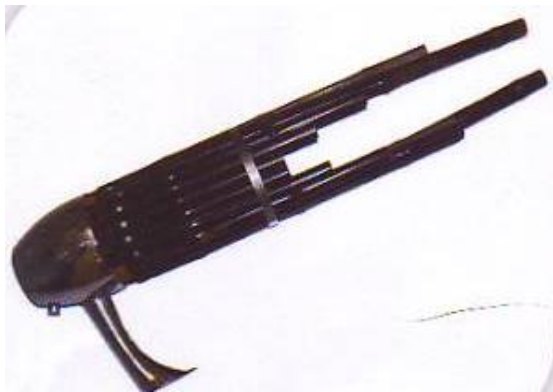
(Се Тяо. Вторая песня и цикла «Юн мин юэ»).

¹ Гуань – духовой инструмент с двойной тростью; род гобоя.

² Цин – пластиночный инструмент; род литофона (каменный гонг); изготовлялся из нефрита.

³ Чэн-тан (Тан) – основатель династии Шан. В гимне вызывается его дух принять жертву, принесенную его царствующим потомком.

⁴ Шэн – язычковый инструмент, состоящий из 13 – 19 бамбуковых трубочек, вставленных в чашеобразный резервуар (обычно тыкву) – «губной органчик».



ШЭН – китайский духовой язычковый музыкальный инструмент, губной орган. Упоминается с XIV-XI вв. до н.э. (эпоха Шан) и в памятнике Шицзин.

Музыка и ритуал – средства государственного управления. Церемонии, посвященные Небу и Земле, а также духам предков, всегда составляли важный элемент государственного правления. Император являлся верховным жрецом и сам выполнял жертвоприношения, посвященные Небу. Во время правления императора У-ди государственные церемонии были восстановлены по всей полноте, и в рамках формирования храмового ритуала нашла воплощение конфуцианская идея *совершенной музыки*.

Специалисты полагают, что первоначальная концепция «совершенной музыки» (яюэ) вытекала из основ морально-политического учения Конфуция, который утверждал, что для изменения нравов и преобразования обычаев нет ничего лучше музыки. Что касается первого иероглифа *я* в слове *яюэ* (совершенная музыка), то в современном языке он значит «элегантный», «изящный», но в древности он имел значение, близкое к иероглифам *гу* (древний) и *чжэн* (правильный), которые в конфуцианской традиции прочитывались как синонимы.¹ Следует отметить, что идея «совершенной музыки» подвергалась резкой критике со стороны противников конфуцианства (Чжуан-цзы, Мо-цзы и их последователей). Следы страстных споров, ожесточенной идеологической и политической борьбы сохранили письменные источники (например, трактат Сюнь-цзы (ок.313-ок.238), носящий имя автора, излагает конфуцианскую концепцию «совершенной музыки» в форме полемики с противниками Конфуция).

В общегосударственном масштабе создание *яюэ* произошло только в эпоху ранней Ханьской династии (206 г. до н.э.- 220 г.н.э.), когда конфуцианство стало государственной доктриной, в которой морально-политическое учение было дополнено натурфилософией «Книги Перемен», достижениями ицзинговской науки в области математики и астрономии. Благодаря практической работе конфуцианцев - установлению правильных отношений между трубками *люй-люй*, уточнению мер длины, объема и веса – общие положения о «совершенной музыке» были поставлены на научную основу.

Около 112 г. до н.э. была учреждена Музыкальная палата (Юэфу), задачей которой было создание музыки для храмовых церемоний и императорского ритуала, а также музыки к народным текстам. «Эта музыка создавалась на основе пятиступенной модели ицзинистики, которая являлась отражением совершенного порядка вещей и вечной гармонии. Её пять звуков символизировали Пять элементов, одни из которых относились в ряду *Ян*, другие – к *Инь*».² В духе конфуцианства основная цель *яюэ* состояла в преобразовании низшей эмоциональной природы человека с помощью внесения в сознание людей идей добродетели и необходимости выполнения долга. Поэты Музыкальной палаты составляли не только священные песнопения, в их обязанности входили собирание и обработка народных текстов.

В эпоху Хань был завершен процесс разработки музыкальной теории. В основу музыки была положена система определенных звукорядов и на основе единых законов установлена музыка двух родов: *храмовая* церемониальная (*яюэ*), которая сохраняла традицию, и *дворцовая* церемониальная (*сюэ*), впоследствии включавшая в себя западные влияния. ***Церемониальная музыка состояла из песен и танцев в сопровождении***

¹ См. подробнее Сисаури В.И. Церемониальная музыка Китая и Японии. С.16.

² Там же. С.26.

музыкальных инструментов. Некоторые танцы (гражданские и военные) приписывались древним императорам – Хуан-ди, Яо, Шуню, Юйю. Танцовщики гражданских танцев держали в руках флейту и фазаньи перья, а военных – красные щиты и яшмовые копья. Созданная музыка (тексты к песнопениям составляли придворные поэты) была **символом императорской власти**, и при смене правления сочинялись новые песни и танцы.¹

Математическая основа музыки. Каждая новая династия, приходящая к власти, по представлениям древних китайцев, имела свой «музыкально-космический лик», поэтому с её воцарением производилась перенастройка инструментов придворных оркестров в соответствии с особыми космологическими характеристиками династии. Акт такой настройки был сакральным. Он представлял собой скрупулёзные акустические вычисления на основе представлений о математической (числовой) природе музыкальной гармонии. Целью этого акта было установление гармонического соответствия музыкального кода династии со Вселенной и её стихиями. Здесь проявилась важная особенность культуры Китая – *соединение мифологических, религиозных представлений с точным математическим расчетом*. Так, культ Неба выражался не только в том, что основным вопросом китайской философии были отношения человека, Земли и Неба, зафиксированные в триграммах, но и в составлении точной, даже с современной точки зрения, карты звёздного неба. Задолго до Пифагора китайцами была установлена числовая природа музыкальной гармонии. Было вычислено, что соотношение длины струны или столба воздуха 1 к 2 даёт октаву, 2 к 3 – чистую квинту, то есть рождает новый тон. Это значит, что древним китайцам за тысячи лет до новой эры был известен «квинтовый круг».

Специалисты отмечают, что в книгах по музыкальной истории первопроходцем *системы равномерного строя* значится вовсе не Галилей не математик Стевин. «Этой чести обычно удостоивается принц Чжу Цзай-юй, потомок четвертого императора династии Мин Чжу Гао-Чжи в шестом поколении».² На протяжении столетий китайские ученые бились над проблемой определения стандарта высоты – звука, который они называли «жёлтым колоколом», – и математических сложностей, с которыми было связано построение звукоряда из одиннадцати отталкивающихся от него нот. Каждый из 12-ти звуков, образующих октаву, назывался *люй* (слово, означающее также закон, порядок, принцип). Попытки установить числовые значения «истинного» звукоряда продолжались до открытия Чжу Цзай-юя в 1584 г., опубликовавшего результаты своих расчетов для деления октавы на 12 равных частей в трактате «Новое изъяснение учения о звукоряде». В трактате он подчеркивал, что решением проблемы обязан древним ученым из Хуайнани (122 г. до н.э.) и особенно изобретателю равномерно-темперированного строя князю Лю Аню, который был также одним из авторов знаменитого даосского трактата «Хуай-нань-цзы» («Трактат учителя из Хуайнани»). По легенде, при дворе Лю Аня были не только собраны лучшие даосские знатоки тайных искусств, но и сам князь имел доступ к обителям Восьми Бессмертных. Один из них – Хань Сунь-Цзы, обладавший способностью заставлять цветы расти прямо на глазах, был покровителем музыкантов и изображался с флейтой – инструментом, в образе которого сходятся даосская традиция и история музыкального строя.³

Интерес китайцев к равномерному строю, по мнению западных ученых, связан с даосским ритуалом: церемониями, посвященными смене времен года (одна из них – «ожидание эманаций», или божественных энергий). Каждый месяц – не только временной отрезок, имеющий определенный характер и диктующий манеру поведения, ношения одежды того или иного цвета и употребления пищи. Каждый месяц имел свой музыкальный тон, который воспроизводился флейтой – камертоном – определенной длины. В ритуале «ожидания эманаций» участвовали 12 трубочек-флейт, заполненных золой и погруженных в землю на глубину своей длины для измерения энергии земли, начиная с первого месяца и до конца цикла. Ко времени жизни Чжу Цзай-юя древний ритуал эманаций потерял в глазах его

¹ Там же. С. 41.

² Исакофф Стюарт. Музыкальный строй/ Пер. с англ. Л. Ганкина. М., 2016. С. 158.

³ Исакофф Стюарт. Указ соч. с. 162.

современников всякую связь с реальностью. Однако сама проблема разделения октавы на 12 равных частей восходит именно к даосским ритуалам, которые вызвали к жизни более чем тысячелетние математические поиски. Чжу Цзай-юй, с одной стороны, подвел итог вычислениям своих предшественников, а с другой, предложил принципиально новый способ создания равномерно-темперированного строя, который напоминал метод, изобретенный Галилеем для лютни. Чжу Цзай-юй переделал соотношение 3:2, на котором до него строилась последовательность чистых квинт, не дающая идеально замкнуть музыкальный круг, в соотношение 749:500. «Получившиеся квинты, взятые последовательно одна за другой, давали почти идеальный равномерно настроенный круг, в котором первая и тринадцатая ноты оказывались чрезвычайно близки друг к другу».¹ Китайские мудрецы полагали, что постижение математических законов музыки откроет путь к постижению бесконечного Великого Дао, к попаданию в вибрации первоосновы жизни, дарующей бессмертие.

Чжао Цзи (1082-1135). *Воробьи на бамбуке*



Музыка, уже существующая в природе, может быть услышана и передана с помощью особых инструментов и музыкальной системы, которая в своей строгой регламентации подчинялась космическим временным ритмам, выраженным в математических закономерностях. Так, согласно легенде, акустическим основанием музыкальной системы были трубки, подражающие *пению птиц*. Их изобретение связывают с именем китайского ученого **Лин Луя**, жившего при легендарном императоре Хуан-ди. 12 трубок, находящиеся между собой в определенных числовых отношениях, составляли **систему люй**, получившую дальнейшее развитие в трудах китайских ученых периода династии Чжоу (1122 – 249 до н.э.). Трубки были настроены по полутонам и представляли 12-ступенный хроматический звукоряд в пределах октавы. Как свидетельствуют раскопки, трубки делались из бамбука, затем из меди и даже белого нефрита (нефрит в Китае – камень жизни, на дощечках из этого камня мог писать только сам император). Неразрывная связь музыки с природными циклами выражалась в том, что каждый звук имел особое символическое значение, соответствующее одному из 12-ти месяцев и часов, положению солнца, луны, образу животного или птицы, а также имел определенный цвет. Шесть нечётных тонов означали Ян, шесть чётных – Инь. Например, 1-й звук – хуан-чжун – жёлтый колокол в социальной иерархии символизировал власть Сына Неба. Поэтому сакральный акт определения музыкально-космического кода династии представлял собой вычисление шкалы хуан-чжун, которым занимались астрологи и богдыханы, музыканты и жрецы. Реформы, касающиеся этих вычислений, были результатом борьбы сановников, религиозных и философских школ.

Наряду с 12-ступенным рядом существовала **пентатоника - 5-тоновый звукоряд**, символизирующий пять основных элементов мироздания, и используемый также в дворцовой, храмовой и народной музыке. Характеристика 5-ступенного лада дана знаменитым историком Сыма Цянем (II в. до н.э.) Он связывает математическую основу пентатоники с числовыми

¹ Исакофф Стюарт. Указ соч. с. 164.

особенностями системы люй. Магическое для китайской музыки число 81 (число Дракона) происходит из умножения длины трубки люй на её сечение. Это число соответствует 1 тону – гун (в европейской гамме – ми). 2-й тон - чжи составляет $\frac{2}{3}$ от $81 = 54$ (европейская нота си). 3-й – шан – $\frac{4}{3}$ от $54 = 72$ (фа #); 4-й – юй – $\frac{2}{3}$ от $72 = 48$ (до#); 5-й – чао – $\frac{4}{3}$ от $48 = 64$ (соль#). Каждая из 12-ти ступеней может быть исходной для построения пентатонического ряда. Поэтому в китайской музыке используется 60 ладов – тональностей (5×12). С XII в. до н.э. к 5-ти ступеням иногда для украшения мелодии добавлялись два дополнительные звука бянь-чжи и бянь гун, образующие $\frac{1}{2}$ тона перед квинтой и октавой. Звукоряд представлял собой в этом случае (с переводом в европейскую гамму) такую последовательность: гун (ми), шан (фа#), чао (соль#), бянь-чжи (ля#), чжи (си), юй (до#), бянь-гун (ре#), гун (ми). Этот ряд, соответствующий лидийской гамме Древней Греции, можно было строить также от любой ступени шкалы люй.

Язык – интонация – музыка. Ладовое мышление древних китайцев тесно связано с развитием языка, который был мелодическим по своей сути. В процессе отбора произошло закрепление опорных звуков лада на основе важнейших интонаций речи, определяющих её смысл. Поэтому мелодия в китайской музыке служила прежде всего для выражения смысла, а не эмоций, что имело своим основанием *связь смысла с интонацией*. Специалисты утверждают, что ни в одном языке нет таких тесных связей между национальным мелосом и разговорной речью, как в китайском. Несколько сот фонетических слогов – слов в пекинском или кантонском наречии умножаются способом произношения – интонацией. В отличие от европейских языков, где интонация имеет главным образом эмоциональное значение, в китайском от интонации зависит смысл слова. *Основных интонаций в языке четыре*: восходящая, нисходящая, ровная и нисходяще-восходящая. Интонация может изменять смысл произносимого слова на противоположный. Например, слово «май» с нисходящей интонацией означает продавать, а с нисходяще-восходящей – покупать.¹

Вместе с тем музыка не могла существовать без важного для неё **эмоционального наполнения**, которое всегда служило основой её развития. «Когда чувства внутри вас возбуждены, они проявляются в звуках голоса, и когда эти звуки образуют комбинации, возникает то, что мы называем мелодиями...Музыка возникает из движения души человека...Когда ваши чувства возбуждены под воздействием внешнего мира, вы их выражаете своим голосом, то есть ваш голос должен соответствовать возникшим чувствам» («Записки о музыке»)². Поэтому в музыкальной системе закреплялись связи между характером звука и его эмоциональным значением. Древние памятники указывают, что печаль следует выражать резким, замирающим звуком, радость – внезапным, раскатистым, любовь – гармоническим и мягким, гнев – грубым и свирепым, почтительность – открытым и четким.³ На основе смыслового и эмоционального содержания сформировались представления об **этосе** (духовно-психологическом содержании) музыкальных ладов, что обусловило их применение. Например, лад «ю-хуа» стал основой пьес, обращенных к Небу во время приношения жертв солнцу, луне, а также молитв о ниспослании дождя, прекращении стихийных бедствий. Лад «чан-хуа» использовался для обращения к духам Земли, богу урожая, духам рек, гор, озёр, лесов. «Юн-хуа» - для служб духам предков в храмах, а также для императорских возлияний в честь Старых Учителей. Были лады, которые применялись для подношения напитков императору (чжоу-хуа); при выходе императора из гарема (тай-хуа); для принятия сана императрицы (чен-хуа); для пирушек наследного принца (чжан-хуа).

Музыка – радость – танец. Признание онтологической природы музыкального искусства обусловило большое разнообразие его значений в человеческой жизни. Само слово «**юэ**» - музыка включало поэзию, танец, живопись, гравюру, архитектуру, церемонии, охоту и сервировку стола. Кроме того, иероглиф «юэ» обозначал радость и всё, что доставляет наслаждение.

¹ См. Шнеерсон Г.М. Музыкальная культура Китая. М., 1952. с.25.

² Цит. по: Федоренко Н. Древнейший памятник поэтической культуры Китая. // Ши цзин. М., 1987. с. 20.

³ Музыкальная эстетика стран Востока. Л., 1967. с. 145.

служении родителям; истинная плодородность долга – и – заключается в повиновении старшим из сородичей... Истинная плодородность музыки – юэ – заключается во внесении в эти два начала ритма и гармоничного узора-вэнь; истинная плодородность радости – лэ – заключается в радости [от восприятия] этих двух начал. Так вот рождается радость! Рождается, и её не остановишь. Не остановить, и уже не осознавая почему притопываешь ногами и делаешь руками танцевальные движения».¹ Близкое определение музыки и радости содержится в главе «Танец» раздела «Музыка» сводного сочинения «Всеобщий свод знаний»: «Итак, музыка возбуждает чувства и сердце [человека] и приводит в движение [его тело], руки [и ноги] начинают непроизвольно плясать, что и является вершиной радости».²

В эпоху Тан, «великого цветущего государства» с его небывалым расцветом науки, культуры, музыкального искусства были учреждены пять специальных учебных заведений музыки и танца, среди которых выделялись актёрские труппы «Грушевый сад» (в 742-752 гг. включала несколько сотен музыкантов) и «Палата весны». В это время начали создавать музыку, в которой объединялись китайские и не китайские элементы, что нашло отражение в трёх «больших танцах»: «Семь добродетелей» (восхвалял воинские подвиги), «Девять заслуг» (посвящался управлению силами природы) и «Великий принцип» (символизировал жизненный эфир).³ Император эпохи Тан Сюань-цзун, при котором произошел небывалый расцвет искусств, был замечательным музыкантом, композитором и танцовщиком. При нём дворцовая музыка перестала быть только церемониальной и начала исполняться во время пиров и праздников, т.е. стала превращаться в светское искусство, в котором могли принимать участие не только мужчины, но и женщины (что прежде запрещалось конфуцианскими предписаниями).



Придворный женский ансамбль эпохи Тан. Справа – руководитель и дирижёр ансамбля, справа внизу – два танцора. Мраморный раскрашенный рельеф из гробницы Ван Чучжи. 924 г. Институт культурных реликтов провинции Хэйбэй.

Первой женской школой, организованной при императорском дворце стала школа *Нэйцзяофан* (Придворная школа женщин), права которой расширялись с начала VIII века. В 714 г. вне дворца и независимо от Палаты обрядов были созданы две школы Цзяофан, левая и правая, в которых обучали иноземной музыке, а также ставшими популярными искусствам фокусников, иллюзионистов и жонглеров. В школах насчитывалось три тысячи музыкантов-женщин (педагогов и учениц), но в танцах главные партии исполняли танцовщицы из школы Нэйцзяофан.

Изображения индивидуального танца и рождаемых его движениями разнообразных ассоциаций, составляет целую тему лирической поэзии. *С тонкой талией, станом воздушным,/ В шёлк одетая женщина эта,/ Я боюсь, как бы вверх не взлетела/ Потревоженным лебедем белым/ С половиц, не укрытых от ветра...* (Лю Кэчжуан).

Для торжественных дворцовых церемоний император Сюань-цзун приказал создать два отдела: музыки, исполняемой стоя и музыки, исполняемой сидя. Первая насчитывала восемь произведений, это была музыка крупных форм, и число танцоров достигало ста сорока.

¹ Цит. по там же. с. 167.

² Цит. по там же.

³ См. подробнее Сисаури В.И. Церемониальная музыка Китая и Японии. С. 62-63.

Характер танцев соответствовал древнему разделению на военные и гражданские. Два произведения – «Аньюэ» («Музыка спокойствия») и «Тайпиньюэ» («Музыка великого мира»), обнаруживали близость к искусству Западного края. «Аньюэ» был военным танцем, созданным во время правления императора У-ди (561-579) династии Северная Чжоу (557-589). В нём изображалась крепость. Танец исполнялся 80-ю танцовщиками с распущенными волосами, в масках, изображавших собачьи морды с большими звериными ушами. Танец «Тайпиньюэ» имел второе название «Танец пяти львов» и исполнялся пятью группами артистов по 20 человек. Танцовщики, покрытые шкурой, изображали льва, а два других – дрессировщиков. Содержанием танца являлось приручение царя зверей. За этими группами следовали 140 певцов, которые, хлопая в ладоши, исполняли «Песню великого мира»¹ (согласно первому названию танца).

Музыка и нравственность. Уже Ши цзин фиксирует нравственно-религиозные функции музыки. По свидетельству историков, Конфуций отобрал в ставшее каноническим собрание песен именно те, которые имели социально-этическое, воспитательное значение. В целом социально-политическая доктрина Конфуция строится на приоритете моральных ценностей, норм этики-ритуала и церемониальной музыки над любыми иными видами регуляции общественной жизни: административно-правовой, утилитарно-экономической, естественно-природной. В «Ли цзи» музыка составляет категорию парную *благопристойности*. Её функции как внутренне упорядочивающего начала параллельны внешним регулятивным функциям благопристойности. Музыка может быть нравственной (такова древняя ритуальная музыка, умеряющая страсти и пробуждающая благородные чувства) и аморальной, способствующей распущенности («новая музыка»).² Эти положения согласуются с утверждением Мэн-цзы (390 – 305 гг. до н.э.) о том, что «по характеру церемоний мы узнаем характер правления, по характеру музыки мы узнаём характер нравственных качеств».³

Музыке отводилось едва ли не главное место в образовании. По словам Конфуция, начинать образование следует с поэзии, упрочивать его церемониями и завершать музыкой.⁴ В «Беседах и суждениях» («Лунь юй») сказано: «Песнь «Гуань цзюй»⁵ доставляет радость, но не развращает, печалит, но не доводит до отчаяния».⁶ Говоря о радости, конфуцианцы разделяли удовольствия на полезные и вредные. Тремя полезными, ведущими к совершенству наслаждениями считались наслаждение от разумного следования принципам церемонии и музыки, удовольствие от рассказов о деяниях достойных людей и радость от дружбы с мудрецами. Вредными наслаждениями назывались удовольствия от роскоши, непомерных развлечений и наслаждение от пиров.

В учреждаемых князьями школах, обязательной принадлежностью которых был труд, преподавались правила поведения, музыка, письменность, счёт, стрельба из лука, а также искусство управления боевой колесницей. Эти школы готовили управленческий аппарат княжеств, бывший одновременно и командным составом армий.

Характер напевов часто квалифицировался в конфуцианстве с социально-политической точки зрения, о чём свидетельствует известное высказывание Кун-цзы: «Я не люблю фиолетовый цвет, потому что он затмевает красный, не люблю Чжэнский напев /сладострастный/, потому что он нарушает истинную музыку; не люблю говорунов, ибо они губят государство»⁷. Специалисты полагают, что под чжэнским напевом имелась в виду тембровая система одного из древнейших царств Китая - Чжэн. В эпоху Хань голоса и напевы царств Чжэн, Сун, Вэй и Чжао расценивались как сладострастные, по причине чего был наложен запрет (на практике нарушаемый) на их использовании при жертвоприношениях. Во

¹ Сисаури В.И. Церемониальная музыка Китая и Японии. С. 65.

² См. Китайская философия. с. 180.

³ Музыкальная эстетика стран Востока. с. 211.

⁴ Там же. с. 173.

⁵ Песня I Книги I в Шицзин.

⁶ Сисаури В.И. Церемониальная музыка Китая и Японии. С. 15.

⁷ Музыкальная эстетика стран Востока. с. 175.

время правления династий Суй-Тан, когда началось восстановление церемониальной храмовой музыки, причиной перенастройки 12-ти трубок люй-люй стало понятие «музыки погибающего царства», которое ввёл необычайно одаренный музыкант **Вань Баочан**, буддийский монах, к советам которого прислушивался сам император. В «музыке погибающего царства» используются, по словам Вань Баочана, голоса грустные, злые, порочные и распущенные, далёкие от возвышенной и правильной музыки. Получив согласие императора, Вань Баочан создал многочисленные музыкальные инструменты и составил трактат о музыке в 64-х свитках, в которых говорилось о восьми видах музыкальных инструментов, о принципах звукорядов и т.д.

Таким образом, музыка имела государственное значение, которое усиливалось тем, что по характеру исполняемых музыкальных произведений можно было судить о состоянии умов в обществе, о настроениях народных масс. Через посредство стихов, верно отражающих истинные чувства народа, покорного своему правителю, добродетельные государи древности смогли установить идеальный порядок в отношениях между мужем и женой, научить сыновней почтительности и вообще упрочить социальный порядок до такой степени, чтобы он больше не нарушался.¹ Отсюда вытекала необходимость постоянного наблюдения за фольклорным песенно-поэтическим творчеством.

Начиная с глубокой древности, в Китае существовала практика собирания народных песен. В начале II в. до н.э., во времена династии Хань была создана «музыкальная палата» - Юэфу – призванная собирать и обрабатывать народные песни и танцы. Была выделена особая категория чиновников для прослушивания фольклорных произведений, дабы Сын Неба мог знать о неудачах и успехах своего правления.² По конфуцианскому регламенту, восходящему к древности, государь в десятом месяце каждого года, приняв вассалов и столетних старцев, приказывал хормейстеру изложить и исполнить перед ним народные стихи, по которым он мог бы судить о том, доволен народ его правлением или нет.

Более поэтическое название юэфу – «кладезь музыки», в котором отражается, возможно, и более важная функция этого учреждения. Материалами, собранными «музыкальной палатой», любили пользоваться самые знаменитые поэты Китая. Очень часто темы своих стихов брал из «кладезя музыки» сам гениальный Ли Бо, который называл свои стихи песнями. Собрания народных песен и стихов вызывали большой интерес Ду Фу и Юань Чжэня.

Кроме юэфу, специальная служба занималась вопросами изучения и распространения в Китае иностранной музыки, куда входила музыка варваров Востока и музыка варваров вообще. Количество офицеров и чиновников, занятых на музыкально-управленческой службе, превышало 1300 человек. Особое социально-политическое значение придавалось музыке в эпоху Сун (XI – XIII вв.), когда под этико-политическое учение конфуцианства была подведена метафизическая основа. Использованию музыки в государственном управлении посвящены сочинения известного конфуцианца Су Сюня (1009 – 1065).

Музыка и микрокосм. Индивидуальное исполнение на музыкальных инструментах, как и всякое творчество, было прежде всего средством ухода от вульгарности окружающего мира, «пестованием» своей жизненной энергии – *ци*, подразумевающим вхождение в высшую субстанцию космоса. Сила эмоционального воздействия музыки также отражена в преданиях. «Когда Конфуций услышал музыку *шао*, он семь месяцев не мог испытывать вкуса от пищи и говорил: я не думал, чтобы могла быть такая прекрасная музыка, как эта».³

¹ См. Алексеев В.М. Китайская литература. М., 1978. с. 86.

² См. подробнее Лисевич И.С. Древнекитайская поэзия и народная песня. М., 1969. с.13 – 17.

³ Цит по Буланже П.А. Будда. Конфуций. Жизнь и учение. М., 1995. с. 67.



Гу Кайчжи (344-405). *Изготовление циня.*

Одним из самых лирических инструментов, предназначенных для индивидуального исполнения, судя по стихам и древним текстам, был **цин**. Сыма Цянь в 28 главе «Исторических мемуаров» рассказывает про императора, приказавшего уменьшить количество струн на цине, ибо слушая игру на этом инструменте, «он испытывал слишком глубокие эмоции». В отличие от конфуцианской, музыкально-эстетическая концепция Цзи Кана, находившегося под влиянием даосизма, отрицала государственное и воспитательное значение музыки. Философ отрицал и простое эмоциональное воздействие музыки, полагая, что *игра на цине является формой созерцания*, посредством которого устанавливается прямая связь с таинственными силами природы. При этом он считал, что музыкальный аккомпанемент не является музыкой в полном смысле слова, а представляет собой некий низший её род. Прекрасное в музыке обусловлено взаимодействием Инь-ци и Ян-ци, проявление которых определяется мистической основой мира – Дао.



Чжао Цзи (1082-1135). *Слушая цинь.*

Игра на *цине* составляла неперенный атрибут ученых-конфуцианцев и даосов. Согласно многим источникам, никогда не расставался с цинем Конфуций. Игра на цине стала темой лирической поэзии, сообщившей этому инструменту символическое значение творчества, одиночества, ожидания друга. Цинь – обязательный участник встреч друзей, знак возвышенной печали, самой музыки и её таинственного предназначения. *Мой цинь я поставил/ на тонкий изогнутый столик. /Я ленью охвачен, / а чувства теснятся во мне. / Какая забота / мне струны тревожат рукою?/ Их ветер ударит - / и сами они запоют.* (Бо

*Цзюйи.) За лютней-цинем в поэзии закрепилось даже особое название – «зелёная с узором». Так назвал когда-то свою лютню, обтянутую зелёным шелком, великий поэт китайской древности Сыма Сянжу. В стихах воспевается легендарный мастер игры на цине Бо Я, живший в эпоху «Борющихся царств» (481-221 гг. до н.э.)¹, чудесная игра которого будила воображение поэтов на протяжении многих последующих веков, вызывая тоску по ушедшим к обителям предков дивным звукам. *Лотосы осенью жемчужными каплями наполнились, / Сосны густые покрыли всё вокруг./ Стаи птиц с удивлением внимают дхарме,/ Стаи драконов словно оберегают чаньский монастырь./ Стеснение исчезло, потоки воды льются подобно стихам,/ Так захотелось услышать звуки струн Бо Я.* (Ли Бо).*

Музыка и поэзия. Можно говорить об особой роли музыки, её мелодий и образов в творчестве многих китайских поэтов. Важное место занимала музыка в поэзии Ли Бо. Многие его стихи написаны на мотивы древних храмовых песнопений, иногда даже с сохранением того же названия: «Песнь луне Эмэйшаньских гор», «Песни Осенней Старицы», «Песня о северном ветре», «Пою о расставании с горой Матерь Небес, по которой гулял во сне». Известно, что поэт очень любил музыку, песни, танец, прекрасно пел и играл на цине. Пытаясь усовершенствовать найденную гармонию с природой, Ли Бо часто брал в руки подаренную ему «Конфуциеву лютню», звуки которой сливались с журчанием ручья и пением

птиц, вызывая прекрасные и чарующие образы духов Земли и Неба. *«Положив перед собой лютню,/ прислонился к высокой сосне /и смотрю на далёкие горы, /поднявши чашу с вином»* (Ли Бо). Общими для музыки и поэзии Ли Бо были многие символы. Например, мелодия «сломанных ив» - знак тоски и расставания – восходила к древнему обычаю дарить веточку ивы на память уезжающему другу. Онтологическая сила музыки раскрывалась поэтом в описании производимых ею в природе и человеке изменений: *«Умолкла песня,/ брови-бабочки сломались...»/ или «Колокола звук воедино/ связал тысячи ущелий».*



Ма Юань. Династия Южная Сун (1127-1279)
Отбиваю ногой ритм песни

Гармония музыки и слова породила **особый песенно-поэтический жанр цы**. Флейта, которая, подобно европейской лире, символизирует поэзию, обозначала прежде всего поэтическое творчество *цы*. Как особый жанр китайской классической поэзии *цы* возник в VIII веке на основе песенного народного творчества. Первые записи *цы*, сделанные в годы правления Суйской династии (589-619), представляли собой небольшие стихотворения на мотив популярной в народе песни и исполнялись под аккомпанемент различных инструментов. Со временем стихотворные тексты наполнялись новым содержанием, отражавшим вкусы разных слоёв общества. До наших дней дошло около 660 мелодий, а их

¹ Согласно преданию, древний мастер Юй Бо-я играл на лютне для своего друга Чжун Цзы-ци, который прекрасно понимал музыку и всегда узнавал, что именно музыкант хотел выразить звуками, - будь то шум леса в горах или журчанье текущих струй. Когда Чжун Цзы-ци умер, Юй Бо-я разбил лютню, считая, что теперь уже не для кого играть, и навсегда забросил своё высокое искусство. См. Монзелер Г.О. Примечания// Ли Бо. Нефритовые скалы. с. 180.

ритмические разновидности увеличивают это число почти вдвое.¹ По своей природе и художественным особенностям *цы* близки европейскому романсу. Со временем, особенно в эпоху культурного расцвета Тан (618-907) жанр *цы* утвердился в среде профессиональных поэтов (Ли Бо, Бо Цзюйи). *Цветок не цветок,/ Туман не туман,/ В полночь пришла,/ Исчезла с рассветом./ Как сон весенний, пришла.../ И вдруг/ Легким облачком поутру/ Скрылась бесследно где-то.* (Бо Цзюйи. Мелодия «Хуафэйхуа»)

Как самостоятельный поэтический жанр *цы* утвердился в эпоху Пяти династий и Десяти царств (907-959). Стихи-песни были собраны и изданы отдельной книгой «Среди цветов» («Хуацзянь»). Они рассказывали о нравах аристократии, дворцовой жизни, о том, томлящихся в одиночестве обитательницах роскошных покоев. Главой школы «Среди цветов» принято считать Вэнь Тинъюня.

*В наплывах воска красная свеча.
И от курильниц яшмовых дурман.
Везде тоскливой осени печать.*

*Сурьюмою брови чуть подведены,
Небрежно прядь спадает на висок...
А ночь длинна, подушки холодны.*

*Уже за полночь. Дождь все льёт и льёт,
Всё шепчутся утунь за окном...
Разлука эта так меня гнетёт!*

*Под звон дождя о гулкую ступень
Приходит хмурый и ненастный день.*

(Вэнь Тинъюнь. Мелодия «Гэнлоуцзы»)

Это была поэзия социальной элиты, чертами которой были утонченность и музыкальность стиля, воспевание особой эстетики жизни знати с её представлениями о женской красоте, в которых присутствовало известное куртуазное начало. *Прихваченная золотой тесьмою/ Причёска в виде феникса. В ней тонет/ В драконах гребень, сделанный из яшмы/ Искусно, в форме маленькой ладони...* (Оуян Сю).

Ведущим жанром поэзии *цы* стали в эпоху Сун (X - XIII вв). Мелодия определяет поэтический размер, число строк, количество слов (иероглифов) в каждой строке и число повторов. Признанные мастера этого периода - «песенник известный» Лю Юн, писавший на разговорном языке и вернувший жанру присущий ему изначально демократизм; Су Ши, внесший в *цы* многообразие тем (в том числе философских и государственных) наряду с романтическим пафосом глубоких переживаний. *Ущербный месяц. Редкие утунь./ Часы звенеть каплей перестали. / Всё спит. Лишь кто-то,/ Погружённый в думы, бредёт один/ Видением угрюмым,/ Как лебедь,/ Оторвавшийся от стаи./ Вдруг встрепенул, повернулся круто./ Во взоре скорбь,/ Но кто о ней узнает!/ Все ветви оглядел/ И почему-то/ Себе под ними/ Не избрал приюта.../ Студёная Уцзян./ И клён листву роняет.* (Мелодия «Бусуаньцзы»).

Особое место в поэзии *цы* отводится знаменитой поэтессе Ли Цинчжао (1084-1151), которая придавала большое значение сохранению в тексте всех особенностей, диктуемых мелодией. *Цы*, написанные с пренебрежением к классическим образцам, уподоблялись ей «испещренной изъемами яшме». Стихи Ли Цинчжао, пронизанные ярким и непосредственным поэтическим чувством, сохраняющие изящную форму *цы*, отражают трагическое мироощущение поэтессы (*Миры – неземной и земной – подвластны печали одной*) и чувство бесконечного одиночества (*Тоска на мгновение даже/ Оставить меня не желает./ С бровей прогоню её -/ Злая,/ Шипы свои/ В сердце вонзает*). Глубокое личное переживание, тонкое чувство ритма и выразительности мелодий приближают стихи Ли Цинчжао к музыкальному произведению, делают похожими на классический романс.

¹ Басманов М. «Голос яшмовой флейты слышу»// Голос яшмовой флейты. М., 1988. с. 5.

*Расплавленное золото заката
 И яшма лучезарных облаков...
 Не вместе ты со мною, как когда-то, -
 Ты в этот вечер где-то далеко.
 Дымятся ветки опушенной ивы,
 И звуки флейты грустные слышны,
 Поёт она про увяданье сливы –
 О, таинства извечные весны! /.../
 Друзья по песням и вину гурьбою
 Пришли за мной. Коляска ждёт давно.
 Хочу я быть
 Наедине с собою,
 Мне не нужны
 Ни песни, ни вино. /.../ (Мелодия «Юньюйлэ»)*

Патриотические и героико-трагические настроения ввели в популярный в то время жанр поэты Лу Ю, Чжан Сяосан и особенно известный **Синь Цицзи**, глубоко лирические произведения которого несут на себе печать скорби о печальной судьбе Родины, поработанной завоевателями. *Все забыли о старце-герое, / Что в долине Янцзы обитает. / Он ведь мог бы по первому зову / Много сделать во славу Китая! / Как прискорбно! Книг тысячу тысяч / Прочитал он – и мог бы по праву / Государю служить и народу, / Чтоб спасти от крушенья державу...* (Мелодия «Маньцзянхун»).

В целом темы *цы* лирические, посвящённые переживанию – постижению вечных законов жизни, посылающей человеку испытания любовью, разлукой, одиночеством, разочарованием в людях и идеалах, болезнями, смертью близких, старостью. Здесь пейзажные символы – горы, потоки, ветер, скалы, деревья, звуки дождя, цветы – не имеют своего обычного космического значения. Наряду с предметами быта (оплывающие свечи, курильницы, яшмовые бокалы с вином, нефритовые ступени, шёлковые ширмы) они призваны прежде всего передать настроение лирического героя, усилить тему – мелодию, как правило, печальную и прекрасную, посвящённую любви и страданию. Круг образов *цы* замкнут темами земной жизни с её горестями и превратностями, но в этой своей замкнутости поэтические образы достигают неслыханного великолепия и самой утончённой прелести. Лейтмотив грусти – ветви ивы в весеннем пуху, покрытые сверкающей зеленью или облетающие – самый главный символ поэзии *цы*. Уже в XIII – XIV вв. в стихах этого жанра встречается близкая европейской культуре и не характерная для китайской классической поэзии экспрессия в выражении своих чувств. *Ты – то же, что я, / Я – то же, что ты. / И с нами - / Большая любовь...* (Гуань Чжунци). Культ чувства продолжает свое развитие в XVI в.: «Стихи об умершей дочери», «Осеннее настроение» **Ван Фэнсянь**. Претерпел изменения и образ циня, который в стихах этого времени стал, подобно заброшенному храму под луною, символом древности и безысходной печали: *Ночь холодная, долгая ночь, / Опершись на перила, стою. / Цинь настроить я не могу - / Пальцы стужею сведены.* (Ван Фэнсянь).

Жанр *цы* просуществовал, судя по русским переводам, вплоть до XIX века, сохраняя экспрессию, основные темы и характерный для него круг образов. *Дуцзюань над холмом пусть рыдает. / Кровь из горла пока не польётся, / Цинь из тунга пускай не смолкает, / Песней древнюю отзовётся!* (У Цзао. Мелодия «Маньцзянхун»).

Музыкальные инструменты. Их создание связывалось с деяниями легендарных правителей. Изобретение *гуциня* и *сяо* восходило к легендарному Фуси, органа *шэн* – к Нюйва, а создание свирели – к императору Хуан - ди. В эпоху Суй – Тан придавалось особое значение расположению музыкальных инструментов в зале для проведения церемоний, которое регламентировалось особыми предписаниями, варьируясь в зависимости от характера церемонии. Во время исполнения храмовых песнопений стабильным было положение

колоколов и барабанов, которые всегда располагались по сторонам света или зодиакальным созвездиям.

Инструменты оркестра церемониальной музыки делились на две группы, соответствующие стадиям исторического развития Китая. Первую группу составляли наиболее древние инструменты (связанные с голосами животных), во вторую группу входили струнные и духовые, которые настраивались по ступеням лью-лью, что соответствовало более позднему этапу развития музыки. Традиционно инструменты оркестра делились также на восемь классов, согласно материалу, из которого они были сделаны: *металл, камень, шелковые нити, бамбук, тыква, горшечная глина, кожа и дерево*. Первый класс представляли колокола и каменные гонги (*цин*), второй, наиболее обширный – инструменты из шелковых нитей (пяти и семиструнный *цин*; двадцатипятиструнный *сэ*, а также 13-ти и 16-ти - струнные цитры). Флейты входили в класс инструментов из бамбука, духовые органы (*шэн* и *юй*) представляли инструменты из тыквы. Различные барабаны составляли класс инструментов из кожи.



Древнейший китайский инструмент - *цин*

Цинь – важнейший среди щипковых инструментов,

воспетый в тысячах стихов, отличался мягкостью звучания, широким диапазоном, точностью настройки. *Журавлиною песней аккорды заплакали циня,/ И на Млечном Пути виден стал острый клин лебедей. (Юань Чжэнь)*. В древности цинь служил для домашнего музицирования сановников, высшего духовенства, избранных поэтов. По преданию, его изобрёл легендарный царь Фуси, выбрав для него дерево элеококка. Резонаторная доска своей округлой формой символизировала небо, а нижняя дека была плоской, как земля. Струны циня – 5, затем 7 – имели природно-космическое и социальное значение.

Символика 5-ти тонов звукоряда или 5-ти струн циня.

	Названия ступеней				
	<i>Гун</i>	<i>Шан</i>	<i>Цзюэ</i>	<i>Чжи</i>	<i>Юй</i>
Общественная иерархия	император	министры	верноподданные	рабочие цехов	продукты, мат. объекты
Сезоны	-	осень	весна	лето	зима
Элементы	земля	металл	дерево	огонь	вода
Цвета	жёлтый	белый	синий	красный	чёрный
Стороны света	центр	запад	восток	юг	север
Планеты	Сатурн	Венера	Юпитер	Марс	Меркурий



Будда, играющий на цине, Каменная статуэтка периода династии Северная Вэй (386-534)

Цинь, который был инструментом конфуцианской «совершенной музыки», впоследствии был трактован и как инструмент даосский и буддийский. В легендах о поэте Цзи Кане цинь помогает исполнителю взлететь до пределов Неба и раствориться во Вселенной.¹ Первоначально буддизм отрицательно относился к музыке: монахам запрещалось слушать и исполнять музыку и танцы, так же как и пользоваться предметами роскоши. Позднее в сутрах, описывающих Чистую землю Будды Амиабхи, говорилось, что музыка звучит там постоянно. Источником её являются не только музыкальные инструменты, которые звучат там сами по себе, но и реки, и древо Просветления, звуки которых разносятся до беспредельности, источая сладкий аромат. Буддисты стали приравнивать музыкальное исполнение к религиозной практике. Наряду с цинем они считали символами распространения Учения Будды раковину (звучание Закона в ушах) и барабан как аллегория Закона.

Изготовители циня в Китае пользовались большим почетом. Их имена сохранялись в китайской литературе на протяжении тысячелетий. Во II веке ученый Цзай Чжи составил подробный перечень мелодий для циня (многие из них приписывались Конфуцию), которые обычно носили лирический, созерцательный характер. Их названия: «Весенняя заря освещает небо», «Чайка забывает про западню», «Осенний ветер», «Ах, ирис!», «Буддийский разговор», «Жалобы ветра», «Весной в горах слышна кукушка» и др. Струны циня плелись из шёлка, причем каждая струна – из строго определённого количества нитей, соответствующих числам построения лада: 1-я струна – из 108 нитей, 2-я – из 96, 3-я – из 81, 4-я – из 72, 5-я – 64, 6-я – 54, 7-я – из 48.

Хуцин – самый распространённый смычковый инструмент; китайская скрипка, корпус которой делался из скорлупы кокосового ореха, закрытого сверху резонирующей декой.



Флейты – использовались в большом количестве, имели несколько разновидностей (юэ – с 6-ю отверстиями, ди – с 8-ю) и часто предназначались для сольной игры.

Флейты. Найдены в гробнице в центральном Китае. Эксперты относят их появление к VII в. до н.э.



¹ См. подробнее Сисаури В.И. Церемониальная музыка Китая и Японии. С. 177.

Древняя китайская флейта (окарина). Специалисты полагают, что подобные ей духовые инструменты появились 12 тыс. лет назад

Кунхоу – струнный, щипковый инструмент; род арфы; *кунхоу сэ* – настольные гусли, имеющие от 5-ти до 50-ти струн.

Литофоны – каменные ударные инструменты; главная особенность китайского оркестра.

Деревянные шумовые инструменты – трещотки, палочки, тарелочки типа кастаньет. В старинных оркестрах применялись шумовые инструменты в виде частой решетки, расположенной над деревянным резонатором, по которой проводили расщеплённой бамбуковой палкой. Этот инструмент – *юй* – имел *форму лежащего тигра*, на спине которого помещалась решетка.

Барабаны, литавры, бубны – в оркестре используется более 20-ти типов ударных – от огромных бочкообразных, перевозимых на специальных колесницах, до маленьких барабанов и бубнов в руках танцоров.

В легенде о Чжан Дао-лине, «главе духовной иерархии даосов», упоминаются каменные барабаны, символизирующие «тайну первичной материи, вечного жизненного источника», которые издавали тихие, нежные и гармоничные звуки, распространяя при этом чудный аромат и «таинственный голубовато-опаловый свет». Картина, открывшаяся великому мудрецу в уединенной пещере выглядела следующим образом.

У противоположной стены пещеры стоял ряд крупных камней, обтёсанных в виде больших барабанов. Поверхность их была покрыта письменами, кабалистическими знаками, чертежами, рисунками животных и растений... Чжан сосчитал число барабанов, - их было девять /.../Прежде чем подойти к барабанам, он возжёт фимиам и, коленопреклоненный, вознёс моления великим духам природы и всеобъемлющему Дао, животворящему, всепроникающему, первопричине всех причин, источнику всего сущего, всё возрождающему и всепоглощающему, необъятному, невыразимому и невообразимому...Когда маг, с мокрыми от восторженных слёз глазами, подошел к барабанам, - он убедился, что это – те самые таинственные магические барабаны, на которых иссечены величайшие тайны природы и которыми владел первый и величайший поклонник Дао – император Хуан-ди.¹

Ансамбль музыкальных инструментов рассматривался как символ взаимодействия Инь и Ян и роста растений. Духовный орган *шэн* был символом Нового года, начала весны тепла, порождающего всего сущего. Он имеет тринадцать трубок и по форме похож на феникса.² О флейте *юэ* в древних музыкально-эстетических памятниках говорится, что ее звуки выражают весеннее равноденствие и благодаря им все оживает и приходит в движение. Звучание *цин* символизировало середину лета, «первое движение силы Инь». Окарина (*сюань* - древняя флейта) – это «сумерки всего сущего», начало осени.

Музыкальные инструменты в конфуцианской традиции были наделены также моральными смыслами. *Цинь* рассматривался как инструмент «внушающий добродетель». Его звуки «запрещают порочные и злые деяния и делают человеческое сердце справедливым».³

В книгах даются строго регламентированные схемы расположения музыкальных инструментов в оркестрах различного типа. Так, оркестр высших сановников имел 3 ряда, придворной аристократии – 2, дворянство выстраивало свой небольшой оркестр в 1 ряд. Жёсткие предписания касались оркестрового репертуара. Дворцовый церемониал в присутствии правителя требовал обязательного исполнения 9-ти пьес, куда входили гимн богдыхана, гимн приношения в честь его предков, гимн в честь гостей, гимн в честь наследного принца. В эпоху Хань императорский оркестр насчитывал 829 музыкантов, включал 20 видов барабанов и 132 человека танцоров. Особо существовала при дворе

¹ Шкуркин П.В. Легенды в истории. Харбин, 1922. С. 60.

² Сисаури В.И. Церемониальная музыка Китая и Японии. С. 166-167.

³ Там же. С. 168.

камерная музыка императрицы, предназначенная для интимных банкетов и церемоний. Во времена династии Сун при дворе императрицы У был хор говорящих попугаев и других птиц.

В целом, с позиций европейского восприятия, китайский оркестр отличается своеобразным тембром, резким звучанием с преобладанием высоких регистров, обилием звенящих и грохочущих инструментов. В XII – XIII вв. зарождается китайская опера. Пение также осуществлялось в высоких регистрах. Поскольку традиционный китайский театр не допускал участия женщин – актрис, то от певцов – мужчин требовалось фальцетное пение в пределах 1-й и 2-й октав (по европейской шкале).

Ли цзи. Глава Юэцзин (Записки о музыке)

Все музыкальные звуки рождаются в человеческом сердце /под воздействием внешних предметов/. Исполнение ансамблем различных гармонических звуков музыкального произведения вместе со щитами, секирами, веерами из перьев и бунчуками называется музыкой.

Правила поведения, музыка, наказания и управление в конечном счёте едины.

Музыкой становится голос, украшенный искусством..

Когда расстраивается 1-я нота (гун), звук грубый. Значит, князь высокомерен.

Когда расстраивается 2-я (шан), звук неровный. Значит, чиновники недобросовестны.

Когда расстраивается 3-я, звук печальный. Значит, народ недоволен.

Когда расстраивается 4-я, звук жалобный. Значит, трудовая повинность тяжела.

Когда расстраивается 5-я, звук оборванный. Значит, вещей не хватает.

Когда же расстроены все 5 звуков, наступает всеобщее равнодушие /.../ государство может погибнуть со дня на день. Музыка княжеств Чжэн и Вэй была музыкой смут и волнений. В стране тутовых деревьев над рекой Бу звучала музыка гибнущего государства. Правительство распадалось, народ рассеивался; клеветали на высших, искали своих личных выгод, и зло нельзя было остановить.

Только благородные люди могут знать музыку. Поэтому нужно разбираться в голосах, чтобы понимать музыкальные звуки, нужно разбираться в музыкальных звуках, чтобы понимать музыку, нужно разбираться в музыке, чтобы понимать политику.

Совершенство музыки не в изобилии звуков. Красота торжественной жертвы предкам – не в изысканности блюд. Сэ, в сопровождении которых исполняют песню «Цинмяо», имеют красные струны и большое /резонаторное/ отверстие в дне /.../ По ритуалу торжественных жертвоприношений предкам сначала приносят тёмное вино, а потом солёную рыбу/.../ Древние цари, устанавливая правила ритуала и музыки, не думали об удовлетворении желаний рта, желудка, глаз и ушей, а лишь о том, чтобы научить народ умерять любовь и ненависть и исправить тех, кто не идёт правильным путём.

Человек при рождении чист и спокоен, такова природа, данная ему Небом. Познав предметы, он начинает любить и ненавидеть их. Если любовь и ненависть не умеряются изнутри, то он даёт себя увлечь внешними предметами и не в силах вернуться обратно. Полученные им от Неба качества уничтожаются. Ибо предметы действуют на человека непрерывно, и если он не управляет чувствами влечения и отвращения, которые они внушают, то предметы подступают к человеку и порабащают его.

Древние цари, устанавливая правила ритуала и музыки, упорядочивали действия человека. Похоронные церемонии регулировались положениями об одежде, о столах и плаче; положения о чжуне и чу, щитах и секирах регулировали отдых и веселье. Положения о браке, о возложении шапочки совершеннолетия и заколки на волосы предназначены были для того, чтобы отделить мужчину от женщины.

Когда музыка и правила поведения в гармонии, то чувства упорядочены и выражение их изящно.

Великая музыка должна быть лёгкой и естественной /она идёт изнутри, чиста и спокойна/, великий ритуал должен быть простым /идёт от внешних выражений, изящен/. Управлять Поднебесной значит уметь применять правила поведения и музыку.

Великая музыка – как гармония Неба и Земли. Великий ритуал – как различные категории на Небе и Земле. Установленная гармония приводит к тому, что каждая вещь идёт своим путём и не сбивается. Определённым категориям соответствуют жертвы, приносимые Небу и Земле.

Украшение музыки – наклоны корпуса и головы, определённое расположение музыкантов, медлительность и быстрота движений во время танцев.

Источник музыки на Небе, правила ритуала возникли на Земле. Человечность ближе к музыке, справедливость – к ритуалу. Ритуал и музыка /.../ действуют с принципами Инь и Ян, вступая в общение с земными и небесными духами.

Чтобы предотвратить пьянство, древние цари ввели ритуал для вина, по которому, выпив один бокал, хозяин и гости должны были 100 раз поклониться друг другу. Поэтому даже те, кто пил целый день, не напивались допьяна.

Музыка нужна, чтобы распространение принципа Ян не стало рассеянностью, неподвижность принципа Инь не стала скованностью, чтобы твёрдость не выродилась в гнев, а мягкость – в робость.

Точность звуков устанавливается с помощью трубочек различных размеров. Это основа порядка в обществе.

Музыка действует на внутреннее состояние человека, ритуал – на его внешний вид и осанку. Ритуалу свойственно ограничивать, музыке – наполнять /сердце/. Ритуалу свойственно стремление вперёд, музыка умеряет, иначе наступает распушенность.

Звуки ясные и светлые представляют Небо, сильные и широкие – Землю, начало и конец музыкального произведения олицетворяют 4 времени года, круги /танцующих/ - ветер и дождь, /5 звуков гаммы/ - пять цветов, составляющих прекрасное целое и не смешивающихся друг с другом, /8 видов инструментов/ - ветры восьми главных направлений, дующие не отклоняясь от курса. При этом постоянно соблюдается мера и число, высокие и низкие звуки дополняют друг друга, начальные и конечные звуки друг из друга рождаются, звуки чистые и замутнённые согласуются друг с другом и попеременно играют ведущую роль.

Звук чжуна¹ – это звон. Под звон провозглашаются объявления и приказы. /Они/ вызывают воодушевление и пыл, необходимые для войны. Слыша звон чжуна, умный властитель думает о своих военных подданных. Ясен звук гуцина. Ясность приводит к различению /хорошего и дурного/, а умение различать /хорошее и дурное/ приводит к тому, что жертвуют жизнью. Слыша звук цина, умный властитель вспоминает о тех, кто погиб, защищая свою страну. Звук шёлковых /струн/ печален. Печаль присуща честности, а честность приводит к твёрдой решимости. Слыша звук циня и сэ, умный властитель думает о своих справедливых и твёрдых подданных. У бамбуковых инструментов растекающийся звук, наводящий на мысль о собраниях и сходках, а собрания и сходки приводят к стечению толпы. Слыша звук юй, шэна, сяо и гуаня, умный властитель думает о тех своих подданных, которым поручено собирать народ. Звук чу раскатист, поэтому вызывает движение, направляет массы людей. Слыша звук чу, умный властитель думает о своих военачальниках. Слушая музыку, умный властитель не только слышит звуки инструментов, но и приводит в соответствие с ними свои мысли.²

*Люйши Чуньцю (Вёсны и осени господина Люя)
Из главы «Великая музыка /Да юэ»*

Далеки истоки музыки. Она рождается из меры, коренится в великом едином. Из великого единого появляются два начала, из двух начал – инь и ян. Инь и ян изменяются и

¹ Пояснения к названиям музыкальных инструментов: чжун – род колокола; гуцин – род литофона из нефрита; Цинь и сэ – лютня и гусли; Юй – трещетка, шэн – «губной органчик», сяо – бамбуковая флейта; гуань – духовой инструмент, род гобоя.

² Музыкальная эстетика стран Востока. с. 184 – 201.

преображаются, одно стремится вверх, другое опускается вниз. Объединяясь, образуют тела. Кипят и бурлят. Разделившись, воссоединяются вновь; воссоединившись, вновь разделяются/.../ Ростки приходят в движение; затвердевая и застывая, обретают конечную форму, обретая конечную форму, они занимают собой определенное пространство, а у всякого пространства – определенный тон. Тон рождается из согласия, согласие – из упорядоченности. На этом основывались при установлении музыки первые цари.

Когда мир пребывает в великом покое, все существа в умиротворении, всё изменяется согласно высшему, тогда музыка достигает завершенности. Музыка, достигая завершенности, имеет последствием умерение страстей и желаний. Когда страсти и желания не направлены по ложному пути, музыка достигает законченности. Музыка, обретшая законченность, - искусство, проистекающее из уравновешенности. Уравновешенность проистекает из справедливости, справедливость – из знания дао. Посему лишь с человеком, постигшим дао, имеет смысл рассуждать о музыке.

В гибнущих государствах, у исчезающих народов не то чтобы совсем не бывало музыки, но музыка их нерадостна. Смеются и пьяные, поют и осужденные, издают воинственные клики и безумные. И музыка века, погрязшего в смуте, наподобие этого. Когда ни правитель, ни подданный не знают своего места, когда отец и сын забывают о своем долге друг перед другом, а мужчины и женщины забывают о приличиях, когда стонет и вздыхает народ, это едва ли можно счесть музыкой.

Ибо музыка есть следствие гармонического союза неба и земли и стремления к слиянию инь и ян.

Из главы «О пьянящей музыке / Чи юэ»

Живут все без исключения, но никто не знает, отчего он живёт. Знают тоже все без исключения, но никто не знает, отчего он знает. О том, кто знает, отчего он знает, говорят, что он познал дао. О том, кто не знает, отчего он знает, говорят, что он выбросил драгоценность. Бросающемуся драгоценностями недалеко до беды.

Властители нынешнего века за драгоценности принимают по большей части жемчуга да яшму, копыя да мечи. Но чем больше собирают они этого, тем больше ропщет народ, тем в большей опасности их держава, тем большей опасности подвергают они себя самих. Так что такие действия ведут по сути к утрате драгоценностей.

Музыка смутных времён сродни этому. Когда барабаны и литавры гремят как гром, когда гонги и цимбалы звенят, как вспышки молний, когда лютни и свирели, пение и танцы подобны воплям – ци сердца приходит в смятение, в ушах и глазах сумятица, все естество в потрясении.

Такого рода музыка не может радовать. Ибо чем более опьяняюща музыка, тем в большее раздражение впадает народ, тем большие смуты в государстве, тем больше унижает себя властитель. Так что такие пути ведут по сути к утрате музыки.

Превыше всего мудрые цари древности ценили музыку за приносимую ею радость. Сяский Цзе и иньский Чжоу, склонные к пьянящей музыке, в звуках больших барабанов, колоколов, литофонов, труб и свирелей превыше всего ценили громкость, а в зрелищах – массовость. Они увлекались всем новым и необычным, созвучиями, непривычными уху, соцветиями, непривычными глазу. В стремлении превзойти в этом друг друга они не знали меры и конца. Упадок в царстве Сун наступил, когда там создали тысячи колоколов тона чжун. Упадок в царстве Ци наступил, когда там отлили огромный колокол тона люй. Упадок царства Чу последовал за созданием там шаманских мелодий.

Если желать опьянения, то такая музыка и впрямь опьянит. Однако если взглянуть на это глазами владеющего дао, то это путь к утрате истинной музыки. Когда же истинная музыка утрачена, прочая музыка не принесет радости. Когда же музыка не приносит радости, в народе начинается ропот, а жизни наносится ущерб. Жизнь под такую музыку уподобляется льду под палящим солнцем – она самое себя истаивает. А проистекает это из незнания истинной природы музыки и, вследствие этого, пристрастия к музыке пьянящей.¹

¹ Отрывки даны из Люйши Чуньцю (Вёсны и осени господина Люя)/ Пер. Г.Ф. Ткаченко. М., 2010. С. 109-111.

Часть 2. БУДДИЗМ И ИСКУССТВО

Буддизм как первая мировая религия и одно из крупнейших философских направлений за два с половиной тысячелетия своего существования оказал огромное влияние на развитие культуры и искусства не только крупнейших азиатских стран – Индии, Китая, Японии, Кореи, Вьетнама. Его идеи были восприняты также европейскими и русскими писателями, поэтами, художниками, музыкантами XIX – XX столетий. К философии, религиям, литературе и искусству Индии большой интерес проявляли Шиллер, Гейне и Т. Манн, Гюго, Франс и Роллан, Кант, Гегель и Шопенгауэр, Шелли и Киплинг, а в России – Жуковский, Белинский, Л.Н. Толстой, Бунин, Верещагин. Буддийские образы и символы определили неповторимый характер многих произведений Н. Рериха, Ван Гога, К. Бальмонта, А. Белого, А. Скрябина, Г. Гессе.

Естественно, что и сам символический язык, и тематика буддийского искусства отражают содержание учения Будды, его онтологию, космологию, представления о человеке и смысле жизни, нравственную философию, эстетику. При этом важно помнить, что основные положения буддизма получали интерпретацию и преломление в зависимости от направления, предшествующей традиции и особенностей национальных культур. Так, обобщающим термином для ранних форм буддизма (V - IV вв. до н.э.) стала *Тхеравада*, «учение (или путь) старейших». Впоследствии она получила название *Хинаяны*.¹ Расхождения в трактовке основных положений, разногласия в ходе церковных Соборов привели к разделению Хинаяны на 18 школ. Наиболее известны из них школа Тхеравады (хранит тексты на языке пали²), Сарвастивады и Дхармагупты (используют санскрит). В полном объёме до наших дней сохранилась традиция Тхеравады, получившая распространение в Шри-Ланке, Бирме, Таиланде, Кампучии и Лаосе. Искусство буддизма Тхеравады подчёркивает историчность и человеческое начало личности Будды, достоверность событий его жизни. Это направление обычно не считают религиозным, его интерпретируют как философское крыло буддизма, требующее прежде всего размышления и познания глубин собственной личности, а не веры в чудо.

Северный буддизм или *Махаяна* («великий путь» или «большая колесница»), в отличие от философско-исторической традиции Тхеравады, полагает основой спасения человека веру и участие *бодхисаттв*, святых подвижников, находящихся на земле из сострадания к людям. Традицию Махаяны, сложившуюся в первые века нашей эры, принято считать религиозным направлением буддизма. Кроме того, в каждой из названных школ выделяется множество направлений, акцентирующих то или иное положение буддизма и логически его развивающих. Например, буддийская школа *Чань* представляет собой медитативное направление, придающее особое значение интуитивному и внезапному озарению.

¹ Хинаяна – «малый путь», или «скромная колесница», что означает узкий путь к спасению. Термин создан сторонниками махаяны («большого пути») как уничижительный. Но специалисты полагают, что не стоит придавать этому термину уничижительный оттенок. Колесница означает «движение ума», т. е. путь мышления, чувства, действия и т.д., который ведёт к определенной цели. Она скромная в том смысле, что предполагает достижение скромной, а не высшей цели – вместо того, чтобы стать Буддой, стать всего лишь освобождённым, или архатом. – См. Берзин А. Тибетский буддизм: история и перспективы развития. М., 1992. с. 8.

² Использование более разговорного, чем санскрит, языка пали обусловлено тем, что первая группа буддийских учений, впоследствии составившая традицию Хинаяны, передавалась устно и открыто.

Появившись в Китае, это учение впоследствии широко распространилось в Корее (*Сон*) и Японии (*Дзен*). Основателем чань-буддизма был великий индийский учитель *Бодхидхарма* (II в. н.э.). Большое внимание в его учении уделяется гармонии человека с природой и вселенной, что характерно для коренной китайской философии даосизма. По преданию, именно Бодхидхарма, соотнося буддизм с конкретными социальными условиями феодальной раздробленности Китая, состоящего из огромного количества воюющих княжеств, разработал то, что впоследствии стало известно как боевые искусства. В Индии не было традиции боевых искусств, как позднее этой традиции не обнаруживается ни в Тибете, ни в Монголии. Будда учил о тонких энергиях тела и работе с ними. Поскольку разработанная для Китая система боевых искусств также имеет дело с тонкими энергиями тела, то, по мнению специалистов, она согласуется с буддизмом. Однако в боевых искусствах энергии тела описываются с точки зрения глубоко укоренённых в Китае представлений даосизма.¹ Конфуцианство повлияло на цвет и форму одежды буддийских монахов. Если в Юго-Восточной Азии монахи носят оранжевые или жёлтые одежды без рубашек, то в Китае предпочитают одежду черного, серого и коричневого цветов с длинными рукавами, что согласуется с традиционными конфуцианскими представлениями о скромности.

Огромное значение для искусства Китая и Японии имели идеи китайской буддийской школы махаяны - *Тянтай*, в которой акцент делался на вере в спасение в так называемом «западном рае» Будды Амитабхи и на учении об отсутствии различия между живой и неживой природой, о присутствии (подобно Дао) «природы Будды» в каждой вещи.

Кратко остановимся на тех положениях, которые, в основном, разделяются всеми основными буддийскими школами. Именно они получили наиболее полное воплощение в различных видах искусства – архитектуре, скульптуре, живописи, литературе и поэзии.

Основатель буддизма – индийский царевич *Сиддхартха Гаутама Шакьямуни* (536 – 483 гг. до н.э.), ставший **Буддой**, т.е. просветлённым или пробуждённым. Буддийская каноническая литература повествует о необычности рождения принца, не принёсшего болезни его матери, о предначертанности его пути, предсказанного Великим отшельником, о счастливой жизни во дворце, прерванной четырьмя символическими встречами царевича с тем, что отражает трагичность человеческой жизни. Это следующие друг за другом встречи Сиддхартхи с болезнью, старостью, смертью и монахом-отшельником, противопоставившим соблазнам и радостям жизни отказ от них.



Скульптура. Бодхисаттва Сиддхартха V век. Китай. Дин. Северная Вэй (386-534)
Национальный музей азиатских искусств. Париж.

В буддийском искусстве Китая эпохи правления династии Северная Вэй была выработана устойчивая иконографическая схема изображения принца Сиддхартхи (Будды до момента просветления). Он изображался сидящим в царской позе, в высоком головном уборе. Обычно одной рукой бодхисаттва касался щеки (другой вариант – указательный палец у подбородка), пребывая в состоянии глубокого раздумья. Характерной чертой иконографии северо-вэйского периода является одна из деталей одеяния бодхисаттвы – вариант набедренной юбки (андухуэй), складки которой полностью закрывают его трон.

Многочисленные скульптурные и живописные изображения Будды опираются на учение о 32-х признаках совершенства, находящихся на его теле. Самые известные из них – фиалковые

¹ Берзин А. Тибетский буддизм. с. 14.

глаза, возвышение на темени (ушниша), серп между бровями, удлинённые мочки ушей, разрез глаз, подобный прекрасным линиям лепестков лотоса, лучистое лицо, завитки волос, урна («третий глаз»), колесо на ступнях и др. Чаще всего Будду изображают сидящим в «позе лотоса», что символизирует чистоту и совершенное сознание. Канонизирована и неизменная улыбка Будды, отражающая все оттенки и превратности бытия, неизбежность победы Закона, а также сострадательное и печально-понимающее отношение к человеческим страстям.

*Будда в виде йога («Аскеза Будды»). II-III вв.
Кушанский период, из Гандахары¹*



Довольно часто в скульптуре встречается образ «аскезы Будды», которая длилась около 7-ми лет и закончилась избранием «срединного пути», исключающего крайности аскетического отношения к телу. О трёх жизненных путях Будда поведал в первой знаменитой Бенаресской проповеди пяти монахам, ставшим его первыми учениками:

«О, братья! В две крайности не должны впадать вступившие на путь! В какие же две?

Одна из них в страстях соединена с наслаждением/.../ низкая, грубая, свойственная человеку непросвещённому.

Другая соединена с собственным истязанием, скорбная, не святая, и связана с тщетою.

Совершенный, обойдя обе эти крайности, уразумел срединный путь, дающий прозрение, знание, ведущий к успокоению, высшему уразумению, нирване».²

Символом просветления и высшего знания стало в буддизме и священное дерево Бодхи, под которым Гаутама получил откровение в виде **четырёх «благородных истин»**, что и стало причиной его превращения в Будду.

Согласно *первой благородной истине* – всякая жизнь есть страдание; *вторая благородная истина* открывает, что причина страданий – «лиана жажды» или различные желания и страсти, опутывающие человека; *третья благородная истина* указывает на то, что установленную причину можно устранить; путь «освобождения от страданий», состоящий из 8-ми ступеней (каждая из которых имеет еще по 4) – составляет *четвёртую благородную истину*.

«Путь освобождения» или **восьмеричный путь** излагает нравственное учение буддизма, имеющее своей особой целью уход в **нирвану** (от скр. замирание, затухание), которая не определяется в религиозной традиции буддизма Махаяны. Как сказано в «Типитаке», показать нирвану нельзя «ни с помощью цвета, ни с помощью формы».³ Поскольку состояние нирваны не имеет отношения к реальному земному миру, то в понятиях этого мира описано быть не может. Философское крыло буддизма - Хинаяна, видит в нирване некое особое развитие космической субстанции человека, освобождённой от телесности, чувственности, профанического «я». Земная жизнь человека – это **сансара**, представляющая собой «четыре великих потока, прорезывающие с разрушительной силой мир



¹ Иллюстрация из: Фишер Роберт Е. Искусство буддизма. М., 2001. С. 49.

² Цит. по: Яковлев Е.Я. Искусство и мировые религии. М., 1985. с. 139.

³ Антология мировой философии. Т.1, ч.1. М., 1970. с. 128.

человека: это – поток страсти, поток созидания, поток заблуждения, поток неведения».¹

Сидящий Будда. II-III вв. Кушанский период.
Пакистан.²

Важнейшим понятием при характеристике круговорота сансары, в котором осуществляются перерождения, является **карма**. Следует подчеркнуть, что буддийское понимание кармы отличается от идеи кармического воздаяния в индуизме. В классическом индуизме идея кармы ближе к пониманию долга, связанного с принадлежностью к разным кастам. Карма, или долг здесь состоит в следовании каноническим образцам поведения, описанным в «Махабхарате» и «Рамаяне». В буддизме карма означает «импульсы», которые побуждают нас что-либо делать или думать. Эти импульсы возникают как результат предшествующих привычных действий или поведенческих моделей. Но поскольку человек может не следовать каждому импульсу, то его поведение не является строго детерминированным.



Паринирвана Будды. V в. Левая стена пещеры Аджанты.
Индия.

Первая ступень пути, освобождающего человека от бесконечного круговорота сансары – колеса мучительных рождений и смертей – состоит в понимании 4-х благородных истин, в принятии их в своё сердце. Вторая ступень связана с волевым устремлением преобразовать свою жизнь в соответствии с ними. Последующие несколько ступеней (с третьей по шестую) – часть этики буддизма, объединяющая его с другими мировыми религиями. Это «правильная речь», требующая воздержания ото лжи, клеветы, грубых слов и непристойных разговоров (третья ступень); «правильное действие», основанное на принципе **ахимсы** – непричинении вреда живому (четвёртая ступень); правильный образ жизни, требующий честного труда, воздержания от воровства и других пороков (пятая ступень); «правильное усилие», означающее борьбу с дурными мыслями и соблазнами (шестая ступень). Седьмая ступень достигается «правильным сосредоточением» или правильным направлением мысли, что подразумевает понимание преходящего характера всего живого и отрешённость от всего, что привязывает к жизни, отвращение к телу, чувствам, уму и т.п. Как преддверие самой нирваны, обрывающей цепь перерождений, седьмая ступень содержит 4 стадии: 1- незамутнённый ум осмысливает 4 благородные истины; 2 - отпадение беспокойства и наступление душевного покоя и радости как следствия веры в эти истины; 3 – освобождение от самой радости, от всякого ощущения своей телесности; 4 – стадия 7-й ступени и 8-ая ступень восьмеричного пути – это достижение **нирваны** как освобождения ото всех **скандх** (состояний сознания, составляющих «я» невежественного человека).

Глава 1. Литература буддийского канона. «Трипитака». Поэзия Древней Индии

Литература буддийского канона. Канон буддистов всех школ – **Трипитака** (с санскр. «три корзины» или «три сосуда»³) – состоит из трёх частей:

¹ Ольденберг Г. Будда, его жизнь, учение и община. М., 1900. с. 261.

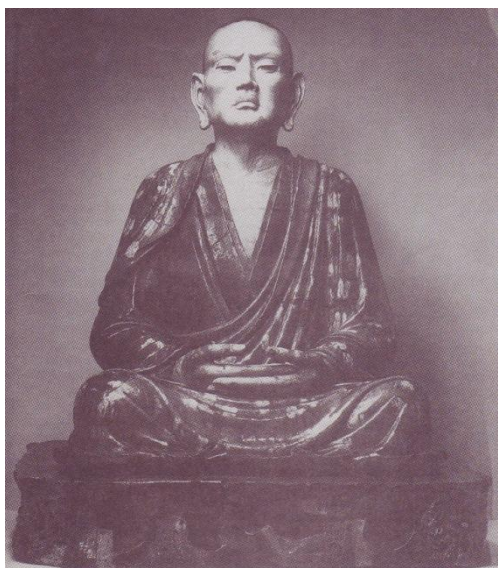
² Иллюстрация из: Фишер Роберт Е. Искусство буддизма. М., 2001. С. 48.

³ На языке пали тексты были записаны на непрочных пальмовых листьях и занимали три корзины, что и дало

Винная – питака – монашеские правила; *Сутра – питака* – беседы Будды с учениками; *Абхидхарма – питака* – философские тексты. Каждый из этих больших сводов включает несколько малых, которые, в свою очередь, имеют внутренние разделы, иногда представляющие собой самостоятельные книги. Так, в тибетском буддийском каноне сутры занимают 44 тома.

Канон Махаяны (Махаяна – «великая колесница» – направление буддизма, распространённое к северу от Индии) отличается от священных книг Хинаяны («малой колесницы», южного буддизма) изначальной эзотеричностью. Предание Махаяны гласит: когда ученики почившего Шакьямуни в городе Раджагрихи (столица древнеиндийского царства Магадха) формировали канон Хинаяны, на горе Вималасвабхава близ Раджагрихи собрались бодхисаттвы¹ Ваджрапани, Майтрейя, Манджушри. На своём небесном соборе они записали учение Будды более полно, чем это могли сделать люди. В поисках древнейших вариантов махаянистских текстов учёные обращаются к тибетскому наследию. Но буддизм в Тибете получил широкое распространение только в VII веке, поэтому многие тексты махаяны восходят к более ранним санскритским и китайским первоисточникам.

С философско-эстетической точки зрения наибольший интерес представляет **Сутра**² (или Сутта при переводе с палийской версии) – **питака**, куда входят Джатаки (рассказы о прошлых воплощениях Будды), Дхаммапада («Стезя добродетели и закона»), Кхуддака – никая (Собрание коротких поучений), содержащие шедевры буддийской прозы и поэзии.



Лохань (архат). X-XIII вв. Китай.³ Архаты всегда занимали важное место в иконографии буддизма, олицетворяя идею личного усилия в достижении цели. Начиная с эпохи Тан, они изображались в виде сильных, скромно одетых личностей с выразительным взглядом, отражающим их глубокие духовные достижения.

По своему происхождению Сутра связана с практикой обучения молодых монахов и с внутриобщинной проповедью. Оформляется она как предание о беседах, которые вёл Будда во время своих бесконечных странствий, что создало особую формулу начала повествования: «Так я слышал». В нашей науке наиболее известна «Алмазная Сутра», получившая свой канонический вид в среде китайских буддистов в IV в. н.э. Её автором называют **Кумарадживу** (343 – 413) – первого индийского буддиста, который познакомил китайцев с учением махаяны. В полном санскритском названии «Алмазной Сутры» – «Ваджраччхедика – праджня – парамитта – сутра» – отражена главная цель буддиста – достижение нирваны. Важная предпосылка достижения этой цели – приобретение 6-ти совершенств (парамит): совершенства в щедрости, нравственности, праведном усердии, терпении, медитативной практике и в интуитивной мудрости. Содержание «Алмазной Сутры» – неизмеримо глубоко, поэтому приводимые примеры и толкования бросают свет лишь на отдельные её грани. Слово и значение, на которое оно указывает, не одно и то же. Смысловое значение подобно

название памятнику.

¹ Бодхисаттва – «человек, предназначенный стать Буддой в этой или какой-либо будущей жизни. Как только Нирвана достигнута, все земные отношения прекращаются. Бодхисаттва из-за переполняющей его любви к страдающему человечеству не доходит до Нирваны. Слабый человек, испытывая горе и несчастья, нуждается в личном руководителе, и эти возвышенные натуры, которые могут вступить на путь Нирваны, берут на себя труд повести людей по истинному пути знания» (Радха-Кришнан С. Индийская философия. М., 2008. С.383)

² Сутра с скр. – «нить».

³ Фишер Роберт Е. Искусство буддизма. М., 2001. С.129.

многогранному кристаллу, определяемому множеством слов, каждое из которых может указать лишь на одну из его граней, но не на сам кристалл. «То, что мы говорим, не имеет глубины; то, о чём мы говорим, глубину имеет». Поэтому знание и понимание не тождественны.

Алмазная Сутра¹

/.../стоит только появиться в уме бодхисаттвы-махасаттвы таким произвольно обусловленным концепциям, как существование собственной личности (самости) или существование других личностей, или бытие жизни, или существование атмана², как тут же он становится недостойным имени бодхисаттвы- махасаттвы.

Поскольку всё в этом мире неотделимо от всего, то в действительности нет никаких индивидуальных чувствующих форм бытия. Есть ВСЁ. Единое, цельное ВСЁ. /.../

Зрение, ум и другие органы чувств – не свои, так как в действительности нет никакого «себя». Иллюзию существования «Я» создаёт неправильная, извращённая деятельность ума. Ощущает мир не индивидуум, не «Я», а сам бесконечный мир ощущает самого себя через бесконечное количество органов чувств. Понять это и проникнуться этим надо в самом начале пути. /.../

Когда мысли касаются феноменов чувственного мира, они захватываются ими и появляется воспринимающий, появляется «Я», появляются другие личности и отношение к ним.

Когда мышление полностью свободно от чувственного мира, тогда нет мыслящего, и мышление осуществляется уже не индивидуальным умом, а разумом самого Будды, обладателя Наивысшей Совершенной Мудрости. /.../

Благожелательность другим, сострадание другим – дары, и дары великие, хотя это всего лишь чувства. Если эти чувства идут от человека самоотречённого, не имеющего хотя бы в эту минуту своего «Я», если эти чувства рождаются в нём и живут спонтанно, а не рождены его мыслями и намерениями относительно других, то эти чувства доброжелательности и сострадания рождаются как бы нигде (так как «Я» отсутствует) и идут из ниоткуда. В этом случае доброжелательность и сострадание – уже не чувства этого человека, а чувства бесконечного мира, чувства Будды, и поэтому обладают силой действительно творить добро и облегчать страдания. /.../

Земное человеческое бытие можно сравнить с тем индивидуальным миром, который отразился в капле росы, повисшей на ветке. Этот мир реален, хотя и искажён поверхностью капли, но в то же время этот мир – только отражение настоящего мира и в действительности не существует, так как он исчезнет без следа вместе с росинкой, когда прогреет землю солнце.

Поэтому когда Татхагата³ говорит «земное бытие», даже когда он ссылается на самого себя, то он использует это выражение просто как речевой образ./.../

Принцип неэгоистичности всего сущего подразумевает, что ничто и никто в сущем мире не имеет в действительности своего «Я», ничто никакими границами не отделено от всего остального в бесконечном мире./.../

Только совокупными усилиями всего человечества, всех одушевлённых существ может бодхисаттва – махасаттва что-нибудь совершить. Так где же тут его поступок? Где же тут его заслуга?/.../

Говоря «состояние», - мы подразумеваем «состояние чего-то». Но нет такого состояния, как Архат («полностью просветлённый»), так как у просветлённого исчезает всякое «Я» и не о ком сказать, что он достиг состояния Архат. /.../

¹ Отрывки из «Алмазной Сутры» даются по: «Наука и религия», 1991 г. - №№ 8 – 11.

² Атман – в ведической традиции и брахманизме имеет множество значений, главное из которых «человек как индивидуальное и как универсальное, космическое психическое бытие» (Чанышев А.Н. Курс лекций по древней философии. М., 1981. с. 66).

³ Татхагата – «Господь Будда»; «Так Пришедший»; Будда, сошедший к людям, чтобы помочь им на пути просветления.

Состояние Будды присуще всему живому и каждой чувствующей пылинке в безбрежном космосе. В этих бесчисленных состояниях Будды содержатся все формы уонастроений и концепций от безначальных времён до не имеющего конца будущего./.../

Мы все слепы от рождения, и «видение» для нас невообразимо. Мы просто не знаем, что глаза надо открыть, не знаем, где эти глаза и что значит открыть их. Вместо того чтобы открыть глаза и начать видеть, мы пытаемся умом постичь это «видение». Точно так же состояние Будды присуще каждому, но состояние это не проявлено. Мы пытаемся постичь его умом, а надо «открывать глаза». Свет прозрения принадлежит всем и никому. Истинный Татхагата не может назвать себя Татхагатой, так как он, став всем, перестаёт быть чем бы то ни было.

Стихотворный отрывок «Сутты о Касибхарадвадже» раскрывает этическую составляющую учения Будды Гаутама, которого брахман упрекает в том, что он не следует правилу есть только после того, как поле вспахано и засеяно.

- Пахарем себя называешь,/ Но пахоты твоей не вижу./ Спрашиваю тебя, скажи мне, /Что за пашию ты пахнешь?

- Вера – зерно, воздержание – дождь,/ Мудрость – ярмо и плуг мой,/ Стыд – моё дышло, упряжь – мысль,/ Память – мой кнут и лемех./ В речи и действиях сдержан я,/ В еде и питье умерен,/ Правдой прополку делаю я,/ Кротость – моё спасенье./ Мужество – вот мои быки,/ Что везут к отдохновенью,/ Что, не сворачивая, бегут/Туда, где нет печалей./ Вот как пахется эта пашия./ Родит же она бессмертье./ Вспахешь такую пашию,/Избавишься от страданий.¹

Жанр **Джатаки**, означающей «Повесть о прошлых рождениях», сложился в русле буддийской проповеди, обращенной к мирянам. В его основе лежит притча, оформляемая как поучение - рассказ о событиях, произошедших с Буддой в одном из прошлых его рождений. Как известно, буддизм принимает общее для индийских религий (брахманизм, индуизм) учение о перерождениях, согласно которому человек возрождается после смерти в новом образе, на более высокой или более низкой ступени социальной иерархии, или даже вне мира людей – зверем, обитателем ада или небожителем – в зависимости от итога его добрых или злых деяний в предшествующем рождении (закон кармы). Считается, что Сиддхартха Гаутама, царевич небольшого племени шакьев, как и всякий смертный, прежде чем стать Буддой, то есть Просветлённым, и избавиться от закона кармы, прошёл многие рождения. В джатаках Будда предстаёт божеством дерева, обитавшем в дупле, белым слоном с глазами, подобными драгоценным камням, отшельником, премудрым советником, благородным львом, царём птиц, повелителем обезьян, брахманом, Правдой в споре Правды и Кривды и др.² Проповедь самоотверженности содержится в джатаке о вожаке обезьяньего стада, спасшем своих соплеменников ценою собственной жизни. В «Рассказе о зайце» тема самопожертвования выражена ещё более утрированно: заяц- Бодхисаттва, видя, что брахман, чья мудрость может быть светочем многим, погибает от голода, сам прыгнул в огонь костра, чтобы накормить мудреца собой и спасти.

В виде джатак оформлялись сказки, басни, легенды, эпические песни (иногда из циклов «Махабхараты» и «Рамаяны»). Основная часть текстов этого жанра восходит приблизительно к III – II вв. до н.э. Джатака строится как рассказ самого Будды, который, достигнув просветления, обрёл память прошлых рождений. В ней «история о прошлом» обрамляется «историей о настоящем» как начало рассказа, повествующего о событии, заставившем Будду вспомнить именно об этом воплощении, и как заключение, в котором проводится аналогия между персонажами притчи и настоящего времени. Вот начало джатаки «Спор Правды и Кривды». «Заслуги и почёт лишь я дарую...» - это Учитель произнёс в роце Джеты по поводу Девадатты, когда тот провалился сквозь землю. Однажды в зале для слушания дхармы монахи завели такой разговор: «Девадатта встал Татхагате поперёк

¹ Литература Древнего Востока. Тексты. М., 1984. с.94.

² См. Повести о мудрости истинной и мнимой. Пер. с пали. Л., 1989.

дороги, почтенные, потому он и провалился сквозь землю». Учитель пришёл и спросил: «О чём вы сейчас беседуете, монахи?» Монахи объяснили. «Это теперь, о монахи, он замахнулся на колесо моей победоносной проповеди и потому провалился сквозь землю, в прошлом же он замахнулся на колесо в колеснице Правды – и тоже провалился сквозь землю, тотчас оказался в страшном аду Незыби», - произнёс Учитель и рассказал о былом.

В джатаках были обязательными стихотворные вставки (гатхи), реплики действующих лиц, диалоги, что впоследствии, вероятно, стало причиной их превращения в разновидность драматического искусства: джатаки инсценировались в религиозных представлениях. Канонической, неизменной частью джатаки являются только стихи, прозаическая же часть текста в буддийской традиции рассматривается как комментарий и в канон не включается, что создавало возможность для варьирования, создавшего позднейшие наслоения. Как правило, начало джатаки – это первая строка гатхи. Так, в приведённом выше отрывке джатаки о споре Правды и Кривды начало составляют слова Правды, которой преградила путь движущаяся ей навстречу Кривда. *Заслуги и почёт лишь я дарую,/ Среди шраманов и брахманов я славен,/ У небожителей и у людей в чести./ Мне этот путь принадлежит по праву./ Я – Правда. Кривда, уступай дорогу!)/* Кривда: *«Меня не сбросишь с колесницы Кривды,/ Я полон мощи, неподвластен страху./ Зачем я стану уступать дорогу?/ Я сроду не сворачивал с неё!»* Спор Правды (золота) и Кривды (железа) завершается низвержением Кривды, надеющегося победить соперника, поскольку *«железом золото легко куётся, а золотом нельзя ковать железо»,* с его колесницы. Так *«был он без сражения повержен. Так Правда силой своего терпенья/ Над грубой силой одержал победу».*

Популярность жанра джатак послужила созданию на их основе апокрифических сборников, в которых выразилось народное творчество стран, принявших буддизм и неизбежно преломивших его учение в русле собственных традиций. Сюжет рассказа об обезьяне, перехитрившей крокодила, дважды представленный в «Джатаках» (57, 208), используется не только в знаменитой «Панчатантре»¹ - он известен и в японском фольклоре. В «Панчатантру» переходит из «Джатак» и лицемерный кот, прикидывающийся благочестивым отшельником, чтобы пожирать доверчивых мышей. Тема обманутого доверия повторяется в рассказе о коварном ибисе, поедающим рыб, которых он взялся переносить из одного пруда в другой. Этот сюжет впоследствии встречается не только в индийских памятниках, цыганском фольклоре, но и через много веков - в европейской литературе, в баснях Лафонтена. У Лафонтена пересказывается и содержание джатаки, в которой шакал хвалит ворону за прекрасный голос, чтобы заполучить лакомство из её клюва. При этом европейский автор заменяет шакала на лису, и в этом виде сюжет приходит в русскую литературу в известной басне Крылова. Еще одна басня Крылова «Волк и ягнёнок» восходит по содержанию к джатаке о леопарде, пожравшем козу, тщетно пытавшуюся умиловить его своим смирением («Рассказ о леопарде»).

В связи с известной темой происхождения «бродячих сюжетов» в мировой литературе возникла проблема приоритета греческих или индийских версий сюжетов, общих для басен Эзопа и палийского памятника. Важно подчеркнуть, что сходство сюжетов не всегда объясняется простым заимствованием, проблема сюжетной общности требует тщательного и всестороннего исследования в связи с известной сложностью культурных взаимодействий. Например, один из сюжетов джатаки о мудром царевиче Адасамкхе, разрешающем трудные судебные дела, повторяется затем в «Венецианском купце» Шекспира; один из рассказов «Повести о большом подземном ходе» повторяет известную притчу о соломонином суде, определившем истинную мать ребёнка в тяжбе двух женщин. Впоследствии он использовался в китайской пьесе о меловом круге, которая в XX веке была представлена читателям Б. Брехтом. В «Джатаках» помимо «бродячих сюжетов» представляет интерес выявление сюжетных архетипов, последующее воплощение которых в западной

¹ «Пятикнижие» - сборник назидательных рассказов и стихов, составленный неизвестным автором предположительно в 4 в., но дошедший до нас в более поздних переработках. В сказочной истории, служащей вступлением к сборнику, говорится, что «Панчатантра» создана брахманом Вишнушарманом для глупых царевичей, дабы научить их разным наукам, и прежде всего науке государственного управления. Этим объяснялся развлекательно-художественный характер наставлений и поучений.

литературе теорией «заимствований» явно не объясняется. Так, «Джатака о царе Ними», по мнению учёных, предвосхищает сюжет «Божественной комедии» Данте, а рассказ о Тикхинамантине в конце «Повести о большом подземном ходе» воспроизводит экспозицию сюжета о Гамлете.¹ Исследователи отмечают также, что «Повесть о большом подземном ходе» предопределяет литературную форму романа, объединяющего различные сюжеты в своих эпизодах, которые связываются единым образом героя. Это произведение включает также большое количество персонажей, чередует бытовые и сказочные истории с эпическим повествованием, отмеченным занимательностью интриги. Параллели сюжетам «Повести» находят в персидской литературе, в повестях о Хийкаре и в арабских сказках «Тысячи и одной ночи».

Сюжеты джатак – наиболее распространённые темы фресок и барельефов буддийских храмов. Например, иллюстрацию к предостерегающей от соблазна джатаке о петухе и кошке представляет собой барельеф буддийской «ступы» в Бхархуте. Исследователи видят значение ранних буддийских ступ в обилии жанровых сцен, взятых из джатак, что даёт основание называть резьбу, покрывающую эти архитектурные сооружения каменными страницами древних рукописей.



*Оленья джатака. 100 г. до н.э.
Период Шунга. Бхархут, Индия.²*

Высочайшее мастерство древних резчиков запечатлено в изображении знаменитой Оленьей джатаки, или «Притчи о благородном олене». В одном из медальонов ступы в Бхархуте соединены четыре отдельные сцены, составляющие эпизод из перерождений Будды. В центре находится фигура оленя – реинкарнации Будды, – повернувшегося к человеку, который молитвенно сложил руки. В это время другой человек готовится выстрелить в оленя из лука. Ниже в реке изображён человек, которому олень помогает достичь берега. Согласно джатаке, после спасения из реки неблагодарный охотник направил царских стражников за трофеем. Олень здесь символизирует отказ от убийства всех живых существ (буддийская ахимса), поэтому царь и его свита, обратившиеся в веру, застыли в благоговейных позах. Сюжеты из джатак отображены в рельефной резьбе, покрывающей колонны и балки четырёх ворот ступы знаменитого архитектурного ансамбля в Санчи (Северная Индия) и в росписях Аджанты.

К наиболее известным памятникам буддийского канона наряду с джатаками относится «Дхаммапада», составленная из изречений, приписываемых Будде и произносимых им по определённом поводу. В «Дхаммападе» с наибольшей полнотой изложена этическая доктрина раннего буддизма, что объясняет её необычайно высокий авторитет в буддийской среде, где она рассматривается как свод мудрости и учебник жизни.

Название *Дхаммапада* состоит из двух слов, каждое из которых многозначно. Слово «дхамма» означает добродетель, закон, буддийское учение, а также религию, элемент, качество, вещь, явление и т.п.³ Важно для понимания термина то, что он происходит от

¹ Эрман В.Г. Предисловие к Повести о мудрости истинной и мнимой. Пер. с пали. Л., 1989. с. 17.

² Фишер Роберт Е. Искусство буддизма. М., 2001. С 37.

³ В традиции махаяны развитие теории дхармы определялось идеей о том, что существование – это переплетение множества тончайших элементов материи, разума и сил, причём эти элементы есть единственная реальность, а сочетание их – лишь название, покрывающее множество элементов, или дхарм. Целые направления в буддийской философии занимались изучением дхарм, определением их свойств и качеств.

глагола dhar – «держать» и употреблялся до возникновения буддизма как корень слов «творящий дхарму» (по отношению Индре), а также «носитель», «опора», «защита», «закон», «порядок» (в Ригведе) «правило», «обычай», «добродетель», «моральный долг» «истина» (в Атхарававеде, Упанишадах, брахманической литературе). Слово «пада» переводят как стезя, путь, место, средство, причина, основа, слово, стихи, след и др. Учитывая сочетания этих различных значений и то, что сейчас уже трудно добраться до первоначального значения древнего слова, исследователи считают допустимыми такие переводы, как «Стезя добродетели», «Стезя закона», «Основа учения», «Слово о законе», «Стихи о добродетели», «Стопы закона» и др. Следует помнить и о том, что *Дхаммапада* была живым, современным словом и в эпоху её создания, и в каждый из последующих периодов вплоть до настоящего времени. Само понятие «эпоха создания» в данном случае весьма неопределённо – видимо, это IV или III в. до н.э. Наиболее известной и авторитетной версией памятника является палийская, состоящая из 423 стихотворных сутр, разделённых на 26 глав. Именно из её перевода и даётся ниже небольшой отрывок¹. Исследователи буддийской традиции усматривают ценность «Дхаммапады» в необыкновенном изяществе её сутр, каждая из которых представляет собой законченный афоризм, поражающий своей глубиной и образностью.

Того, кто живёт в созерцании удовольствий, необузданного в своих чувствах, неумеренного в еде, ленивого, нерешительного, - именно его сокрушает Мара², как вихрь – бессильное дерево.

Того, кто живёт без созерцания удовольствий, сдержанного в своих чувствах и умеренного в еде, полного веры и решительности, - именно его не может сокрушить Мара, как вихрь не может сокрушить каменную гору.

(Глава парных строф)

Серьёзность – путь к бессмертию. Легкомыслие – путь к смерти. Серьёзные не умирают. Легкомысленные подобны мертвецам.

Когда мудрый серьёзностью прогонит легкомыслие, он, беспечальный, подымаясь на вершины мудрости, смотрит на большое печалью человечество, как стоящий на горе на стоящего на равнине, как мудрый на глупого.

(Глава о серьёзности)

Что бы ни сделал враг врагу или же ненавистник ненавистнику, ложно направленная мысль может сделать ещё худшее.

Что бы ни сделали мать, отец или какой другой родственник, истинно направленная мысль³ может сделать ещё лучшее.

(Глава о мысли)

Если странствующий не встретит подобного себе или лучшего, пусть он укрепит в одиночестве⁴: с глупцом не бывает дружбы.

Если глупец связан с мудрым даже всю свою жизнь, он знает дхамму не больше, чем ложка – кус похлёбки.

Пока зло не созреет, глупец считает его подобным мёду. Когда же зло созреет, тогда глупец предаётся горю.

¹ См. Дхаммапада. / Пер. с пали, статья, комментарии В.Н. Топорова. Рига, 1991.

² Мара – бог желаний, страданий и смерти. Буддисты утверждают, что во власти Мары находятся все, имеющие желания. Мара как злой дух, олицетворяющий страсти, искушитель пытался соблазнить Гаутаму, покинувшего свой дом и семью, обещанием ему всемирного владычества над четырьмя великими материками за отказ от своих намерений. Несмотря на неудачу, Мара не оставил своих надежд. В Джатаках рассказывается о мыслях Мары: «Рано или поздно в душе его (Будды) должна возникнуть какая-либо вредная, коварная или злая мысль; в этот момент я стану его повелителем». – И с этого часа Мара следовал за ним, выжидая какой-либо ошибки, приросши к нему, подобно тени, идущей за предметом, отбрасывающим её.

³ Ложно направленная мысль, истинно направленная мысль – имеются в виду мысли направленные к десяти грехам (убийство, воровство, прелюбодеяние, клевета, болтовня и т.д.) или к десяти добродетелям (благородство, почтительность, размышление и др.).

⁴ Термин «одиночество» предполагает разные виды ухода от мирской жизни: уединение или отшельничество, отказ от праздных, суетных мыслей. Высшая форма одиночества и свободы – Нирвана.

Когда же глупец на своё несчастье овладевает знанием, оно уничтожает его удачливый жребий, разбивая ему голову.

(Глава о глупцах)

Не думай легкомысленно о зле: «Оно не придёт ко мне». Ведь и кувшин наполняется от падения капель. Глупый наполняется злом, даже понемногу накапливая его.

Если рука не ранена, можно нести яд в руке. Яд не повредит не имеющему ран. Кто сам не делает зла, не подвержен злу.

Ни на небе, ни среди океана, ни в горной расселине, если в неё проникнуть, не найдётся такого места на земле, где бы живущий избавился от последствий злых дел.

(Глава о зле)

Выдержка, долготерпение – высший аскетизм, высшая Нирвана, - говорят просветлённые, - ибо причиняющий вред другим – не отшельник, обижаящий другого – не аскет.

Даже ливень из золотых монет не принесёт удовлетворения страстям. Мудр тот, кто знает: страсти болезненны и мало от них радости.

(Глава о просветлённом¹)

Победа порождает ненависть; побеждённый живёт в печали. В счастье живёт спокойный, отказавшийся от победы и поражения.

Нет огня большего, чем страсть; нет беды большей, чем ненависть; нет несчастья большего, чем тело; нет счастья, равного спокойствию.

(Глава о счастье)

Кто сдерживает пробудившийся гнев, как сошедшую с пути колесницу, того я называю колесничим; остальные – просто держат вожжи.

Говори правду, не поддавайся гневу; если тебя просят, - пусть о немногом, - дай. С помощью этих трёх условий можно приблизиться к богам.

И не было, и не будет, и теперь нет человека, который достоин только порицания или только похвалы.

(Глава о гневе)

Писание загрязняется, если его не повторять; дома загрязняются, если за ними не следить; красота загрязняется ленью; легкомыслие у бдительного – грязь.

Легко жить тому, кто нахален, как ворона, дерзок, навязчив, безрассуден, испорчен.

Но трудно жить тому, кто скромн, кто всегда ищет чистое, кто беспристрастен, хладнокровен, прозорлив, чья жизнь чиста.

(Глава о скверне²)

Как трава куса, если за неё неумело ухватиться, режет руку, так и отшельническая жизнь, если её неверно вести, увлекает в преисподнюю.

Что-либо сделанное небрежно, погранный долг, сомнительное благочестие – всё это не приносит большого вознаграждения.

Несделанное лучше плохо сделанного; ведь плохо сделанное потом мучит. Но лучше несделанного хорошо сделанное, ибо, сделав его, не испытываешь сожаления.

(Глава о преисподней³)

Как дерево, хотя и вырванное, продолжает расти, если корень его не повреждён и крепок, так и страдание рождается снова и снова, если не искоренена склонность к желанию.

У кого сильны тридцать шесть потоков⁴, устремлённых к удовольствиям, и мысли направлены на страсть, того, отклонившегося от правильных взглядов, уносят потоки.

¹ Начала просветления (элементы познания) – семь основ, составляющих идеал человека в буддизме: бодрствующий ум, мудрость, энергия, радость, искренность, самоуглублённость и хладнокровие.

² Скверна – пять зол: страсть, гнев, невежество, высокомерие, гордыня.

³ Само понятие в известной степени соответствует и понятию ада и понятию чистилища. Преисподняя в буддизме – место наказания, в котором искупается грех; наказание заключается в мучительном повторении новых рождений до тех пор, пока карма, вызвавшая это состояние, не будет исчерпана.

⁴ Тридцать шесть потоков – тридцатишестикратная танха (желание). Танха – причина заблуждений, томительная жажда, лихорадочное желание, порождающее привязанность к чувственным удовольствиям. Именно танха является причиной всех страданий. Поскольку её могут вызвать каждое из пяти чувств и память, она называется шестикратной. Три способа проявления делают её восемнадцатикратной. Когда вводят деление на внешнее и внутреннее, танха становится тридцатишестикратной, а будучи приложена к настоящему, прошедшему и будущему, она превращается в 108 различных родов желания. Сам образ потока, увлекающего за собой всё, что

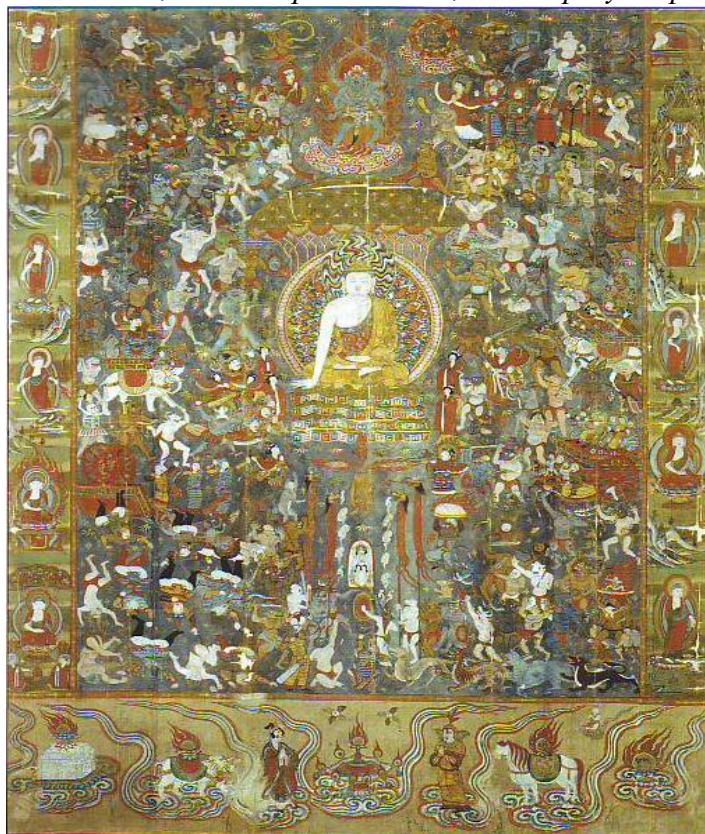
*Возбуждённые страстью попадают в поток, как паук в сотканную им самим паутину.
Мудрые же, уничтожив поток, отказавшись от всех зол, странствуют без желаний.*

(Глава о желаниях)

Буддийская поэзия Древней Индии формировалась на пересечении двух традиций – жреческой, проникшей в среду последователей Будды вместе с переходящим в буддизм брахманством, и фольклорной. Влияние жреческой традиции особенно ощутимо в древнейшей поэзии, представленной главным образом в сборнике «Суттанипата» в форме поэтических диалогов. Это беседы Будды с учениками, или с кем-нибудь из необращённых брахманов. Что касается фольклорной песенной традиции, обрядовой или лирической, то она питала буддийскую поэзию на всех этапах её развития. В демократических слоях общины религиозные песни часто создавались на основе переработки народного песенного творчества, что проявилось в существовании припевов, параллелизмах и т.п.

«Сутта о решимости», входящая в «Суттанипату» повествует о знаменитом эпизоде искушения будущего Будды Марой перед тем, как царевич достиг просветления. Действие разворачивается на берегу реки Неранджары, куда Гаутама приходит, разочаровавшись в аскезе, и садится под деревом. Мара, властитель всего, что противостоит буддийским ценностям, пытается вначале соблазнить, а потом утратить царевича, насылая на него чудовища, персонифицирующих разнообразные страсти и пороки. Гаутама остаётся непоколебимым в своём решении, и Мара отступает.

Когда я, полный решимости,/ На берегу Неранджары,/ Все силы собрав, размышлял/ О



том, как достичь покоя,/ Ко мне подошёл Намучи/ С жалостливыми речами:/ «Ты исхудал, ты бледен,/ Близка твоя смерть, несчастный!...Живя, как живут брахманы,/ В огонь принося жертвы,/ Много заслуг накопишь./ Что пользы в борьбе с собою?/ Путь борьбы с собою тернист,/ Мучителен, полон лишений»,/ Говоря эти гатхи, Мара/ Вплотную приблизился к Будде./ Так говорившему Маре/ Вот что ответил Блаженный: «Родич беспечных, грешник,/ Пришёл сюда зачем ты?/ Нет для меня в заслугах/ И самой ничтожной пользы!/ Кому до заслуг есть дело,/ С тем и беседуй, Мара!...Твои полчища, что одолеть/ Не дано ни богам, ни людям,/ Мудростью в прах разобью,/ Как горшок разбивают камнем.»¹

Тханка. Победа Сиддхартхи над Марой. Шёлк, темпера. Китай.
Эпоха Пяти династий и Десяти царств (907-960).

В центре тханки изображен Будда в позе лотоса (падмасане). Его левая рука сложена в жесте дхьяна-мудра (жест медитации), правая – в жесте бхумиспарша-мудра (прикосновение к

попадаете ему на пути, и безопасного острова или берега, против которого бессилен поток, относится к числу наиболее популярных в индийской литературе. Символическое толкование потока отождествляет его с вожделением, грехом, переселением душ и заблуждением, а остров – с Нирваной или архатством. В ряде случаев остров – это свет, светильник.

¹ Литература Древнего Востока. Тексты. с. 102-104.

земле или жест просветления), а над головой изображен шестирукий Мара с двумя скрещенными мечами над головой. По сторонам от Будды – чудовища из войска Мары, которые не могут победить решимость Гаутамы достичь просветления. По краям тханки – бодхисаттвы, а внизу помещены семь драгоценностей буддизма – колесо, конь, белый слон, волшебная жемчужина, меч, мудрый советник и прекрасная царица.

Древнее ядро «Суттанипаты» составляла группа текстов, входящих в цикл «Параяна» («Достижение того берега»). Особенность этих поэтических диалогов составляла иносказательность вопроса, использующего уже известные образы *потока* и *острова* как места спасения.

- Для попавших на середину/ Наводящего ужас потока,/ Для объятых смертью и старостью/ Укажи остров, почтенный,/ И мне расскажи про остров,/ Где бы это не повторилось./ - Для попавших на середину/ Наводящего ужас потока,/ Для объятых смертью и старостью/ Укажу тебе остров, Каппа. / Ничего не иметь и не брать -/ Вот тот единственный остров./ Я его нирваной зову,/ Разрушающей смерть и старость. (Вопрос манава¹ Каппы)²

Основные жанры буддийской поэзии – наставления (от короткой заповеди до пространной поэтической проповеди); эпические песни житийного содержания, повествующие о жизни Будды и его сподвижников, и лирическая исповедь, связанная с темами разочарования, ухода от мира, душевной борьбы и просветления. Как и в Древнем Китае, исповедальная лирика, служащая «излиянию чувств», была связана с формированием авторской поэзии. В отличие от безымянной поэзии «Суттанипаты», сборники «Тхерагатха» и «Тхеригатха» (песни старейших, известных монахов и монахинь – соответственно), представляющие исповедальную лирическую традицию, оформлены как авторские. Разумеется, имя действительного сочинителя иногда подменялось авторитетным именем знаменитого святого или ближайшего ученика Будды, некоторые имена были случайными, но само разнообразие авторских имён говорит о формирующейся в III– II вв. до н.э. индивидуальной поэзии.

Венценосные, синие, с красивыми шеями

Павлины кричат в Карамви.

Растревоженные прохладным ветром, спящего

Пробуждают к раздумью.

(Читтака. /Тхерагатха)³

К ранней исповедальной лирике относятся и многочисленные образцы женской буддийской поэзии, воспевающие свободу и учение Будды. *О я свободна, свободна!/ От трёх горбунов свободна:/ От пестика и от ступки/ И от горбатого мужа./ От рожденья и смерти свободна -/ Исчезло ведущее к жизни. (Мутта./Тхеригатха).* О дарующих освобождение «трёх знаниях»⁴ говорится в стихах монахини Меттики. *Хоть я больна и стара/ И силы мои иссякли,/ На гору я взобралась,/ Опираясь на палку./ Покрывало сбросив с себя/ И кружку перевернувши,/ Сажу на камне – и вот/ Мысль моя стала свободной./ Три знания обретенны,/ Исполнен наказ Будды.⁵*

Буддийская традиция сохранила имя **Вангисы** – ученика Будды, который владел даром почитаемой на Востоке импровизации. Вангиса, вдохновлённый проповедями Учителя, перелагал их на стихи. По преданию, он был профессиональным поэтом: в одной из гатх говорится, что до обращения он бродил по городам и деревням, «опьянённый складыванием песен». Его творчество отличало мастерское владение литературными панегирическими приёмами, характерными для древней поэзии. *Десять сотен бхикиш⁶/ Окружили*

¹ Манава – молодой брахман, брахман-ученик.

² Литература Древнего Востока. Тексты. с.105-106.

³ Там же. с.108.

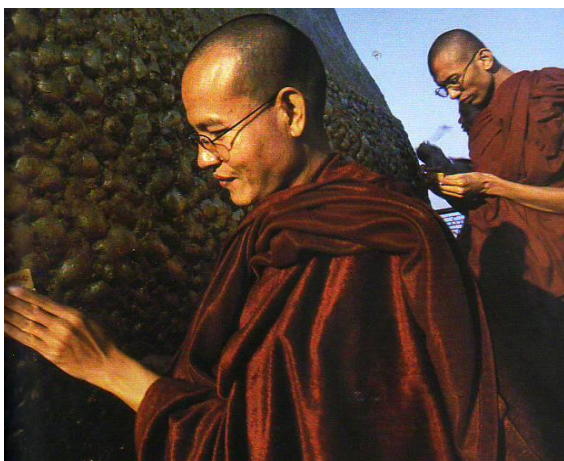
⁴ «Три знания» – знания, обретаемые при достижении просветления. Это знание прошлых рождений, знание грядущего и знание пути, ведущего к освобождению.

⁵ Литература Древнего Востока. Тексты. с. 109.

⁶ Бхикишу – отшельники, здесь – ученики Будды

Счастливого./ Он разъясняет Дхарму,/ Ниравану, где страха нет./ Внемлют чистейшей Дхарме,/ Возвещаемой Буддой./ Как Будда обликом светел!/ Как славят бхикшу его!

К поздним гатхам относят творения другого профессионального поэта **Талапуты** (около III в. до н.э.). Согласно традиции, Талапута был знаменитым актёром, который под влиянием проповедей Будды оставил своё ремесло и стал монахом. Его поэзия знаменательна передачей двойственного состояния поэта-отшельника, решившего следовать по пути, данному Буддой, и в то же время ощущающего непреодолимую тоску по мирской жизни и её радостям. Веря в правильность избранного пути, автор стихов страдает от осознания мучительности долгого пути к просветлению. *О когда же я буду в горных пещерах/ Жить один, вокруг никого не видя,/ Постигая сущего непостоянство, -/ О когда, о когда всё это будет?/ О когда я, мун, одетый в лохмотья,/ Ничего не имея, в жёлтых одеждах¹,/ Уничтожив вражду, заблуждения, страсти,/ Буду жить, счастливый, в расселине горной?/...Нет, не беда, не позор, не изгнание,/ Не каприз, не поиски пропитанья/ Толкнули меня к уходу от мира - / Я был послушен тебе, о сердце!/ Довольство малым доброе славят,/ Отказ от гнева, прекращенье страданий, -/ Так ты, о сердце, меня наставляло,/ А теперь возвращаешься к старым привычкам!/... Всё будет теперь не так, как прежде./ Я не буду больше в твоей власти./ Я отрёкся ради учения риши,/ Подобные мне не подвержены смерти.²*



Молящиеся буддийские монахи у висящей над пропастью («падающей») золотой гранитной глыбы, которую согласно преданию, удерживает волос Будды, на горе Чайтино. Мьянма. Современное фото.

На рубеже двух эпох в истории древнего буддизма – Хинаяны и Махаяны (I – II вв.) – было создано одно из самых популярных сочинений в буддийском мире – «**Буддачарита**» - «Жизнь Будды». Его автор – прославленный поэт и драматург **Ашвагхоша** (дословно – «Голос коня», или «Мелодия, подобная плавному бегу коня»). По словам К. Бальмонта, «священный напев Асвагхоши могуч, как конское ржание в бою, как топот копыт скакуна, мерный и быстрый».³ В отличие от «Лалитавистары», отразившей традицию обожествления Будды в Махаяне, «Буддачарита» представляет собой жизнеописание Учителя, наделённого человеческими чертами. Поэма глубоко лирична и музыкальна, жизнь Будды рисуется в ней на фоне судеб людей с их благородными и недостойными поступками, настроениями и страстями. С. Леви называл поэму Ашвагхоши «сплошным песнопением».⁴

Об авторе «Буддачариты» - талантливом поэте, основателе драматургического искусства Индии сохранилось всего несколько биографических фактов и легенды в тибетских и китайских сочинениях. Согласно одной из них, однажды Будда, беседуя с учениками, проходил по саду. Соловей, увидав прекрасный лик Будды, пленился им и запел. Будда, растроганный пением, сказал: «Пусть же, в новом воплощении, он будет человеком». Этим

¹ Жёлтый или оранжевый цвет – цвет одеяний монахов-буддистов.

² Литература Древнего Востока. Тексты. с. 113-115.

³ Жизнь Будды. / Ашвагхоша. Драммы / Калидаса; Пер. К. Бальмонта. М., 1990. с. 32.

⁴ См. Бонгард-Левин Г. Проповедник, поэт, драматург// там же. с. 36.

человеком и стал Ашвагхоша, соединивший в себе горячую природу коня и певучую природу птицы. Поэт происходил из брахманского рода, получил традиционное образование; судя по его сочинениям, прекрасно знал священные тексты арийских Вед. Наиболее авторитетные источники относят время его жизни к первой половине I века н.э. Перу Ашвагхоши приписывалось более 30-ти буддийских сочинений различных жанров. Среди них наиболее достоверны музыкальное произведение «Покровитель царства», «Алмазная Игла», сборник поучительных рассказов «Украшение проповедей», поэмы «Сундара и Нанда», драмы «Сказание о Шарипутре» и поэма «Жизнеописание Будды». Текст знаменитой поэмы известен современной науке лишь с 1883 года, благодаря английскому переводу с санскритского оригинала. К. Бальмонт при подготовке русского перевода «Буддачариты» обращался к изданному в серии «Священные книги Востока» переводу С. Била, который перевёл на английский китайскую версию памятника.

Известный индолог Г.М. Бонгард-Левин полагает, что знакомившим русского читателя с «Жизнью Будды» издателю Сабашникову и поэту Бальмонту, по-видимому, не было известно, что встреча России с царевичем Сиддхартхой, ставшим «Просветлённым», была уже не первой.



Симон Ушаков. Гравюра *Преподобный Варлаам просвещает царя Иоасафа*. Иллюстрация из «Истории о Варлааме и Иоасафе» Симеона Полоцкого, опубликованной в 1681 г. в Москве

За восемь столетий до этого, в XII веке, на Руси была популярна «Повесть о Варлааме и Иоасафе, царевиче индийском». Перевод на древнерусский и на другие славянские языки делался с греческой версии, восходящей к индийской легенде о жизни Будды и именно к «Буддачарите». Имя

Иоасаф – искажённое индийское «бодхисаттва» (через персидско-арабскую форму Будасф). Иоасаф в русской церкви был даже причислен к лику святых. Повесть пользовалась широкой популярностью, по ней слагались духовные стихи. Так, духовный стих «Царевич Иоасаф» из сборника П. Бессонова «Калики переходящие» передает диалог царевича Иоасафа (Асафея) с «прекрасной матерью пустыней», символизирующей уход из мира, в котором царевич высказывает свою твердую решимость посвятить себя духовной жизни. «Прекрасная пустыня» указывает царевичу на его мирское предназначение – «владеть вольным царством», «казною золотою», жить в белокаменных палатах, подчеркивает его молодость, чуткую к пробуждению природы весной. Но Иоасаф отвергает все мирские блага, желая «работати» матери-пустыне, «земные поклоны исправляти». *«И все святые праведные/ Асафью царевичу вздывовались,/ Ево младому царскому смыслу».*¹

В XVII веке свою версию «Повести о Варлааме и Иоасафе» создал Симеон Полоцкий, а при Петре Первом устраивались театральные представления, основанные на её сюжете. Позднее к ней обращались поэты В.А. Жуковский и А.Н. Майков. Вряд ли Бальмонт знал и о том, что драма «Жизнь есть сон» его любимого испанского драматурга Кальдерона, которую

¹ Федотов Г.П. Стихи духовные. (Русская народная вера по духовным стихам). М., 1991. С.131-132.

поэт перевёл на русский в 1902 г., также написана на сюжет «Повести о Варлааме и Иоасафе». Открытие первой буддийской выставки в Петрограде в 1919 г. академик С.Ф. Ольденбург предварил словами: «Нигде, может быть, на земле люди не искали с такой силою и напряжением ответа на вопросы о жизни и смерти, о цели и смысле жизни, как в далёкой от нас Индии, населённой главным образом народами, нам родными, языки и многие обычаи которых во многом близки нам».¹ Издание «Буддачариты» в переводе Бальмонта В. Брюсов назвал ценным подарком русской литературе. Через столетие ценность труда не уменьшилась, скорее всего, именно в наше время она многократно возросла.

Отрывки из поэмы Ашвагхоши «Жизнь Будды» даются в переводе К.Бальмонта.²

1. Рождение

*Был некто, рода знатного Икиваку,
Что означает – Сахарный Тростник,
Непобедимый, как река, властитель
Царь Сакья, чистый в умственных дарах
И в нраве – незапятнанности цельной,
Суддходана, иначе – Чистый Рис.
Светло любимый всеми существами,
Как мир обласкан новою Луной,
Поистине тот царь был словно Сакра,
Кому все Дэвы неба – сонмы слуг,
Царица же его – богиня Саки.
Сильна, спокойна в мыслях, как Земля,
Чиста по духу, словно водный лотос,
Определить её – никак нельзя,
Её же имя, имя – образ, Майя./.../*



Рождение Будды. X в. Непал.³

5. Разлука

*И царь увеличил возможности чары,
Влеченья телесных услад.
Ни ночью, ни днём не смолкали напевы,
Царевич от звуков устал.
Ему опостытели нежные звоны,
Он жаждал отсутствия их.
Он думал о старости, боли и смерти,
Как лев был, пронзённый стрелой./.../
Он видел страду и томление мира,
Предельное горе его.
Болезнь разрушает, и в старости – тленье,
И смерть убивает совсем,
И люди не могут для правды проснуться,
И гнёт он чуждой принимал./.../*

13. Мара

*Сильный Риши, рода Риши,
Твёрдо сев под древом Бодхи,
Клятвой клялся – к воле полной
Совершенный путь пробить.
Духи, наги, Сонмы Неба*

¹ Бонгард-Левин Г. Проповедник, поэт, драматург. с. 41.

² Жизнь Будды / Ашвагхоша. Драмы / Калидаса. с.42-236.

³ Фишер Роберт Е. Искусство буддизма. С. 77.

Преисполнились восторгом.
Только Мара Дэвараджа,
Враг молитв, один скорбел.
Воин, царь пяти желаний,
Изоцрѣнный в деле битвы,
Враг всех ищущих свободы,
Справедливо назван – Злой./.../



Тханка. Победа Сиддхартхи над Марой. Фрагмент. Шёлк, темпера. Китай. Эпоха Пяти династий и Десяти царств (907-960).

14. Лицом к лицу

*Бодгисаттва, Мару победивши,/ Твердо ум в покое
укрепив,/ Вычерпав до капли первоправду,/ В
созерцанье глубоко вошел./ И в порядке пред его
очами/ Состоянья разные прошли./.../ Вспомнил он свои существованья,/ Там рожден и с
именем таким,/ Все, до настоящего рожденья,/ Через сотни, тысячи смертей/ Мириады
разных воплощений,/ Всякие и всюду, без числа./ Всей своей семьи узнав сплетенья,/ Жалостью великой схвачен был./.../ Пусто все, и шатко, и неверно,/ Как платан, что каждый
миг дрожит,/ Как мечта, что вспыхнет и погаснет,/ И как сон, что встанет и пройдет./.../ Пред собой увидел все созданья,/ Как увидишь в зеркале свой лик:/ Всех, кто был рожден и
вновь родился,/ Чтoб в рожденьи новом умереть,/ Благородных, низких, пышных, бедных,/ Всех жнецов своих безмерных жатв./.../ Видел также он скупцов и жадных,/ Ныне – как
голодные они,/ Их тела крутой горе подобны,/ Рты же – как игольное ушко./.../ Жадные, обманывать умели,/ Облыгали тех, кто был благим,/ А теперь голодными родились,/ Призрак
пищи вечно мучит их./.../ Видел тех, кто заслужили Небо,/ Но снедает их любовь к любви,/ Жажда быть любимым вечно мучит,/ вянут, как без влаги вянет цвет./Светлые дворцы их
опустели,/ Дэвы спят во прахе на земле,/ Или молча горько-горько плачут,/ Вспоминая о
былых любовях./.../ Восхотев Нирвану проповедать,/ Совершенный возвестить покой,/ К Бенаресу так он путь направил,/ Как пронзает Солнце темноту,/ К граду, где издревле жили
Риши,/ Он направил свой размерный шаг,/ Царь быков глядит так взором кротким,/ Так ступает ровным шагом лев.*

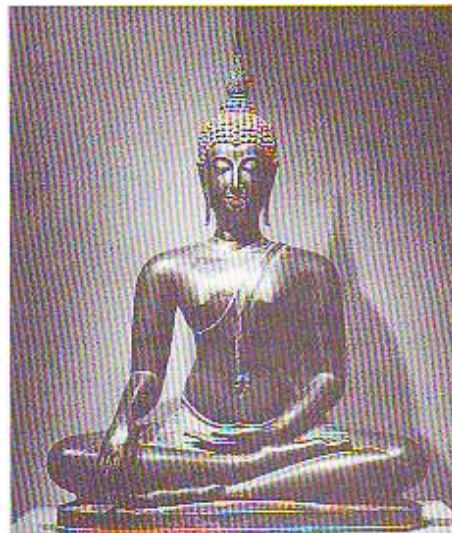
Пьяный слон¹

*И пришел он в Бенарес./ Обратил купцов богатых,/ И сандаловый он терем/ Принял в дар
от обращенных,/ Благовонный до сих пор./ И пришел он в Магивати,/ обратил молельных
Риши./ И ступил ногой на камень,/ До сих пор там виден след./ Колесо на нем двойное,/ В
колесе сияют спицы,/ Десять сотен спиц блистает,/ Светлый след неустребим./.../В это
время Дэвадатта,/ Совершенства Будды видя,/ В сердце завистью ужален,/ Власть
мышленья потерял/ Измышлял дела он злые,/ Чтoб Закон остановился./ Он взошел на
Гридракуту,/ Камень тяжкий покати./ Был на Будду он нацелен,/ Но, с горы скатившись,*

¹ Пьяный слон – речь идёт о том, что Девадатта подговорил хранителей слонов выпустить на дорогу, по которой должен был идти Будда, свирепого слона по имени Налагири, напоённого вином.

камень,/ Разделился на две части/ И прошел по сторонам./ Неудачу увидя в этом,/ Он из царских загоронок/ Отпустил, на путь прохожий/ Дико-пьяного слона./.../ Так бежал тот слон свирепый/ По дорогам Раджагрихи,/ Исступленно убивая/ Попадавшихся людей./.../ Совершенный в это время/ Путь держал свой в Раджагриху,/ С высоты ворот просили / Будду в город не вступать./ С ним пять сотен было Бхику, Все они сокрылись в страхе,/ Только Ананда остался,/ Верность Будде сохранил./ Но, одной лишь мыслью полон -/ Укротить любовью ярость,/ Шел спокойно Совершенный/ К сумасшедшему слону./ Пьяный слон увидел Будду,/ Диким оком быстро глянул/ И, придя, пред ним склонился,-/ Пала тяжкая гора./ Лотос – руку протянувши,/ Приласкал его Владыка,/ Как светло ласкает тучу/ Устремленный луч Луны./.../ И народ кругом, увидя,/ Что безумный слон стал мудрым,/ Поднял радостные клики,/ Это чудо вознося.

Бронзовая скульптура Будды,
покоривший Мару.
XIV в. Таиланд.



Буддийские мотивы стали ведущими в творчестве многих поэтов Древней Индии, среди которых был знаменитый **Бхартрихари**, о котором практически ничего достоверного не известно. Творчество поэта и некоторые косвенные данные позволяют предположить, что он жил в III или IV веке в одной из областей Северо-Западной Индии, был близок к кругам религиозных проповедников и странствующих учителей. Возможно, что поэт и сам вёл бродячий образ жизни, выступая с импровизациями перед самой разнообразной аудиторией. Стихи Бхартрихари, как предполагают, были собраны и записаны много лет спустя после его смерти. В поздних редакциях стихи были распределены по трём циклам – шатакам: «Нити-шатака» («Шатака о правильном поведении»), «Шрингара-шатака» («Шатака о любви») и «Вайрагья-шатака» («Шатака об отрешении»).

В целом во всех трёх шатаках преобладающими являются мотивы моралистического характера, которые развиваются поэтом в его идеале «хорошего человека», противостоящего дурному, назиданиях царям, стихах о всевластии судьбы, о богатстве, знании, дружбе, любовной лирике и назидательных стихах о женщине. Буддийские идеи и образы особенно характерны для последнего, третьего собрания, содержащего религиозную лирику, наставления о бренности бытия, ничтожестве мирских радостей, трудностях отшельнического пути. Герой Бхартрихари часто задаётся вопросом: отдался любви, наслаждаться мирскими радостями или стать отшельником, уйти в лес, помня, что все эти радости нестойки и кратковременны? Каждый путь связан со своей системой ценностей. Равнозначность противоположных идеалов, свойств и явлений становится для поэта предметом логической игры. Он выстраивает доказательства, приравнивающие отшельника к царю, бедность к богатству. Увлечение Бхартрихари логической игрой ума даёт основание исследователям считать его поэзию рационалистической, чуждой как живописной изобразительности, так и бытовой ассоциативности.¹ Поэтическая образность его дидактики и даже лирики связана с абстрагирующими сопоставлениями, антитезами, противопоставлениями – перечислениями.

¹ См. Литература Древнего Востока. Тексты. с. 149.

*От дурного совета царь гибнет,
Подвижник – от привязанности, от баловства – сын,
Брахман – от невежества, род – от плохого сына,
Добродетель – от общения с низким и злым,
Стыд – от вина, от нерадивости – поле,
От долгих скитаний на чужбине – любовь,
Процветание – от несчастья, от недоверия – дружба,
А богатство – от щедрости и мотовства.*

26

*Прогрызла как-то ночью мышь дыру в корзине
И тут же угодила в пасть к змее,
Которая лежала там, кольцом свернувшись,
Голодная и без надежд на жизнь.
Наевшись, ожила змея и выползла на волю
Через дыру, проделанную мышью.
Не беспокойтесь! Видите? Судьба сама хлопочет
О том, чтоб нас сломить или возвысить.*

162

*Для еды довольно плодов,/ для питья – сладкой воды,/ Ложке моё – земля,/ из коры –
одежды мои./ Не могу больше терпеть/ грубости подлецов,/ Что, из чаши богатства
хлебнув,/ совсем помутились умом.*

173

*Катит река надежды воды бесплодных мечтаний/ Между крутых берегов бесконечных
тревог,/ Вьются птицы сомнений над волнами жажды,/ Гибель сулит заблуждений
водоворот./ Сносит могучим разливом деревья спокойствия,/ В глубине притаились
крокодилы страстей.../ Люди, восславим очищенных святостью йогов,/ тех, кто мутный
этот поток сумел переплыть!*

191

*Что толку в Ведах, в чтении пуран¹?/ Что толку в смрити² и пространных шастрах³?/
Что толку хлопотать о списке добрых карм,/ Дающих право приютиться в сварге⁴?/ Всё это
мелкий торг. И лишь одно/Блаженство самопогруженья/ Дотла сжигает тяжесть бытия/
И боль всех горестей и всех лишений.*

Влияние Бхартрихари на древнюю и средневековую поэзию Индии было огромным. Стихи его распространялись и в устной традиции, и в многочисленных списках. Ему подражали многие поэты, причём не только творчеству или манере в целом, но и как это принято в древневосточной культуре, отдельным темам, стихам, приёмам. Поэтому творчество Бхартрихари породило целую поэтическую традицию с особым жанровым, дидактико- тематическим и стилистическим каноном.

Глава 2. Канонические изображения Будды и символов его учения. Отражение в искусстве буддийской космологии

Согласно исследованиям в области буддийского искусства, с образом исторического Будды связано несколько жестов, характерных для его изображений.⁵ Так, обе руки, находящиеся у груди с прижатыми пальцами, символизируют поворот колеса Закона или

¹ Пураны – священные книги индуизма, собрания мифов и легенд.

² Смрити – литература, образующая дополнение к ведийскому канону.

³ Шастра (наставление) – общее название «наставляющей» и «обучающей» литературы, научных и религиозных сочинений.

⁴ Сварга – небесный мир, царство Индры. Рождение в этом мире считалось наилучшим.

⁵ См. подробнее Фишер Роберт Е. Искусство буддизма. М., 2001. с. 15-17 и др.

передачу учения. Руки, лежащие на коленях, указывают на состояние медитации. Поднятая ладонью вперёд рука – это жест утешения или защиты. Опушенная к земле ладонью вниз правая рука символизирует момент просветления. К главным событиям жизни Будды относится первая проповедь в Сарнатхе. Здесь он изображается с соответствующим жестом учения, при этом иногда в композицию включается колесо Закона (символ раннего буддизма). Образ полулежащего Будды указывает на его окончательный триумф – паринирвану.¹



Стоящий Будда (Будда Удаяны).
XIV в. Китай. Династия Юань.

Знаменательно происхождение популярного в Восточной Азии изображения стоящего в полный рост Будды с поднятой в жесте утешения правой рукой. Это так называемый **Будда Удаяны**. Согласно преданию, достигший просветления и ставший Буддой Гаутама по прошествии определённого времени взойшёл на небеса для проповеди своего учения 33-м божествам царства Индры.

Исповедующий учение Будды царь Удаяна, бесконечно тоскуя по Учителю, приказал создать его статую из сандалового дерева. Впоследствии это событие и образ *Будды Удаяны*, стали каноническими, дав импульс для многочисленных воспроизведений иконографии несохранившейся скульптуры.

Учёные полагают, что канонические изображения Будды, подчёркивающие ту или иную его ипостась, распространяются с III века до н.э. Многие факты говорят о том, что развитие образа Будды, как и всего буддийского искусства, было связано прежде всего со светским покровительством, с деятельностью властителей, ставших последователями буддизма. «В то время как нищенствующие монахи и благочестивые священники использовали наглядные изображения крайне редко, мирские последователи нуждались как в начальном руководстве, так и в продолжающемся визуальном напоминании о вероучении, которому они следовали».² Так, ещё до распространения антропоморфных изображений Будды символом буддийского учения были колонны с пышными капителями. Их происхождение связано с именем легендарного индийского царя Ашоки Маурьи, который правил с 268 по 231 г. до н.э. Ашока объединил северо-восточную, северную и центральную части Индии в буддийскую империю. «Он узрел в буддизме принципиально новый инструмент концептуальной власти, позволяющий создавать полиэтнические империи, основанные на идее религиозно-идеологического равенства подданных».³ Ашока утверждал избранное им вероучение с помощью указов, вырезанных на колоннах из камня и дерева. Исследователи предполагают, что в использовании символических столбов Ашока следовал ранним ведийским верованиям, в частности представлениям об *axis mundi* («оси мира»), содержащимся в Ригведе.

Львиная капитель. III в. до н.э.

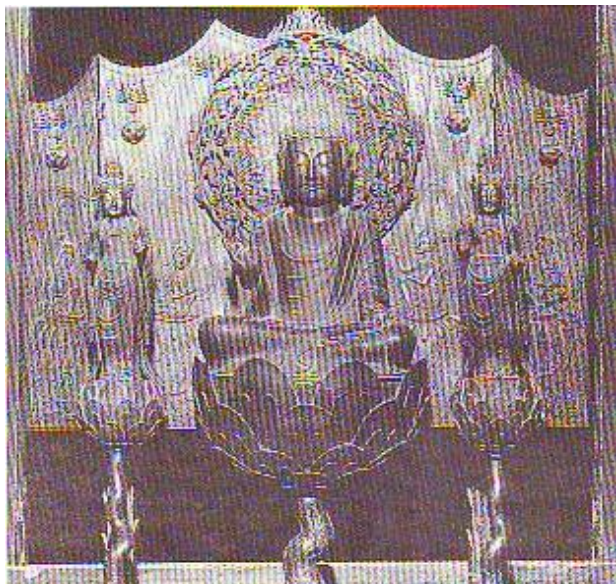


¹ Паринирвана – окончательное освобождение, которого достиг Будда после своей физической смерти; канонически изображается лежащим в позе отдохновения: согнутая в локте рука поддерживает голову; вокруг находятся плачущие ученики.

² Фишер Роберт Е. Искусство буддизма. С. 45.

³ Островская – младшая Е.А. Тибетский буддизм. СПб., 2002. с. 11.

Знаменитый памятник, связанный с так называемым царским подношением Будде, - Сарнатхская львиная капитель, отпечатанная на денежных знаках Индии. Один из самых древних символов буддизма - колесо Закона - изображён на государственном флаге этой страны. Получили распространение колонны с капителью в виде цветка лотоса, увенчанные фигурами таких почитаемых в Индии животных, как корова, слон и лев. Лев на **колонне Ашоки**, как и в других связанных с Буддой изображениях (львы обычно поддерживают трон Будды), является символом царского происхождения Гаутамы, имеющего от рождения «львиное» тело. Лев указывает на родовое имя царевича – «лев из рода Шакья», что и подчёркивается часто изображаемым «львиным» тронном.



Бронзовая скульптура Будда Амида (Амитабха) и два бодхисаттвы. Начало VIII в. Святилище г-жи Татибана. Япония

Кроме Будды Удаины, символизирующего утешение, существуют образы коронованного Будды, Будды Вайрочаны, а также Будды Амитабхи или Будды Амида (в Японии). Образ **Будды Амитабхи** связывают с представлениями о молодости, вечности и неизбежности перерождения в раю. Земная жизнь – всего лишь часть движения к перерождению в «чистой земле» Амитабхи. В улыбке Будды Амитабхи запечатлена вера в окончательное освобождение человека как следствие неисчерпаемости космической энергии.

Отличительной особенностью изображений **Будды-целителя** (Бхайшаджьягуру) является наличие 12-ти стражников или воинов, образы которых возводят к разработке архаических персонажей, олицетворяющих плодородие. Фигуры 12-ти воинов располагались в соответствии со знаками зодиака, что также подчёркивает их связь с ранними земледельческими культами.

Будда Вайрочана – космический Будда, воплощающий абсолют вселенной, стал популярен как олицетворение идеи Махаяны, подчёркивающей божественность Будды и стремящейся представить его как небесного владыку. Поэтому небесный Будда Вайрочана часто изображается коронованным. Считается, что к V в. н.э. эволюция земного образа Шакьямуни к вечным, одухотворённым и космологизированным изображениям Будды махаяны была закончена.

Следует подчеркнуть также влияние древнеиндийской скульптуры на изображения Будды. В индийской традиции человек рассматривается как хранитель «дыхания жизни», поэтому сама скульптура – это не просто физическое изображение человека или его тела. Изображение предполагало возвышенную отрешённость, красоту аскезы и отшельничества. Поэтому изображения Будды гармонически соединяют человеческие черты с признаками

¹ Фишер Роберт Е. Искусство буддизма. С. 35.

божественности, к которым относились уже упоминаемые 32 признака совершенства и последующие добавления ореола и нимба.



Бронзовая статуэтка. *Панга Саю Санг (Майтрейя).*

VI в. Корея. Национальный музей азиатских искусств. Париж. Бодхисаттва будущего изображен в царской позе (лалитасана), левая нога опирается на подставку в виде стилизованного лотоса.

К образам Будды (особенно в традиции Махаяны) примыкают **изображения Бодхисаттв** (просветлённых, находящихся на пути к нирване), вначале сопровождающих Будду, а затем ставших самостоятельными объектами поклонения. Для отличия бодхисаттв служили особые, только им присущие символы. Например, у будущего Будды – бодхисаттвы Майтрейи в короне изображается ступа, а в короне Авалокитешвары, который всегда держит в руке лотос, есть изображение сидящего Будды. Авалокитешвара, выражающий такую ипостась Будды, как сострадание, впоследствии выступал как защитник путешественников, спаситель душ умерших и заблудших. Культ Майтрейи был связан с будущим, с надеждами на благоприятное перерождение. Кроме того, бодхисаттвы олицетворяли благородство, благочестие, милосердие, земные заслуги, которые будут вознаграждены небесными дарами (последнее подчёркивалось великолепием их одеяний).



Главными божествами, получившими распространение в странах буддийского влияния, были Праджняпарамита как олицетворение женской ипостаси и мудрости Будды и богиня Тара, женский двойник бодхисаттвы Авалокитешвары, которая также выполняла функции защиты от таких опасностей, как огонь и свирепые животные.

Бронзовая статуэтка. *Бодхисаттва Авалокитешвара.*

XII-XIII вв. Камбоджа. Национальный музей азиатских искусств. Париж.

В буддизме Махаяны, получившем распространение в Камбодже при царе кхмерской династии Джаявармане VII (1125-1218), который в то же время поддерживал представления о Божественном царстве, основанные на индуизме, был развит культ бодхисаттвы созерцания Авалокитешвары («владыки зрящего»). Влияние индуизма проявляется в многорукости бодхисаттвы. В его руках обычно находятся такие важные атрибуты буддизма, как четки (мала), лотос (падма), сосуд (калаша) и другие. Лицо, головной убор и одеяние бодхисаттвы имеют местный кхмерский облик.

В Китае буддийской богиней милосердия была Гуаньинь, о чем свидетельствуют её многочисленные изображения, основанные на легендах о её необыкновенном благородстве и сострадании: слепота (глаза были отданы потерявшему зрение отцу), расколовшаяся на несколько частей голова богини при виде мучений грешников в аду. Поза «царского отдохновения», изящество одеяния и жеста правой руки символизируют духовное просветление и совершенство бодхисаттвы сострадания.

Помимо изображений самого Будды в скульптуре и живописи разных стран с самого раннего периода распространения буддизма используются такие наиболее важные символы, как **колесо Закона**, **дерево Бодхи**, **лотос**, **чинтамани**, **ваджра**, **ступа**. В искусстве раннего буддизма они изображались самостоятельно, символизируя или самого Будду, или наиболее важные события его жизни и распространение учения.



Рельеф из песчаника. *Поклонение колесу Закона.*
100 г. до н.э. Бхархут. Индия.

Позднее эти символы вошли в различные композиции буддийской скульптуры, архитектуры и живописи. **Колесо Закона** как образ просветления Будды и его первой проповеди обычно включалось в каноническое изображение передачи учения. Здесь символический жест остановки Буддой колеса Закона наряду с характерным знаком выдвинутой вперёд правой ладони усиливает значение события. Позднее, с VI века, в искусстве Индии встречаются изображения колеса Закона и двух газелей, символизирующих первую проповедь Будды в Оленьем парке. Долгое время сохранялись различные изображения ветвей священного **дерева Бодхи**, выражающего момент превращения царевича Гаутамы в Будду. Ветви дерева Бодхи присутствуют даже в тех случаях, когда образ Будды даётся в момент просветления, на что указывает знак касания земли рукой.



Бодхисаттва с лотосом. Фрагмент
росписи. Аджанты. VII в.

Лотос (чистота, совершенство, превосходящая земное значение мудрость, само учение буддизма), **чинтамани** (жемчужина или «драгоценность, исполняющая желания», иногда её держат в руках бодхисаттвы), **ваджра** («алмаз», «молния и удар грома» - символы прочности и неуничтожимости) позднее стали знаками эзотерических буддийских школ (Ваджраяна, Сингон, Тэндай).

Ваджра представляет абсолютную чистую силу природы в её наиболее могущественном проявлении и таким образом символизирует непобедимость пути Будды. Ваджраяна – путь ваджры или путь «грома – и молнии», отличается от ранних форм буддизма представлением о том, что чувственный окружающий мир не следует считать иллюзорным, что возможно достичь просветления и в этой жизни, чему служат особые виды медитации под руководством гуру, а также чтение мантр (мантра – букв. «освобождение ума») и участие в ритуалах. Сложные и тайные ритуалы эзотерических буддийских школ были призваны открыть абсолютный смысл в обычных вещах и тем самым устранить невежество, считающееся в буддизме «худшим видом грязи».

Одним из самых важных символов буддизма остаётся лотос, который может входить в различные изображения как часть композиции, придавая духовный смысл происходящему. «Поза лотоса» - это знак Будды и других буддийских божеств, лотос находится в руке бодхисаттвы Авалокитешвары, подчёркивая его близость к абсолютному совершенству и чистоте, он венчает колонну Ашоки, символизирующую присутствие самого Будды и олицетворяющую столб мира на горе Меру, означающей центр вселенной.



Храм Феникса (Бёдо-ин) около Киото. 1053 г. Миниатюрная копия «западного рая» Амиабхи.

Кроме того, лотос связан с водной стихией, с **темой воды** в искусстве буддизма. В изображениях, связанных с буддийской космологией, водяной лотос, занимающий в таких композициях центральное положение, часто переходит в лotosовый трон, на котором восседает Будда Амиабхи - Будда «чистой земли» или рай. Земля Амиабхи описана в сутрах: «В стране совершенного блаженства есть семь драгоценных прудов, наполненных водой восьми заслуг... В пруду лотосы с большое колесо, благоухающие тонким ароматом. В стране совершенного блаженства, в чистой земле Будды есть всевозможные красивые птицы разных цветов – домашние и дикие гуси, цапли, аисты, журавли, павлины, попугаи... двухголовые птицы шиншин и другие. Во все часы дня и ночи они общим хором стройно поют».¹

Обожествление водной стихии в буддизме объясняет **культ зменных царей** (наградж и нагов), которым поклонялись как воплощениям духов рек, источников, озёр. В буддийской мифологии наги – змееподобные полубожества. Исследователи полагают, что наги играли важную роль в мифологии доарийской Индии, и во включении их в буддийскую мифологию видят признак неарийского происхождения буддизма. Описания нагов встречаются во многих канонических текстах, например, в «Джатаках» (легендах о прошлых воплощениях Будды).



Позолоченная скульптура из камня Будда Мучалинда (змеиный). XII в. Таиланд

Сам Шакьямуни, до того как стать Буддой, несколько раз перерождался в образе нага. В традиции махаяны распространены легенды, повествующие о том, как философ Нагаджуна добыл у нагов сутру «Праджняпарамиту», которая ими охранялась до тех пор, пока люди не созрели до её понимания.² Изображение наградж особенно характерно для произведений искусства раннего буддизма, где они символизируют мудрость и плодородие. Змеиным царям приписывались также защитные, охранительные функции. Известны изображения Шакьямуни на троне из свёрнутых змеиных колец и под капюшоном змеиного царя Мучалинда, которому в одном из буддийских мифов приписывается заслуга спасения Шакьямуни во время потопа.

¹ Цит. по: Яковлев Е.Г. Искусство и мировые религии. с. 166.

² См. Мифологический словарь. М., 1991. с.384.

Индийская легенда о змее Мучалинде, охранявшем Будду во время его медитации, получила яркое воплощение в скульптурных памятниках Юго-Восточной Азии, что было обусловлено как добуддийскими культами, так и самой природой Камбоджи и Таиланда. К этим памятникам относится знаменитая балюстрада нагов (змеиная) XIII века в Камбодже. Кроме того, изображения змей входили в перила всех мостов надо рвами с водой, поскольку считалось, что змеи как олицетворение воды соединяют небеса и землю. Для изображений Будды Мучалинды в Таиланде важно то, что медитация Шакьямуни под плащом змеиного царя олицетворяет последнее событие, связанное с жизнью исторического Будды. Это его последняя медитация, предшествующая просветлению, которая заканчивается первой проповедью Будды в Оленьем парке в Сарнатхе.

В качестве речных божеств в раннем искусстве буддизма получили распространение мужские и женские фигуры – **якши и якшини**, символизирующие плодородие и изобилие. Позднее их изображения появляются на резных оградах ступ. Принадлежащие к древнеиндийской мифологии якши – полубожественные существа, отцом которых, по одной из версий, является Брахма. Как правило, они благожелательны к людям. Их самих часто называют «другие люди» или «чистые люди». Якши изображаются иногда сильными и прекрасными юношами, а иногда – уродливыми карликами. В их функции входит охрана заповедных садов и сокровищ бога богатства Куберы.¹ В ваджраяне женские образы – якшини – имели значение мудрости и изображались в паре с мужским божеством, отождествляемым с действенным активным началом и состраданием. Иногда (чаще в Восточной Азии) женские божества символизируют удачу, счастье, защиту и спасение, восходя к добуддийским культам даосизма и синто.



Якшини. Рельеф из красного песчаника. Фрагмент. 100 г. до н.э. Бхархут. Индия

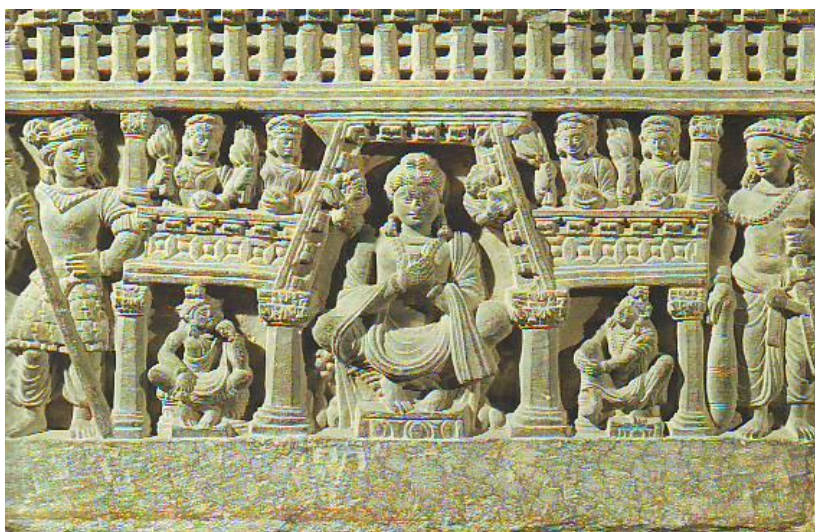
Священные постройки буддизма всегда повернуты фасадом к водоёму. Водная гладь, отражающая небо, является олицетворением души мудреца, глубокой и неизмеримо чуткой, откликающейся на самые незаметные перемены и воздействия. Вода всегда присутствует в китайских парках наряду с беседками – павильонами из камня и дерева, напоминая о связанных с даосизмом культах воды, камня и дерева. Великолепные вышивки из шёлка изображают небеса и роскошные дворцы «чистой земли» Будды Амидабхи как живописные архитектурные композиции посреди бескрайних озёр и рек, где непременно присутствует цветок лотоса, переходящий в лотосовый трон, в то время как его стебель и листья образуют центр мироздания – гору Меру.

На искусство буддизма в целом и особенно на его архитектуру повлияли космологические представления буддистов различных направлений, содержащие в себе много общего.

¹ См. подробнее Мифологический словарь. с. 648.

Космология буддизма. На ранних этапах буддийской истории космологические мотивы находились в центре учения как медитационный опыт Будды и его ближайших учеников, что породило традицию яркого образного представления небесных миров рая и ада. Учёные подчёркивают, что уже в начальный период своего существования буддийская община приняла древнюю индийскую космографию с горой Сумеру (Меру) в центре, что нашло своё отражение в буддийском искусстве и храмовой архитектуре.¹ Буддийская ступа символизировала образ Вселенной и её различные уровни. В каноне тхеравады оформилась концепция пяти (позднее шести) сфер обитания: жители адов; страдающие духи; животные; асуры (полубоги – полудемоны); люди; боги. В первых проповедях Будды было также сформулировано учение о трёх сосудах бытия или трёх мирах. 1-й сосуд (камалока) – чувственный мир желаний; 2-й сосуд (рупалока) – мир форм, содержащий следы материальных качеств; и 3-й сосуд (арупалока) – мир не имеющий форм, не содержащий материальных проявлений. Эти три сосуда содержат в себе 31 уровень, из которых 11 нижних сфер относятся к камалоке: здесь обитают аморальные существа (уровень ада), выше находятся животные, птицы, рыбы, насекомые и т.д. Затем следуют голодные духи, питающиеся страданием; асуры; люди и божества, занимающие 6 последующих уровней бытия. Второй сосуд бытия состоит из 16-ти уровней (с 12 по 27), которые обычно соотносятся со ступенями медитации. Эти сферы рупалоки носят такие названия, как Брахмы – «спутники», Брахмы – «министры», Лучезарный брахма, Брахма с бесконечной аурой, Брахма вознаграждения. Последний, высший уровень сосуда занимают Верховные брахмы. Арупалока состоит из 4-х уровней и символизирует 4 высшие ступени медитации: Бесконечность пространства, Бесконечность сознания, Великая пустота, Неописуемое.

В современной литературе представлены многочисленные прочтения буддийской космологической картины трёх миров. В.И. Корнев предлагает анализ числовой модели буддийской космологии на основе её соотнесения с догматическим толкованием жизни принца Гаутамы и количественным выражением формул его учения.² После освобождения Гаутамы от 5 скандх (компоненты профанического «Я») 6 его органов чувств обрели блаженство ($5+6 = 11$ – чувственный сосуд). В течение 4-х недель он медитировал, осмысливая 4 истины ($4 \times 4 = 16$ – второй сосуд). Когда же Будда постиг сущность третьего сосуда бытия, содержание 4-х истин слилось с его сознанием. По отношению к обычному человеку иерархия уровней космической пирамиды воспринимается прежде всего как иерархия уровней сознания человека, где горизонт его знаний постоянно расширяется, благодаря переходу на более высокий уровень. При этом следует подчеркнуть, что для каждого уровня сознания существует свой космический эквивалент. В ранних буддийских текстах, т. е. в традиции тхеравады, нирвана, как и другие уровни, понималась прежде всего как особое место в космосе.



Барельеф. Бодхисаттва Майтрейя в раю Тушита.
III в. Афганистан. Национальный музей азиатских искусств. Париж.

Космология буддизма
определяет и место, где

¹ См. Старостина Ю. Космос в учении Будды. / Наука и религия. 1990г. - № 6.

² См. Корнев В.И. Буддизм и его роль в общественной жизни стран Азии. М., 1983. с. 65 и др.

находится ожидающий своего времени Будда Майтрейя. Это 4-й из 6-ти уровней богов в первом сосуде бытия, где располагаются обитатели «неба Тушита». На приведенной репродукции барельефа изображена трапециевидная арка, опирающаяся на колонны с коринфизированными капителями. В ней находится бодхисатва будущего Майтрейя, руки которого сложены в жесте учения. Между колоннами, по сторонам от Майтрейи разместились два буддиста-мирянина, которые внимают ему. На втором ярусе – балконе – стилизованного архитектурного сооружения (райского чертога) стоят женщины с ветками растений в правой руке и шаровидными атрибутами в левой. По сторонам от строения – две крупные фигуры воинов – защитников сторон света (дравапал). Один опирается на копье, другой правой рукой держит палицу, а левой – рукоять меча, висящего на поясе. По мнению ученых, это одно из наиболее ранних изображений Майтрейи в раю Тушита. Представленный барельеф, согласно их предположению, является постаментом под статую Будды.



Приход Майтрейи, согласно учению буддистов, обусловлен необходимостью возобновления традиции. Будда Гаутама был четвёртым Просветлённым, а до него учение приносили на землю Какусандха (Кракучханда), Конагамана (Канакамуни) и Кассапа (Кашьяпа).

Вход в храм Чьяёркун. Внутри 30-метровый монумент, изображающий четырёх Будд – Шакьямуни и трёх его предшественников – Какусандху, Конагаману и Кассапу. Пегу. Мьянма. Современное фото.

Согласно Мифологическому словарю, Кашьяпа (др.-инд. «черепаха») – в ведийской и индуистской традициях божественный *риши*, участвовавший в творении мира в образе космической черепахи. В эпосе и пуранах Кашьяпа – сын Брахмы. Внук Кашьяпы – Ману – стал прародителем людей. Будучи отцом богов и асур, людей и демонов, змей и птиц, Кашьяпа как бы символизирует изначальное единство, предшествующее дуализму творения. В ряде текстов Кашьяпа идентифицируется с Праджapati или Брахмой.¹

Буддисты полагают, что даже самой совершенной идеологии со временем свойственно приходить в упадок. Учение нынешнего Будды, рассчитанное на пять тысячелетий, существует немногим более двух с половиной тысяч лет. Оно уже достигло в своём развитии апогея и постепенно теряет значение для людей. Об этом говорит рост аморальных поступков, невежества, безобразия, увеличение отрицательного совокупного «кармического продукта». С приходом Будды Майтрейи начнётся последний период современной кальпы², который продлится 80 тысяч лет. Затем вновь начнётся процесс зарождения и созидания. Грядущий Майтрейя будет исполинского роста, другими по своим физическим и интеллектуальным способностям будут люди. Буддисты полагают, что учение должно трансформироваться в зависимости от состояния человечества, изменения его ценностей и способностей.

Многие отечественные и зарубежные учёные отмечают ряд великолепных догадок буддийской космологии о бесконечности и единстве мира, о пульсирующей Вселенной и прямой зависимости человека от состояния космоса. Вобравший в себя ранние индуистские

¹ Мифологический словарь. М., 1991. С. 281.

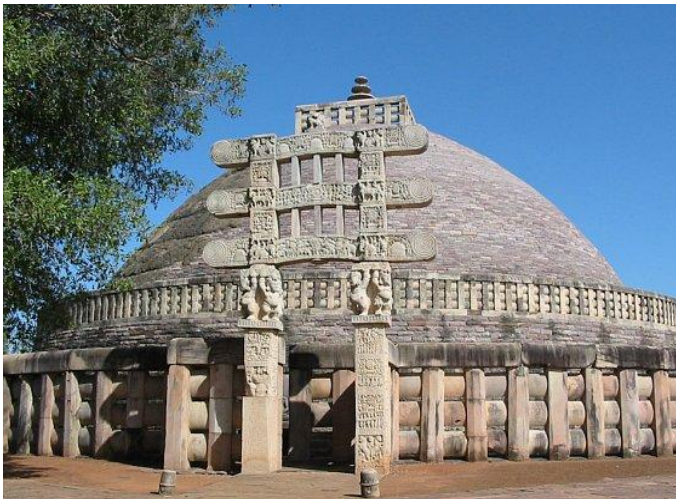
² Буддийская кальпа – цикл существования Вселенной от её зарождения до разрушения через 4320×10 в 6-й степени лет. При этом один кальпический год длится 360 человеческих лет.

представления буддийский космос подобен огромному живому организму, в котором бушуют страсти, самые низменные и безрассудные деяния соседствуют и борются с возвышенными устремлениями человеческого и даже сверхчеловеческого разума. Всё это находится в постоянном движении, взаимопревращении, а осью круговорота является не столько мифическая гора Меру, сколько сам человек.¹

В буддийском космосе нет жестких границ между живой и неживой природой, между неразумными и мыслящими существами. Каждая сфера, или уровень знания, содержит в себе потенции более высокой организации. В то же время она может переходить и в более низкие состояния. «Отсюда рождается благоговейный трепет перед всеми проявлениями жизни: ибо порхающая бабочка и тянущий травинку муравей могут являть собой как формы низведённых плохой кармой людей, так и возможность в будущем реинкарнировать до уровня самой высокой разумности – стать бодхисаттвой или даже буддой».²

На значение буддийских космологических представлений, соединивших воедино пространство и время и заложивших в основу мироздания элементы (дхармы), которые не являются по своей природе ни материальными, ни идеальными, указывает известный физик-теоретик Ф. Капра. Учёный подчёркивает важность подхода к миру как вечно изменяющемуся, что связано с пониманием элементарных частиц в терминах динамики, энергии, активности, а не статики. Очень важны для современной физики, по мнению Капры, учения древних буддистов о взаимопроникновении пространства и времени на макроскопическом уровне и о том, что все сложные объекты бытия непостоянны. При этом следует подчеркнуть, что понятию объекта (вещи) в оригинальных версиях буддийских памятников на языке пали и санскрите предшествуют такие понятия, как «событие», «явление», «действие», что говорит о динамике и изменении как основе всех процессов, идущих во Вселенной. Пульсирующая модель Вселенной в традиции махаяны и индуизме символически представлена бесконечным танцем, составляющим, как известно, важнейшую часть священных ритуалов в буддийских монастырях. «Все вещи – это совокупность атомов, которые танцуют и своими движениями рожают звуки. Когда изменяется ритм этого танца, произносимые им звуки также становятся другими... Каждый атом постоянно исполняет свою песню, а звук в каждое мгновение рождает разные – и насыщенные, и тончайшие формы» (Из слов тибетского ламы о сути бытия).³

В архитектуре буддийское учение о космосе символически выражено в форме **ступы**, каждый элемент которой обусловлен религиозным канонам и ритуальным значением. Первоначально, в добуддийский период, ступа представляла собой купольное сооружение для захоронения, восходящее к индуистским погребальным курганам. В буддизме ступа – хранилище священных реликвий, место захоронения мощей особо почитаемых святых. Важнейшие части ступы – анда (тело ступы); хармика (квадратная терраса наверху, окружающая шпиль с зонтиками или дисками); торана (4 пары богато декорированных ворот в окружающей ступу ограде). В трёх частях ступы нашло отражение учение о 3-х сосудах бытия: основание символизирует камалоку (чувственный мир), колоколообразный купол – рупалоку (мир форм), а наверху со шпилем – арупалоку (мир, не имеющий форм). Шпиль ступы – обозначение мирового древа на вершине горы Меру, центра мироздания.



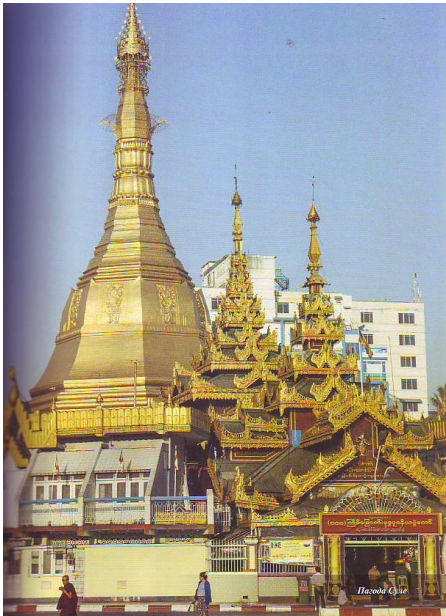
¹ Старостина Ю. Космос в учении Будды. с. 23.

² Там же. с. 25.

³ Цит. по Старостина Ю. Космос в учении Будды. с. 25.

Считается, что главный столб ступы с зонтиками являет собой развитие культа колонны царя Ашоки с её значением оси Вселенной или «горы мира», а диски-зонтики – символы небесных сфер. Кроме того, зонтик входит в число важных буддийских символов, обозначающих особое почитание (изображения Будды с зонтиком в пещере Аджанты), а три зонтика рассматриваются как знаки трёх драгоценностей буддизма: Будды, Закона и Сангхи (монашеской общины). Внутренние, скрытые элементы ступы располагались, по словам исследователей, по образу магических геометрических схем (таких, например, как колесо), а затем вместе со священными реликвиями закрывались сверху телом ступы. Обычно ступы окружались четырёхугольным двором и строились на четырех- или восьмиугольном основании. Четверо ворот ориентированы по сторонам света, что также связано с многообразием значений числа 4: четвертый Будда, четыре благородные истины, четыре

встречи и события в жизни Гаутамы. Восточные ворота символизируют рождение Будды, юг – просветление, запад – пропаганду учения, север – нирвану. Полагают, что само число четыре произошло от арийского солнечного знака свастики.



Восьмиугольная пагода Суле, которой около 2 тыс. лет.
Янгон. Мьянма. Современное фото.

В буддизме ритуал поклонения заключается в круговом обходе вокруг ступы по часовой стрелке. Паломники-буддисты три раза обходят ступу вокруг, останавливаясь в четырёх или восьми (с учётом «промежуточных» сторон света) местах, где в маленьких часовенках установлены статуи Будды. Четыре пары ворот с покрытыми великолепной резьбой балками и колоннами представляют каменные страницы учения, завораживая своими многочисленными историями и картинами из жизни Будды и его учеников. Иногда ступы целиком покрыты мраморными плитами с тончайшей резьбой. Часто в композицию включаются отдельно стоящие столбы, близкие известным колоннам царя Ашоки, олицетворяющим незыблемость Закона.

Ступа как основной объект поклонения присутствует в пещерных храмах, таких, как знаменитый комплекс **Аджанты**, представляющий собой вырубленный в толще огромной скалы комплекс буддийских монастырей (начал создаваться ок. 200 г. до н.э.) Здесь они находятся в пещерах, отведённых для молений, и представляют собой монолитные формы без рельефных изображений. Именно в образах пещерных ступ происходит *соединение идеи ступы как воплощения сосудов бытия и идеи Вселенной как тела Будды*. Считается, что во всей Индии не найти более детально и красочно представленной истории жизни Будды, чем в пещерных храмах Аджанты, которые были действующими на протяжении восьми с лишним веков, прежде чем их поглотили джунгли.¹ Ступа также символизирует победу Будды над иллюзией, сансарой как материальным миром чувств и поэтому может прочитываться как символ нирваны. В культуре Восточной Азии (Китай, Япония) она трансформируется в **пагоду**.

¹ Комплекс был обнаружен группой англичан, охотившихся в центральной части Индии, лишь в 1819 г.



Серебряная скульптура Будда Вайрочана или
Коронованный Будда. IX в. Кашмир. Индия

В позднейшем буддизме ваджраяны существует изображение **Будды Вайрочаны**, объединяющее все важнейшие символы буддизма, связанные между собой и перетекающие друг в друга, что позволяет представить себе разветвлённость и глубину буддийского богословия и философии. Это небольшое серебряное (с инкрустацией из меди) изваяние Будды Вайрочаны из Кашмира, относящееся в IX веку. В центре композиции между двумя ступами, завершающимися «колоннами Ашоки», находится Будда, поза и расположение рук которого символизирует передачу учения, или проповедь. На его голове зубчатая корона, украшенная кистями и драгоценностями. Вселенская роль Будды подчёркивается изображённым на каждой ступе «всевидящим оком» и гигантским стеблем лотоса, поднимающегося из великого океана между двух царей нагов. Нижняя часть композиции изображает земную сферу в виде стилизованных скал с фигурами богов – хранителей, а также колесо Закона и двух газелей (символ первой проповеди в Сарнатхе). Насыщенность этой обобщающей космологической картины богословской мыслью проступает в многообразных искусно исполненных деталях и соединении подтекстов. Это пять углов короны Будды, символизирующие пять лепестков-уровней знания; три уровня бытия, отображённые в делении скульптуры; объединение всей композиции изящными завитками и стеблем большого лотоса.

Как пример движения к трансцендентному восприятию личности Будды можно рассматривать появление его гигантских изображений. Прежде реальная фигура исторического Будды в космологическом контексте понимается как проявление космического Будды Вселенной. Учение Махаяны требовало образов, не ограниченных человеческими измерениями, образов, связанных с небесами и горой Меру. Поэтому в образной системе северного буддизма подчёркивается центральное значение небесных будд и особенно Будды Вайрочаны, воплощающего вселенский абсолют. Именно этими представлениями вызвано появление колоссальных статуй Будды в Индии (в Канхери) и других северных буддийских странах - от Афганистана до Японии. Высота позолоченной статуи вселенского Будды в Афганистане превышала 53 метра (в 2001 году гигантская скульптура была взорвана талибами).

Космологические представления эзотерических направлений буддизма наиболее полно отражают **мандалы** - космические диаграммы необыкновенной сложности. Также как и другие виды буддийского искусства, мандалы передают религиозные идеи и смыслы в великолепной эстетической форме. Специалисты истолковывают форму мандалы, обычно представляющую собой круг или сферу, как алтарь, символическое место, окружающее Будду, подобно диску луны или солнца. Тот же смысл имеют диски-нимбы, окружающие головы высших божеств. Считают, что эзотерическое искусство буддизма из-за большого количества и разнообразия символов и образов полагается на геометрический порядок. Буддийский пантеон выстраивается по типу геометрической сетчатой структуры мандалы или её скульптурной аналогии, выражающей чёткую упорядоченность. В одной мандале, передающей устройство Вселенной, может быть заключено до тысячи образов, которые располагаются в соответствии с правилами универсальной гармонии, соответствующими

учению того или иного направления. В соответствии с учением ваджраяны были построены пять городов при манчжурской династии Ляо (936 – 1125) в Китае. В Японии космические диаграммы распространились лишь с IX века вместе с эзотерической практикой школы Сингон.



Создание мандалы из цветного песка или порошка – один из буддийских ритуалов, сопровождающийся молитвами. Современное фото.

Мандалы стали одним из главных символов тибетского буддизма. Эти сложные сакральные схемы мира, имеющие прежде всего богослужebное, медитативное значение, привлекают современных психологов. Ученые видят в диаграммах универсальные образы, отражающие уровни человеческого подсознания. Мандалы вызывают особый интерес своей гармонической упорядоченностью, выражающей многообразные мистические значения, интеллектуальные и глубоко эмоциональные смыслы космического устройства, которые раскрывают главную идею буддийского учения – идею единства человека, уровней его сознания и интеллекта со всеми сферами бытия. Религиозная функция мандалы – помощь в медитации. Диаграммы Вселенной играют особую роль в ритуале, в молитвах о благоденствии других людей. Модель космоса включает как необходимую составляющую «гору мира», где осуществляется воссоединение человека с многочисленными силами природы и богами. Мандала раскрывает космические способности человеческой мысли, показывает роль разума человека в преобразовании Вселенной, что через многие века станет основой учения В.И. Вернадского о ноосфере.

Изменение значений буддийских символов в зависимости от направления и страны. Уже отмечалось, что в своём распространении идеи и образы буддизма адаптировались к уже сложившимся в данном регионе историческим и культурным условиям. Так, буддизм **Шри-Ланки**, существующий уже более двух тысячелетий, лучше понимается через живые связи и ассоциации с историческим Буддой. Поэтому здесь распространено *почитание реликвий*, иногда конкретных предметов, которые со временем приобрели особый нравственный и философский (если не сказать мистический) смысл. К таким реликвиям относится зуб Будды, хранящийся в святилище в Канди. Отвергающий абстракции, принятые в других формах буддийского искусства, буддизм Шри-Ланки почитает священное дерево Бодхи и окружает благоговением «потомков» этого символа просветления. В честь дерева Бодхи построено специальное открытое небо святилище, называемое бодхи-гхара. Оно воздвигнуто вокруг священного дерева и окружено четырьмя фигурами сидящего Будды, изображенного в состоянии медитации (обе руки покоятся на коленях). В соответствии с учением тхеравады, образы спокойного, обращённого внутрь себя Будды подчёркивают важность собственных усилий на пути к просветлению.



Традиционная ступа в Анурадхапуре. Шри-Ланка. В ступе соединены два символа – столп мира и вершина горы Меру¹

Шри-Ланки, на которых отсутствует богатство рельефа индийских ступ. Здесь нет ни украшенных торан, ни резных оград. Гладкое полусферическое тело ступы как бы висит над землёй, символизируя «промежуточное» состояние человека: приземистая форма ступы «прижимает» её к земле, в то время как шпиль задаёт ступе движение ввысь своим энергичным вертикальным устремлением. В отличие от богато декорированных ступ махаяны, композиция ступы тхеравады оставляет впечатление ясности, простоты и силы. «Буддизму тхеравады с его малочисленным пантеоном и акцентом на прямом действии, в отличие от махаянистской веры в спасение и великолепные небеса, как нельзя более подходят чистые, неусложнённые формы и геометрическая гармония ступ Шри-Ланки».²

В **Непале**, где тесно соседствовали буддизм и индуизм, получил распространение *эзотерический буддизм*. Это привело к широкому развитию милостивых и разгневанных ипостасей одного и того же божества, изображаемого с многочисленными головами, руками и огромным количеством атрибутов, среди которых наиболее часто встречаются лотос и разные виды оружия.



Ступа в Сваямбунатх. V в., несколько раз перестраивалась. Катманду. Непал.

Главная отличительная особенность непальских ступ – лица, вырезанные на каждой из четырёх сторон хармики. Глаза обычно изображаются слегка прикрытыми, благодаря чему взгляд как будто следит за ритуальным обходом ступы паломниками. Согласно другой интерпретации, эти лица представляют четырёх защитников сторон света – локапал, находящихся внутри ступы, или всевидящее око самого космического Будды. В целом

¹ Фишер Роберт Е. Искусство буддизма. С. 70.

² Фишер Роберт Е. Искусство буддизма. с. 72.

непальская архитектура отличается богатым орнаментальным декором в обработке стены, деревянных дверей и оконных проёмов. Разнообразие и тонкость отделки во многом достигается сложным и в то же время гармоничным сочетанием резьбы по дереву и орнамента из обожженного кирпича.

Кроме того, в Непале получила развитие такая уникальная форма буддийского искусства, как *иллюминированные манускрипты*.

Фрагмент Иллюминированной рукописи (текст Гандхавиуха). XII в. Непал. Тушь, цветные краски, пальмовый лист



Непальские рукописи создавались из прессованных пальмовых листьев, нарезанных на узкие полоски (обычно 5 см в высоту и 35 см в длину). Текст писали с обеих сторон, затем украшали живописными миниатюрами и связывали листья шнурком. Эти манускрипты содержат образцы великолепной живописи, которой покрывались не только страницы «книг», но и их деревянные переплётёты. Разнообразные по типу иллюстрации (динамичный, эмоциональный рисунок или монументальное, напоминающее настенные росписи, изображение) обычно были посвящены сценам из жизни Будды. Лаконичные живописные миниатюры включают такие символы, как трон, деревья, скалы и животные. Главный сюжет окружали декоративные бордюры и растения, в изображении которых проявлялась фольклорная традиция и фантазия автора. Этот уникальный вид живописи связан с искусством книги, получившим распространение во всей буддийской Азии.

Тибетский буддизм, или ламаизм, получивший своё название по тибетскому имени монахов, появился не ранее VII века. Его отличает *самый сложный в буддийском мире пантеон*, на формирование которого оказали влияние и геополитические условия, и ранние культы шаманизма. Исследователи видят квинтэссенцию тибетского буддизма в ритуальных предметах, в которые входят сложно декорированные магические кинжалы и драгоценная алтарная утварь, отличающаяся особой роскошью (отлитые из меди и позолоченные фигуры бодхисаттв или выполненное из серебра Колесо Закона).

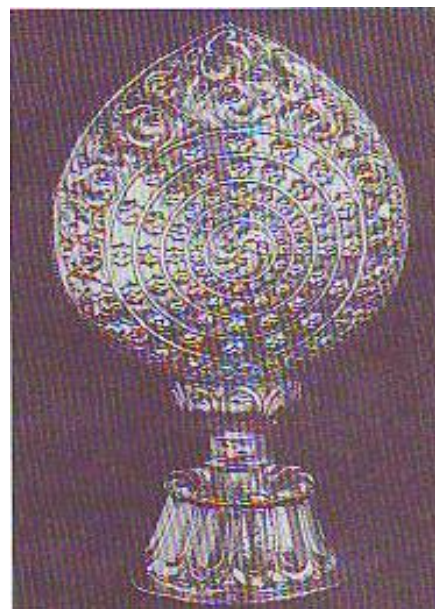


Пурбху (магический кинжал). XVI-XVII вв. Тибет

Влияние шаманских практик сказалось в сочетании первобытной дикости и технически совершенной отделки предметов ритуала, к которым относятся причудливо орнаментированные тарелочки из человеческой кости, связанные в форме фартука ламы, или ритуальные барабаны из человеческих черепов. Наиболее известные формы тибетского искусства – цветные фрески, настенные вертикальные свитки, достигающие 20 метров в высоту, и миниатюрные манускрипты. Особый характер тибетских

росписей, сакральных предметов и скульптурных изображений, сохраняющийся в произведениях XVIII и XIX веков, позволяет говорить об их колоссальном ритуальном и психологическом воздействии. К таким «ужасающим» предметам относится, например, «седельный» коврик, на котором ездит богиня-охранительница Лхамо.

Колесо Закона. XVIIIв.
Тибет. Алтарный предмет,
выполненный из серебра¹



Особое место в ламаизме занимает культ бодхисаттвы Авалокитешвары, который считается покровителем Тибета. Каждый в цепочке 14-ти Далай-лам (начиная с XV века) рассматривается в качестве очередного человеческого воплощения Авалокитешвары.² Существует изображение одиннадцатиликого и шестирукого Авалокитешвары (XI в.), в



Одиннадцатиликий Авалокитешвара.
XI в. Тибет.

Тибетские ступы (чортен) отличаются разнообразием: они могут быть небольшими хранилищами реликвий и в то же время представлять собой традиционно величественные архитектурные сооружения, предназначенные для обхода верующими. В некоторых случаях ступы включают в своё внутреннее пространство молельни и настенные росписи, а во внешнее оформление – лики со всевидящими глазами, как в непальских ступах.

¹ Фишер Роберт Е. Искусство буддизма. с. 81.

² См. Островская – младшая Е.А. Тибетский буддизм. с. 391.

На буддийскую скульптуру и архитектуру **Китая** повлияло учение о «западном рае» Будды Амитабхи. В распространении этого учения важную роль сыграли представления даосов об особом значении западной части света (легенда о Лао-цзы, покинувшем Поднебесную через западные ворота). Бесчисленные варианты представлений о «чистой земле» были воплощены в живописи, поэзии, вырезаны на стенах храмов и пещерных святилищ эпохи Тан. При этом как важную отличительную особенность буддийского искусства Китая в целом следует подчеркнуть тяготение всех его форм и образов к так называемой *линейной структуре*, канонически заданной гексаграммами И-цзин, лежащими в основе древнекитайской письменности, а впоследствии искусства каллиграфии и живописи. Этим объясняется стремление к акцентированию горизонтальной линии в скульптурных изображениях Будды, когда вместо традиционного расположения рук на коленях для обозначения медитативного созерцания ладони Будды располагаются у пояса прямо горизонтально.



Пагода Даяньта (Большая пагода диких гусей)
в Сиане. Китай. 652 г. Несколько раз перестраивалась

Влияние обобщенных линий китайского пейзажа, отражающих фундаментальные представления о бинарности мира, сказывается также в плоскостном решении скульптуры и даже в формах китайских пагод, очевидно тяготеющих к традиционной линейности. Поэтому хотя китайская пагода и происходит от индийской ступы, её форма имеет мало общего со всеми известными в Южной Азии видами ступ. Вертикальная, прямолинейная форма и нависающие черепичные («крылатые») карнизы непосредственно восходят к ранней деревянной архитектуре Китая. Излюбленный тип пагоды – многоярусные, квадратные в плане. Именно к таким формам относится знаменитая «Большая пагода диких гусей», на многочисленные ярусы которой можно подняться по внутренним лестницам. Строгая, почти лишенная украшений 64-метровая пагода, выстроенная в VII веке в центре танской столицы Чанъань (современный Сиань), стала главным монументом города. Название пагоды связано с легендой о знаменитом танском паломнике Сюаньузане, которому в тяжких странствиях из Индии в Китай помогали найти путь дикие гуси, указавшие и место возведения священной пагоды.

В эпоху Вэй (IV – VI вв.) в Китае появились необходимые для отправления буддийского культа многочисленные бронзовые изваяния, в которых соединились декоративная каллиграфичность со скульптурной формой, что достигалось искусной проработкой драпировок и окружающих фигуры пламенеющих нимбов.¹

¹ См. подробнее Фишер Роберт Е. Искусство буддизма. с.100-101.

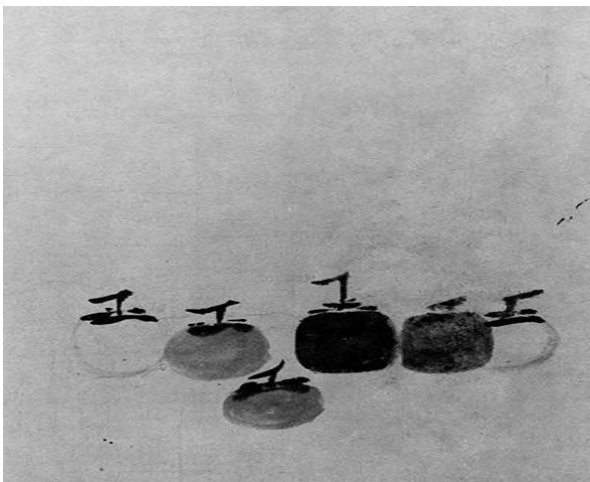


Статуэтка. Два Будды на троне. Бронза, литье, золочение. Дин. Северная Вэй (386-534). Национальный музей азиатских искусств. Париж

Сюжет этого характерного для раннего этапа распространения буддизма в Китае произведения (изящество отделки, каноничность и детализация формы) восходит к Лotosовой Сутре (гл. 11). Согласно Сутре, два Будды – Шакьямуни (Будда настоящего) и Прабхутаратна (Будда прошлого) – встречались и вели беседу. Будды восседают на широком троне в царской позе, за их спинами – ростовые нимбы (мандорлы), окруженные огненным ореолом. Кисть правой руки обоих Будд

запечатлена в жесте дарения и щедрости (варада-мудра), а кисть левой – в жесте защиты (абхайя-мудра). В центре основания трона помещена курильница, которую поддерживает земное божество (атлант). По сторонам от неё – два монаха в позе поклонения. На двух передних ножках трона – сидящие львы.

Самая распространённая в Китае буддийская школа Чань, делающая в своём учении акцент на интуитивном понимании истины и озарении, вызвала к жизни изображения предметов, стимулирующих проявление индивидуальных усилий для пробуждения нового сознания.



Му Ци, монах школы Чань. XIII в. *Шесть плодов хурмы*. Китай.

Один из примеров такого рода в живописи – свиток с шестью плодами хурмы, который предоставляет возможность свободно

интерпретировать и анализировать рисунок. Лаконичные и экспрессивные каллиграфические и живописные работы буддийских мастеров при медитативном общении с ними должны были вызывать вспышку истинного знания или озарения. Вместе с тем школа Чань создавала портретные галереи учителей, чтобы подчеркнуть (в духе конфуцианства) преемственность традиции, сохранению которой придавалось первостепенное значение.

Начавшийся с XIII века упадок буддизма в Китае (за исключением тибетского ламаизма и школы «чистой земли») сказался в изменении образов искусства этого периода. В целом в изображениях позднего периода становится преобладающим эстетическое начало, изящество форм, мягкость моделировки, утончённость. Изменения коснулись прежде всего образов бодхисаттвы Авалокитешвары: если ранее он выполнял функции проводника душ

умерших, то теперь он выступает как спаситель пострадавших от самых разных несчастий – от огня и грабежа, от кораблекрушения и даже как помощник в поиске пропавших детей, особенно мальчиков. Трактовка образов бодхисаттв этого периода акцентирует их женскую милосердную ипостась, движется сторону их феминизации (Авалокитешвару заменяют изображения богини милосердия Гуань Инь). Вместе с этим к традиционной позе стоящего бодхисаттвы прибавляется изображение сидящего, томно положившего руку на приподнятое колено. Эта поза, впоследствии известная как лалитасана, или поза царского отдохновения, станет весьма популярной в буддийской скульптуре.

Скульптура из дерева Бодхисаттва
милосердия Гуань Инь (Авалокитешвара).
XII-XIII вв. Китай

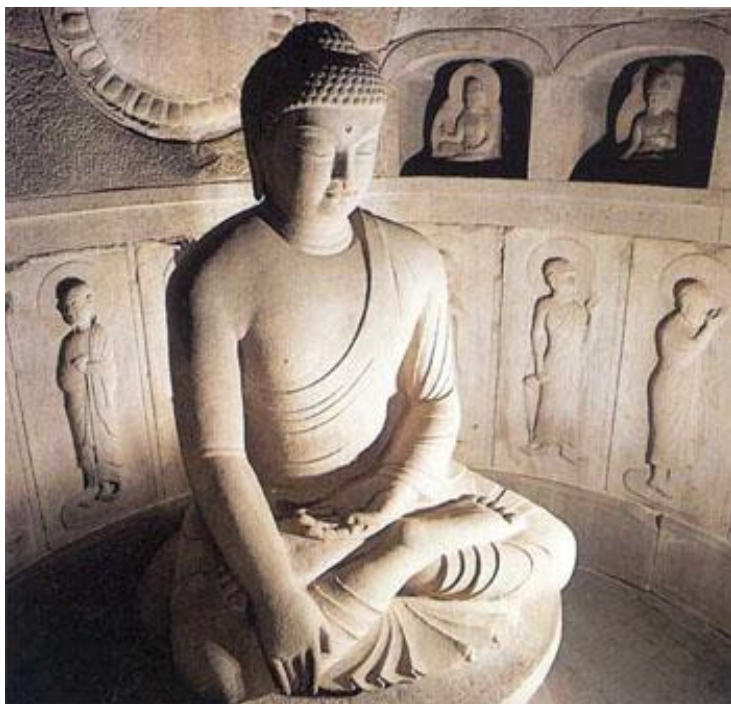


Широкое распространение получит также встречающаяся уже в Индии поза размышления, характерная для изображений бодхисаттвы Майтрейи. (Бодхисаттва сидит, опустив левую ногу и прикасаясь к щеке пальцами правой руки, которой он опирается на согнутое колено).

Буддологов удивляет поразительная эволюция образа Майтрейи в китайском искусстве: из прекрасного бодхисаттвы он превратился в смеющегося пузатого Будая (аналог японского Хотэя, одаривающего подарками детей и исполняющего желания). Этот любимый в Китае персонаж, происходящий от легендарного монаха по имени Будай, щедрость и добродушие которого символизирует мешок за спиной и смеющееся лицо, и стал Буддой грядущего времени. Вклад китайцев в буддийское изобразительное искусство представляют скульптуры лоханей, или архатов. Это философы-буддисты, изображаемые в виде сильных, иногда несколько экстравагантных личностей с выразительным пристальным взглядом, олицетворяющим, согласно тхераваде, необходимость личного усилия, самоконтроля и обучения для каждого вставшего на Путь. В распространении культа лоханей в Китае, несомненно, сыграла роль традиция почитания даосских отшельников и святых, чьи качества – просветлённая мудрость, любовь и сострадание ко всему живому – совпадали с идеалами буддизма.

Изобразительное искусство и архитектура **Кореи**, где буддизм появился в IV веке, отличается более *абстрактным и отвлечённым характером*, тягой к воплощению надмирного духовного начала. Передача духовности в скульптурах Будд и Бодхисаттв была, несомненно, для корейских художников более важной задачей, чем выражение физического совершенства. Поэтому для ранних изображений характерны непропорционально большие ладони и голова Будды, неглубокая резьба и простота форм. Здесь полностью отсутствует линейный ритмический китайский стиль. Распространение получило изображение Бодхисаттвы Майтрейи (Мирыл-босал) в позе размышления. Отличительной особенностью корейских ступ является открытый центр с одиноко сидящим львом и резьба по камню, имитирующая бамбук и лепестки лотоса.

Шедевром мирового значения является статуя Будды Шакьямуни, изваянная из гранита в 751 г. в Соккураме, в которой проступает доминирующая в Корее тяга к абстрактному и абсолютному началу. Будда из Соккурама, по мнению специалистов, остаётся одним из самых выразительных воплощений в искусстве буддийского идеала. «Немногие образы в азиатском искусстве так полно передают одухотворённость и трансцендентную природу божественного внутри тела тленного, которые превосходят пределы сил смертных.»¹



Будда Шакьямуни. 751 г. Соккурам. Корея. Гранит. Высота 3,5 м.

Последующие политические и религиозные коллизии в Корее ослабили позиции буддизма. В искусстве юношески мягкие лица уступили место печальным, место эпической монументальности заняли устрашающие и экспрессивные образы. Тайные мистические практики эзотерических буддийских школ вызвали к жизни появление сдержанных и даже холодных и отстранённых мистических фигур, окружённых огромным количеством символов и персонажей, имеющих значения для эзотерических практик. Большое влияние на развитие искусства оказала в XIII-XIV вв. корейская буддийская школа Сон (Чогу-дзон), основанная Чинтулом (1158-1210). Это направление включало в себя многие аспекты традиционного учения, а также идею перерождения в «западном рае», изучение сутр, медитацию, что в результате дало уникальную корейскую систему буддизма, существующую до сих пор. Покровительство правящей династии привело к формированию элегантного рафинированного стиля, ярко проявившегося в живописи на шёлке и книжных миниатюрах. Для этого стиля характерно использование золота, орнаментальные покрытия одеяний, тонкость и изящество линий – всё, что обычно характеризует придворный вкус. Вместе с тем корейская скульптура позднего периода (кон.XIV – нач. XX вв.) сохраняет свою первозданную мощь, благодаря колоссальным размерам изваяний, увеличенным пропорциям головы, абстрактной, неглубокой резьбе, особенно при проработке лица. Учёные подчёркивают, что в настоящее время искусство Кореи разрабатывает буддийские образы в контексте народной художественной традиции.

Буддийское искусство **Японии**, появившись VI веке, за время своего существования (до XVI века) прошло, как и в других азиатских регионах, несколько этапов. Вехами его развития можно считать следующие: 1 - наряду с ассимиляцией корейского влияния создание

¹ Фишер Роберт Е. Искусство буддизма. с. 137.

(благодаря слиянию с синтоизмом) собственного стиля (около IX в.), для которого характерно отражение ценностей буддизма как государственной религии; 2- расцвет эзотерических школ и культа Будды Амиды (Амитабхи), что выразилось в искусстве как отражение рафинированных вкусов дома Фудзивара (XI и XII вв.); 3- буддизм эпохи Камакура (с конца XII в.) – Муромати (XVI век), который характеризуется воссозданием памятников, уничтоженных в гражданских войнах и последующим расцветом медитативных школ дзен-буддизма.

Исследователи называют собственно японский стиль в буддийском искусстве «экспрессивным натурализмом» или «магическим реализмом», поскольку стремление к предельной реалистичности изображения, свойственное национальной эстетике, допускало такие техники, как создание скульптуры из глины, смешанной с пеплом портретируемого.¹ Японским художникам, стремящимся к психологической достоверности, как никому, свойственно подчёркивать человеческие качества легендарных буддийских святых.

Большое влияние на развитие искусства Японии оказала школа Сингон, основанная Кобо Дайси (774-835). Это направление, включившее в свой пантеон многочисленных синтоистских божеств, рассматривало все чувствующие существа как эманацию космического Будды Вайрочаны. Согласно Сингон, достичь спасения можно в этом существовании, поэтому феноменальный мир наделялся религиозным смыслом. Культ космического Будды породил широкое использование сложных графических символов – диаграмм Вселенной для постоянных упражнений в медитации, благодаря которым раскрывается истинный, скрытый смысл окружающих повседневных предметов. Искусство Сингон отличалось чрезвычайной сложностью и исключительной силой, которую редко кому удавалось превзойти в буддийском мире. Фигуры буддийских божеств, данные в состоянии медитативного транса, соединяют в себе яркую чувственность с отрешённостью и даже холодностью, что рождает ощущение небывалой трансцендентной силы.



Дзётё. Будда Амида. 1053 г. Около Киото.
Памятник придворного искусства эпохи Хэйан.
Листовое золото и лакированное дерево.

Искусство эпохи Хэйан (IX – XII вв.) сконцентрировано на изображениях Амиды, его рая и милосердных бодхисаттв. Произведения этого времени пронизаны чувством скоротечности жизни, преходящего характера бытия, что порождало обострённое восприятие красоты во всём, что принадлежит мимолётному миру. Это концепция моно-но-аварэ («очарование вещей»), характерная особенно для эпохи позднего Хэйан. Буддологи отмечают, что эстетика моно-но-аварэ (независимо от утратившего своё влияние буддизма) сохраняет своё значение в японской культуре по сей день. Уникальный памятник придворного искусства периода позднего Хэйан - созданный мастером Дзётё Сидящий Амида (1053 г.), окружённый ослепительным сиянием и

¹ См. Фишер Роберт Е. Искусство буддизма. с. 154.

излучающий в то же время большое сострадание. Этот шедевр характеризует гармоничное равновесие силы и изысканности, формы и декоративности, а также тонкое чувство цвета – качества, отличающие лучшие образцы японского искусства. Самыми знаменитыми скульпторами XIII века были Ункэй, создавший целый поток блестящих произведений, и его последователь Танкэй, творения которого отличались потрясающей психологической глубиной.

Во время укрепления дзен-буддизма место изображений Будды Амида и его рая или многоруких божеств эзотерических школ в искусстве заняли портреты¹, монохромная живопись, каллиграфия и специально предназначенные для медитации объекты. К таким объектам относятся получившие мировую известность *дзенские сады из песка и камня*. В отличие от других направлений, где живопись и скульптура наделялись магическими свойствами или воплощали принципы учения, искусство дзен предназначалось, также как и родственное ему искусство чань, для пробуждения и озарения сознания. Дзенские произведения во всех видах искусства опирались на указание и намёк, требуя приложить собственные усилия для достижения просветления – сатори. Под влиянием дзен-буддизма возникает совершенно особое искусство храмовых сухих пейзажей или каменных садов, главная идея которых заключалась в том, чтобы «передать через композицию сада-микрокосмоса ощущение беспредельного мира» и создать «обстановку для самоуглубления, быть своего рода камертоном для внутреннего настроя человека».²

«Каждый сад всегда имел два основных компонента...: это Инь – Ян сада, его отрицательное и положительное начало, его «кровь» и его «скелет» – вода и камни. Вода могла быть натуральной или символизированной песком, галькой. Камни же, за редким исключением (в специальных песчаных садах), присутствовали всегда. Искусство расстановки камней – сугэиси считалось главным в работе художника сада. Камни подбирали по форме, цвету, фактуре /.../ чтобы почувствовать пластические возможности каждого камня и сгруппировать их наиболее выразительно».³



Дзэнский сад из камней и песка. Разбит в 1480 г. Монастырь Рёандзи. Киото.

Сады «песок – вода»

символизировали «чистую землю» Будды Амида. В дзенских храмах часто отдавали предпочтение небольшим абстрактным садам с песком, выровненным граблями, и несколькими разбросанными камнями для медитации. Эти композиции были предназначены не для прохода, а лишь для обозрения с определённых точек зрения. Самый знаменитый из всех садов камней (разбит в 1480 г.) находится в монастыре Рёандзи, в Киото. Он представляет собой всего 15 искусно размещённых камней на волнисто выровненном песке. Обозрение сада возможно лишь с двух продольных сторон занимаемого им прямоугольника. Буддисты и обычные посетители заняты поисками его смыслов. Одна из его интерпретаций, предложенная последователем учения дзен, состоит в том, что в один момент времени мы видим самих себя так же, как эти 15 камней – больших и значительных, готовых куда-то отправиться; эта иллюзия создаётся за счёт неровных волн песка. Однако в другое время мы

¹ Одно из самых популярных изображений – портреты Бодхидхармы – монаха, пришедшего в V веке из Индии и основавшего китайскую школу Чань; он также стал легендарным основателем династии патриархов дзен. Портреты дзенских учителей наряду с живописью и скульптурой служили символами невербальной связи между учителем и учеником.

² См. Виноградова Н.А., Николаева Н.С. Искусство стран Дальнего Востока. М., 1979. с. 283, 285.

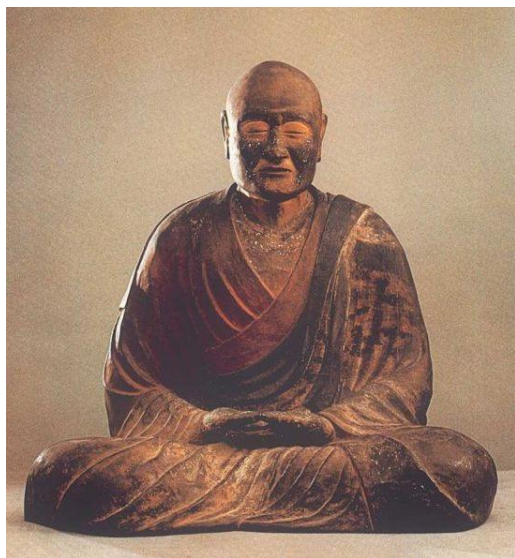
³ Там же, с. 282. Более подробно см.: Николаева Н.С. Японские сады. М., 1975.

будем не больше и не важнее, чем бесчисленные песчинки (каждая из которых когда-то была крупным весомым камнем), которые составляют песок, окружающий 15 камней, - значительность длится только миг. Круг повторяется бесконечно, и в этом состоит урок о мимолётности вещей.¹ Это повествование не даёт ответа на вопрос о количестве камней, о месте их нахождения. Каждому предоставляется возможность создать свою интерпретацию этих абстрактных и в то же время живых и конкретных символов, найти гармонию противоположностей.

Глава 3. Буддийские мотивы в поэзии Средневековой Японии

*О реке говорил Се Тяо:
«Прозрачной белого шелка», -
И этой строки довольно,
Чтоб запомнить его навек.
Ли Бо (пер. А. Ахматовой)*

Вытесненный из Индии реформированным брахманизмом, буддизм, как известно, получает широкое распространение в Китае, где почва для него была во многом подготовлена учением даосов. Мы знаем об основах даосско-буддийского канона в живописи и поэзии Старого Китая, создавшего уникальный характер этих видов искусства. В Японию пришли из Китая не только буддийская религия, повлиявшая на философскую и религиозную мысль страны, её искусство, нравы и обычаи, но и уже сложившиеся темы, образы, жанры и приёмы китайской живописи и поэзии. Вместе с тем нельзя считать, что поэзия Японии представляет собой всего лишь ответвление искусства поэзии Поднебесной. Классическая японская поэзия



совершенствует форму *пятистиший* (*танка*) и создаёт ставшие не менее знаменитыми *трёх – стишия* – *хойку* (хокку), расширяет образный строй, вносит свои темы и приёмы, отразившие особенности национальной религии синто («путь богов»), природы Японии, её древних традиций. Буддизм с его культом природы, простирающимся от «живых камней» до образов животных-бодхисаттв, оказался близок синтоизму, как в своё время - даосизму в Китае. Страстная любовь японских поэтов к природе соединялась с глубочайшим стремлением к созерцательному покою, даруемому красотой пейзажей, наблюдением за сменой времён года, жизнью цветов, деревьев, животных и птиц.

Медитирующий китайский монах Гандзин, основавший в Японии в VIII в. монастырь Тодайдзи, запечатлевший стиль Тан в Японии. Конец VIII в. Храм Тосёдайзи,

Традиция Чань, попав в Японию, стала называться Дзэн, достигнув своего расцвета в XII-XIII веках. Эта форма буддизма, отличающаяся созерцательным характером, приобрела также ярко выраженные национальные черты, присущие японской культуре. Исследователи отмечают, что в дзэн-буддизме присутствуют определённые влияния воинской традиции Японии, которой присуща суровая дисциплина: верующий должен сидеть в безупречной позе, при нарушении которой его бьют палкой.²

¹ Фишер Роберт Е. Искусство буддизма. с. 174.

² См. Берзин А. Тибетский буддизм: история и перспективы развития. М., 1992. с. 18.

Благодаря влиянию синто, уделяющей особое внимание утончённому восприятию красоты, в дзэн-буддизме развились традиции аранжировки цветов, чайной церемонии и других полностью японских по своему характеру культурных явлений. По утверждению специалистов, икэбана ведёт своё происхождение от обряда подношения цветов Будде. В связи с этим первая школы икэбаны – *Икэнобо* - носит имя своего создателя монаха из Киото **Икэнобо Сенкея**, жившего в XV веке. Главный стиль школы Икэнобо – *рикка*, - использующий сосну и бамбук, был посвящен прославлению Будды.

Икэнобо.

Икэбана школы

Стиль рикка.



Танка - букв. «короткая песня», основная форма японской поэзии раннего Средневековья. Представляет собой пятистишие лирического содержания, в котором ритм строится на чередовании пяти – и семи – сложных стихов по схеме 5 – 7 – 5 - 7 – 7. В целом насчитывается 31 слог. Исследователи подчёркивают, что время зарождения танка точно не известно. Иногда называют рубеж III - IV веков. Создание перовой песни в ставшей канонической форме танка мифология приписывает богу стихий и равнины морей Сусаноо, младшему брату богини солнца Аматаэрасу. Первые записи танка датируются VII веком. На это указывает «Сборник классических японских танка», составленный в 1235 году Фудзивара-но Тэйка,¹ содержащий сто стихотворений ста поэтов. Первые пятистишия принадлежат императорам и принцам, советникам и придворным дамам, священнослужителям и монахам.

*Под циновками
Прячутся крестьяне от
Осенних дождей.
Вот и мои рукава
От росы промокают. (Император Тэндзи, 627-671 гг.)*

В VII веке появляется знаменитая антология «Манъёсю» («Собрание мириад листьев»), где собраны не только танка, но и «длинные песни», не ограниченные размером. Форма танка, состоящая из пяти стихов имеет своей основой представление о гармонии как подвижном равновесии. Как и в китайской поэзии, здесь используются «дары древности» – множество постоянных эпитетов и устойчивых метафор, составляющих язык символов, призванный озвучить мир человеческих чувств, различных и неповторимых, но в то же время вечных в своей узнаваемости и близости каждому человеку. Унаследовав богатства народного творчества, танка пришли в профессиональную лирику. На основе изучения китайской классической поэзии мастера Японии совершенствовали и шлифовали их форму. Творчество китайских поэтов эпохи Тан – Бо Цзюйи, Ли Бо, Ду Фу – получило развитие и претворение в японской лирике.

Уже в IX веке были созданы каноны, позволившие создать поэтическую антологию «Кокинсю» («Собрание старых и новых песен», 905 г.), ставшую учебником для молодых поэтов многих поколений. В этом собрании были установлены и закреплены темы

¹ См. Японская лирика. Пер. В. Соколова. Минск, 1999.

поэтического творчества, в которых главное место занимала пейзажная и любовная лирика. Влияние буддизма проявилось в канонизации темы природных ритмов, проявляющихся в смене времён года, чередовании дня и ночи (разделы «Весна», «Лето», «Осень», «Зима»). В буддийской школе «чистой земли» западный рай Амиды представляли как четыре времени года. Поэтому тема смены времён года была ведущей не только в поэзии, но и в изобразительном искусстве, о чём свидетельствуют росписи на дверях и стенах храмов периода Хэйан. Поскольку человек неотделим от природы, то язык природных символов может рассказать о состояниях души – тоске, переживании разлуки, надеждах, одиночестве, ожидании. Обращает на себя внимание то, что буддийскими мотивами наполнены сочинения не только поэтов-отшельников, но и светская лирика. *Хижина в лесу,/ Такая убогая./ В столице люди/ Мой мир и всю мою жизнь/ Зовут – гора Печали.* (Монах Кисэн, нач. IX в.). *Пожухли краски/ Летних цветов, вот и я/ Вглядываюсь в жизнь/ Свою и вижу только/ Осени долгие дожди.* (Оно-но Комати, нач. IX в.)

Понятие *роккасэн* (букв. «шесть бессмертных») – означает шесть гениев поэзии 40-х – 80-х годов IX века, которые положили начало новому стилю поэзии – *аварэ* (трогательная, грустная красота), пришедшему на смену стилю *макото* (ясность, прямота, непосредственность). Это Аривару Нарихира, Оно-но-Комати, Содзё Хэндзё, Фунья Ясухида, Кисэн-хоси и Отомо Куронуси. Произведения первых четырёх поэтов хорошо представлены в известных антологиях, в отличие от двух последних, сохранивших живую связь с фольклорной традицией.

В *хэйанскую эпоху* (IX – XII вв.) складывается классический стиль в искусстве Японии, особенностью которого считают гармонию разнородных (национальных и привнесённых) элементов, подчинённых единой эстетической системе. Черты хэйанского стиля – «продуманная и уравновешенная гармония, чувство меры, утончённое изящество, плавные линии и мягкая гамма цветов, полутона и оттенки».¹ Ничего кричащего, резкого, неброская красота с лёгким привкусом меланхолии, «печальное очарование вещей» («*моно-но аварэ*»).

Деревья в храмовом
комплексе
Муродзи. IX в. Япония



Отрицание ценности окружающего мира как следствие его иллюзорности, временности, нестойкости, в то же время, вызывает стремление увидеть в нём абсолютное, вечное, духовное. Отсюда проистекает прочность символического языка, основанная на бесконечных повторениях ситуаций, типов, обстановки, что воспринимается как дыхание вечности, как присутствие нетленного в тленном и бесконечного в конечном. Поэтому парадоксальным образом неизмеримо возрастает ценность мгновения, ускользающих примет весны или осени, времени дождя, когда Небо соединяется с Землёй, или предмета, освещенного вечным светом луны. *Ветры в небесах,/ Сохраните врата для/ Белых облаков!/ Ещё одно мгновенье/ Дайте мне насладиться.* (Монах Хэндзё, 816-890 гг.) В буддийской эстетике красота мира может быть пронзительной и яркой, восприниматься как озарение. *Даже в век богов/ Не верю, чтобы воды/ Так отражали/ Красный облик осени,/ Как гладь реки Тацута.* (Аривару-но Нарихира, 825-880 гг.)

В самой человеческой жизни отражается цикличность природы, и поздняя осень может походить на раннюю весну. *Глубину сердца/ Распознать не дано мне,/ Но на родине/ Аромат*

¹ Маркова В. Н. Предисловие. // Японская классическая поэзия. Смоленск, 2002. с. 13.

сливы тот же,/ Что и в юные годы. (Ки-но Цураюки, 868-945 гг.) Осознание своего единства с природными явлениями в поэзии вырастает в тему их включённости не только в идеальный мир духовной жизни поэта, но и в саму реальную жизнь. Канонические символы луны, ветра, сосны, дождя перерастают рамки образа и воспринимаются поэтом как части собственной жизни и её участники. *Какой старый друг/ Со мной вместе доживёт/ До моих седин?/ Лишь сосны Такасаго,/ Но они бессловесны.* (Фудзивара-но Окикадзе, IX в.) *С рисовых полей/ Ко мне в шалаши в сумерках,/ Негромко шурша,/ Приходит странствующий ветер-другок.* (Минамото-но Цунэнобу, 1016-1097 гг.)

В отличие от китайской поэзии, японская более трагична по характеру, в ней меньше философии и больше печали, одинаково пронизывающей и духовную и светскую лирику.

В домик в тумане

И в виноградной лозе

Никто не зашёл.

Только осень каждый год

Проведывает меня. (Монах Эгё, X в.)

Не хочется жить/ В этом тёмном мире, но/ Что держит меня?/ Только память о зимней/ Полной луне на небе. (Император Сандзё, 976-1017 гг.) *Трудно я живу,/ Судьба жестока ко мне,/ Но я ещё жив,/ Только слёз не удержал,/ Их пролила моя грусть.* (Монах Доин, годы жизни неизв.) Вместе с тем чувство причастности собственной жизни к ритмам природы и её хрупкой и в то же время вечной красоте позволяет гармонизировать переживание неизбежной старости, одиночества, смерти. *Белые цветы/ Снежинок кружит ветер./ А мне кажется,/ Что это я вверх лечу,/ Так бела моя старость.* (Фудзивара-но Кинцунэ, 1171-1244 гг.)

Пагода в храмовом комплексе Муродзи. IX в. Япония.



Ощущение таинственного присутствия в явлениях бытия некоего вечного, неизменного начала в конце хэйанской эпохи (XII в.) породило в японской поэзии принцип «**югэн**», оказавший большое влияние на поэзию танка и рэнга («сцепленные строфы»), на театр Но, живопись, керамику, садовое искусство. «Югэн» (букв. сокровенное и тёмное) означает в японском искусстве тайную, скрытую красоту, не до конца явленную взору. Задача художника или поэта – указать к ней дорогу, наметить путь с помощью намёка, ассоциации, образа или символа. В этом принципе нашли отражение идеи, родственные даосизму – онтологическое единство пользы и бесполезного, возвышенного и низкого, усмотрение красоты в непривлекательных, на первый взгляд, предметах. Такая красота требует сосредоточения, отказа от суеты повседневности, покоя. Именно такого восприятия требует принцип «югэн», обращающийся к тому высшему началу в человеческом сердце, из которого рождается совершенство и просветление.

Наиболее полно принцип «югэн» воплотил в своём творчестве признанный мастер классических танка **Сайгё (1118-1190)**, чья поэзия питала собой всю последующую японскую лирику. Он был буддийским монахом с прозвищем Сайгё-хоси, означающим «К западу

идуший». Именно на западе, по учению буддистов, помещается рай Амида (скр.: Амитабха), на существование которого указывал огонь закатного солнца. Подлинное имя поэта, принадлежащего к знатному воинскому роду, – Норикиё. Биография Сайгё окружена легендами, поэтому самые достоверные сведения о нём, как это часто бывает, – его стихи. В пятнадцатый день¹ десятой луны 1140 г. Сайгё постригся в монахи, оставив вассальную службу и, по некоторым сведениям, жену и дочь. *Жалеешь о нём.../Но сожалений не стоит/Наш суетный мир./Себя самого отринув,/Быть может, себя спасёшь.*²

Первые годы после пострижения Сайгё провел недалеко от столицы Хэйан (Киото), лежащей в окружении гор, на которых в самых живописных местах стояли знаменитые буддийские храмы-монастыри. Пятьдесят лет прожил поэт в монашестве, но он не стал религиозным учителем, знатоком священных буддийских текстов, его стихи не имеют назидательного характера. Монах Сайгё был прежде всего поэтом, поэтому буддийские темы и символы получают в его творчестве яркое индивидуальное преломление, традиционные мотивы наполняются новым чувством и содержанием.

Поэзия Сайгё высвечивает разные грани одной из главных буддийских тем – темы быстротечности бытия, причиняющего страдания. *Вот кремушек брошен,/Одно мгновенье летит -/Упал на землю./С такой быстротой/Пронесется солнца и луны.* Тема зыбкости и неустойчивости мира составила в поэзии Сайгё отдельный цикл «Десять песен о непостоянстве бытия», который исследователи относят к юности поэта, ко времени до принятия монашества. *Непрочен наш мир./И я из той же породы/Вишнёвых цветов./Все на ветру облетают,/Скрыться...Бежать...Но куда?*

В это время молодой поэт напряжённо и остро переживает изменчивость человеческой судьбы, которой вторят картины природы. *Внезапный ветер/Сломает хрупкие листья/Банановой пальмы,/Развеет...Неверной судьбе/Могу ли ещё верить?* Сочувствие превратностям судьбы других людей, их беды и неизбежные страдания заставляют Сайгё размышлять о поиске выхода. *«Так я и ждал беды!» -/Человек в мановение ока/Упал на самое дно./Сколько глубоких ямин/Уготовил для нас этот мир!*



Медитирующий бодхисаттва. Красная сосна.
620-649 гг. Корюдзи. Киото. Япония.

Мотив бренности бытия перерастает у поэта-отшельника в печальную и прекрасную мелодию белых лепестков цветущей вишни.

С особым волненьем смотрю...

На старом вишнёвом дереве

Печальны даже цветы!

Скажи, сколько новых вёсен

Тебе осталось встречать?.. (Увидев старую вишню, бедную цветами).

¹ 15-е число символизирует свет полной луны, олицетворяющей вечность и истину.

² Стихи Сайгё даются по: Японская классическая поэзия/ Пер. В.Н. Марковой. Смоленск. 2002.

Ах, если бы в нашем мире/Не пряталась в тучи луна,/Не облетали вишни!/Тогда б я спокойно жил,/Без этой вечной тревоги... Но белый цвет цветущей вишни способен вызвать и совсем иные ассоциации. О пусть я умру/Под сенью вишнёвых цветов!/Покину наш мир/Весенней порой «кисараги»/При свете полной луны.¹ Облетающие лепестки становятся для Сайгё самым точным и ярким символом преходящего характера бытия и неизбежности прощания с ним. Слишком долго глядел!/К вишнёвым цветам незаметно/Я прилепился душой./Облетели... Осталась одна/Печаль неизбежной разлуки.

Горечь жизни и тоска по несбыточному и ушедшему находят свой образ в дожде, так похожем на человеческие слёзы. В пору долгих дождей весь мир в слезах. *Соловьи на ветвях/Плачут, не просыхая,/Под весенним дождём./Капли в чаще бамбука.../Может быть, слёзы? (Соловьи под дождём). Дожди всё льются.../Ростки на рисовых полях,/Что будет с вами?/Водой нахлынувшей размыва,/Обрушилась земля плотин.* Печаль от осознания непрочности мира усиливается острым переживанием его несовершенства, связанного с утратой высоких идеалов прошлого. *Тоскую лишь о былом,/Тогда любили прекрасное/Отзывчивые сердца./Я зажился. Невесело/Стареть в этом мрачном мире.*

Гармонизировать переживание помогают мысли о вечном, непреходящем, предстоящем в неизбежности смены времён года, в круглом диске луны. Луна – символ вечной истины и высшего просветления. *Всё без остатка/Меняется и уходит/В нашем бренном мире./Лишь один, в сиянье лучей,/Лунный лик по-прежнему ясен.* Тема луны, подобно мотивам дождя и весеннего цветения, особо выделяется в творчестве Сайгё, достигая необыкновенного смыслового и выразительного изящества.



Деревья и пагода в монастыре Муродзи. IX в.
Современное фото.

*Росы не пролив,
Ветку цветущую хаги
Тихонько сорву,
Вместе с лунным сияньем,
С пеньем цикады. (Цикады в лунную ночь).*

Образ луны способен примирить с несовершенством мира, указать смыслы его вечной метаморфозы. *Как сильно желал я/Дождаться! Продлить мой век/До этой осенней ночи./ На время – ради луны -/Мне стала жизнь дорога.* (Пятнадцатая ночь восьмой луны).

Истина, образ вечности становятся зримыми лишь при озарении, которое, подобно мгновенной вспышке света, пронзает тьму неведения. *Порою заметишь вдруг:/Пыль затемнила зеркало,/Сиявшее чистотой./Вот он, открылся глазам -/Образ нашего мира!* В обычном состоянии истина недоступна, и луна, отражённая в воде, становится символом недостижимости радости и счастья в этом мире.² *Пригоршню воды зачерпнул./Вижу в горном источнике/Сияющий круг луны,/Но тщетно тянутся руки/ К неуловимому зеркалу.*

¹ Кисараги (время надевания новых одежд) – старинное название второй луны года. *При свете полной луны* – то есть 15-го числа. Согласно буддийскому преданию, в этот день ушёл из мира Будда Гаутама.

² Этот мотив весьма популярен и в изобразительном искусстве Японии. Так, часто встречается изображение обезьян, ловящих в воде отражение луны, что должно прочитываться как символ глупости и непонимания истинных ценностей жизни.

Природные циклы составляют четыре группы стихов о временах года, каждое из которых вызывает особые состояния в душе поэта. *В сердце запечатлей!/Там, где возле плетня/Слива благоухает,/Случайный прохожий шёл,/Но замер и он, покорённый.* Но весна не только пора цветения, весной из Японии улетают птицы, чтобы вернуться осенью. *Весенний туман./Куда, в какие края/Фазан улетел?/Поле, где он гнезвился,/Выжгли огнём дотла.* Образ диких гусей в творчестве японских поэтов сохраняет характерное для китайской поэзии



значение одиночества и долгого ожидания вестей. Эти строки Сайгё также явно тяготеют к графическому образу. *Словно приписка/ В самом конце посланья - /Несколько знаков.../Отбились в пути от своих/ Перелётные гуси.* (Летят дикие гуси). *Отчего-то сейчас/ Такой ненадёжной кажется/ Равнина небес!/ Исчезая в сплошном тумане,/ Улетают дикие гуси.*

Икебана . Школа Охара (существует с 1897 г.; названа по имени основателя). Современное фото.

Подобно древним китайским поэтам, Сайгё соединяет в своём сердце пору цветения с тоской по

родственной душе, с темой ожидания друга.

*Приди же скорей
В мой приют одинокий!
Сливы в полном цвету.
Ради такого случая
И чужой навестил бы...*

Сама цветущая ветка открывает путь к сердцу другого человека: *Невольно душе мила/Обветшалая эта застреха./Рядом слива цветёт./Я понял сердце того,/Кто раньше жил в этом доме.*

Буддийское отношение к миру, согласно которому весь мир есть тело Будды, диктует особое представление о стихиях и всех проявлениях природного начала. Это понимание мира животного и растительного как равного себе бытия. *Когда б улетели прочь,/Покинув старые гнёзда,/Долины моей соловьи,/Тогда бы я сам вместо них/Слёзы выплакал в песне.* (Если б замолкли голоса соловьёв в долине, где я живу).

Открытая сердцу поэта печаль мира наполняет его сочувствием ко всему происходящему *Первых побегов/Свежей весенней травы/Ждёт не дожждётся.../На омертвелом лугу/Фазан жалобно стонет.* (Фазан). Такое сердце способно чувствовать, с каким трудом весной «вода, пробиваясь сквозь мох, ощупью ищет дорогу» и страдать из-за того, что туман мешает найти верный путь стае перелётных гусей, устремившихся на север.

Отшельник может беседовать, как с близким другом, с кукушкой, чей образ, означающий надежду, весьма популярен в японской поэзии. *Твой голос, кукушка,/Так много сказавший мне/В ночную пору, -/Смогу ли когда-нибудь/Его позабыть я?* Поэт уверен в том, что природа так же откликается на зов человеческого сердца, родственного ей – она может утешить, смирить скорбь, приняв её в себя. *Скажите, зачем/Так себя истомил я/Сердечной тоской?/Не от моих ли жалоб/Осень всё больше темнеет?* Такое отношение к природе позволяет понять, что голубь на одиноком дереве в мрачный злоеющий вечер зовущий друга – не что иное, как сама душа поэта. А стоящая одна на высоком холме сосна – единственный друг состарившегося отшельника.

Если и в этих местах

*Дольше жить
Мне прискучит,
Тогда какой одинокой
Останется эта сосна!*

Икэбана. Школа Согецу (существует с 1927

г.;

означает «трава и луна»).

Современное фото.



Слово «сердце» (главная категория «югэн») у Сайгё имеет три значения. Это неразумное, «истомлённое весною», страдающее человеческое сердце, над тревогами которого не властен разум. *Увлечено цветами,/Как сердце моё могло/Остаться со мною?/Разве не думал я,/Что всё земное отринул?* Есть еще «глубинное сердце» - духовное начало мира, маленький росток, из которого может вырасти Будда. Но в сердце поэта Будда может жить как цветущие ветви вишен. *В горах Ёсино/ Долго, долго блуждал я/ За облаком вслед./Цветы весенние вишен/Я видел – в сердце моём.* И наконец, сердце – это сама поэзия как возвышенная речь о сокровенном, понятная тому, кто подобно поэту, тоже ищет цветущие вишни. Но загадка и тайна составляют суть мира, понять скрытую истину трудно и тем более – рассказать о ней. *Как же мне быть?/ На моём рукаве увлажнённом/ Сверкает свет,/Но лишь прояснится сердце,/В тумане меркнет луна.* Смысл жизни буддиста состоит в развитии «глубинного сердца», которое, подобно луне, освещает душу человека и может дать истинное знание. У Сайгё есть стихи о «прозрении истинного сердца»: *Рассеялся мрак./На небосводе сердца/ Воссияла луна./К западным склонам гор/Она всё ближе, ближе...* В пространном, как это было принято, заголовке к другому стихотворению о ростке Будды в человеке Сайгё говорит о том, что, если случится пробудить в себе «истинное сердце», то даже в пламени Вечного ада Аби возможно просветление.

Отдельный цикл в поэзии Сайгё составляют стихи о буддийском аде, описания и изображения которого входили важной составной частью в тематику искусства средневековой Японии. Этот цикл состоит из 27-ми стихов, в которых используется особый приём развёрнутых прозаических вступлений, составляющих своеобразную оправу для поэтического текста. Использование прозы углубляло художественный образ, придавало поэзии эпическое, монументальное звучание.

Из судилища князя Эмма адский страж уводит грешника туда, где в направлении Пса и Вепря¹ виднеется пылающее пламя. «Что это за огонь?» - вопрошает грешник. «Это адское пламя, куда ты будешь ввергнут», - отвечает страж, и грешник в ужасе трепещет и печалится. Так повествовал о сём в своих проповедях Тюин-содзу²

¹ Пёс и Вепрь – циклические знаки, служащие для обозначения времени и сторон света: здесь северо-западное направление.

² Содзу – буддийский священнослужитель высокого ранга.

*Осуждённый спросил:
«Зачем во тьме преисподней
Пылает костёр?»
«В это пламя земных грехов
И тебя, как хворост, подбросят».*

Согласно буддийскому учению и японским народным легендам, душа умершего уходит по горной тропе, где в загробном царстве ей сопутствует кукушка. Перейдя через Сидэ-но яма – Горы смерти – душа видит перед собой новую преграду – «Реку тройной переправы». Праведники перейдут её по мосту, люди, близкие к ним, не обременённые тяжкими грехами, смогут преодолеть её вброд, а вот тяжкие грешники утонут в пучине.

Судит грешников владыка преисподней князь Эмма (скр. Яма). Согласно древней индийской мифологии, Яма – первочеловек, хранитель мира предков. Под его началом находится воинство демонов – это стражи и палачи, но, верша возмездие по закону кармы, они не лишены сострадания к человеку – «из диких глаз демона», по словам Сайгё, могут даже «литься слёзы» сочувствия. Адский страж полон жалости к ввергнутому им в геенну грешнику и «идёт обратно уныло повесив голову», что вовсе не вяжется с его грозным обликом. О картинах, изображающих ад, поэт оставил такие строки: *Взглянешь – ужас берёт!/Но как-то стерпеть придётся./ О сердце моё!/Ведь есть на свете грехи./Такой достойные кары.* Душу грешника в аду очищают страшными пытками, поэтому видения, описанные Сайгё, иногда напоминают ад Данте – например, люди, превращённые в деревья. *Души грешников -/ Теперь на горе Сидэ¹/Лесные заросли./Тяжёлый топор дровосека/Рубит стволы в щепу.* (Область ада, где «набросив верёвку с чёрной тушью»², рубят, как деревья).

Но более всего в этой страшной теме поэтическую душу Сайгё занимает не идея



воздаяния и искупления, а идея милосердия. В буддийском аду восемь областей. Самая нижняя часть Аби (скр. Авици) – вечный ад, но и туда приходит милосердный Бодхисаттва Дзидзо, утешитель грешников в аду, а на земле защитник странников и малолетних детей. Статуи Дзидзо обычно стояли на дорогах Японии. Лишь божественное милосердие Дзидзо – Бодхисаттвы преисподней – способно проникнуть в сердцевину адского пламени, «подобно утреннему рассвету, чтобы посетить и утешить страждущего».

Сидящий Будда Амида. XIII в.
Бронза. Высота 11,4 м. Около Камакуры. Япония

*Раздвинув пламя,
Бодхисаттва приходит утешить.
О, если бы сердце
Могло до конца постичь:
Сострадание – высшая радость!*

Поэт сам стремится утешить людей, чья жизнь прошла под властью «неразумного сердца». Главное – и об этом надо помнить в самом аду – это вера в божественное милосердие, которое даёт возможность спастись «из самой крошечной тьмы», и молитва, имеющая тайную, великую силу. *Лениво, бездумно/ Ты призывал имя Будды,/Но эта заслуга/ Спасёт тебя от страданий/На самом дне преисподней.*

¹ Гора Сидэ – гора смерти.

² Верёвкой с чёрной тушью помечали деревья, назначенные на сруб.

Даже в аду возможно «озарение», если человек осознает свою причастность к высшему началу. *Если ввериться сияющему лику Будды Амида, что озаряет глубины преисподней, не отвергаясь от созданий, вверженных туда за тяжчайшие грехи, тогда и кипящее зелье в адских котлах превратится в чистый и прохладный пруд, где распустятся лотосы.*



Храм Гинкакудзи (Серебряный павильон) и пруд. 1489 г. Киото.

Современники запомнили Сайгё как отшельника – скитальца, часто переходившего с места на место и предпринимающего подчас рискованные путешествия, которые сам поэт воспринимал как символы своего жизненного пути. *Стелется по ветру/Дым над вершиной Фудзи./В небо уносится/И пропадает бесследно./Словно кажет мне путь.* (Когда я шёл в край Адзума, чтобы предаться делам подвижничества, я сложил стихи при виде горы Фудзи). *Дремота странника.../Моё изголовье – трава -/Застлано инеем./С каким нетерпением я жду/Тебя, предрассветный месяц!* Но уходя всё глубже в горы от людей и исторических событий, поэт не находит места, куда бы не доходили горькие вести.

Один из немногих источников радости, помогающий переносить тяготы и несовершенства жизни - дружба, общение с единомышленниками. *Когда бы в горном селе/Друг у меня нашёлся,/Презревший суетный мир!/Поговорить бы о прошлом,/Столь бедственно прожитом!* Многие стихи Сайгё представляют собой «ответные песни» («каэси ута»), которые составляли своеобразные поэтические диалоги. Но и послания друзьям, как правило, печальны.

*Когда уже всё было занесено снегом, я послал эти
стихи одному другу. Осенью он обещал навестить
меня, но не сдержал слова
Теперь она без следа
Погребена под снегом!
А ждал я, мой друг придёт,
Когда устилала тропинки
Кленовых листьев парча.*

Поэты-единомышленники часто устраивали поэтические собрания, где сочиняли стихи на какую-либо избранную тему. Поэтические турниры обычно проходили во дворцах аристократов, покровительствующих искусствам, иногда в монастырях, бывших очагами культуры. Тематами состязаний были природные пейзажи, воспоминания детства, отношение к современной жизни, иногда – картина на ширме. Тема обычно имела название: «Путник идёт в густой траве», «Голос воды глубокой ночью» или «Стихи о нынешних временах». Картина на ширме могла изображать сановников Весеннего дворца, которые толпятся вокруг цветущих вишен. Написанные стихи тут же обсуждались, назывались победители поэтического турнира. Вокруг признанных мастеров собирались ученики, почитатели, последователи. Стихи Сайгё довольно часто в качестве заголовка или прозаического вступления содержат указания на тему поэтических состязаний.

*Сочинил во дворце Кита-Сиракава, когда там слагали
стихи на тему: «Ветер в соснах уже шумит по-*

осеннему», «В голосе воды чувствуется осень»

*Шум сосновых вершин...
Не только в голосе ветра
Осень уже поселилась,
Но даже в плеске воды,
Бегущей по камням речным.*

Иногда основой поэтического диалога была лишь одна строфа, поскольку танка содержит две относительно независимые друг от друга части – начальное трёхстишие и конечное двустишие, которые при прочтении можно менять местами. «Ответ» в данном случае состоял в том, чтобы написать следующую строфу так, чтобы получилось единое произведение. Такая «переписка», которая была под силу только большим мастерам, дала новую стихотворную форму, родившуюся во время поэтических турниров – **рэнга** («сцепленные строфы»). Строфы соединялись с помощью тонкой игры контрастов, переходов, двойных значений образов, ассоциаций и т.п. В стихах Сайгё встречается описание того, как появилось одно из классических пятистиший в стиле «сцепленных строф».

Феличе Беато. Самурай.
Фото. Ок. 1860 г.¹



Однажды во дворце принцессы Дзёсанмон-ин молодые придворные беседовали с госпожой Хёэ-но цубонэ.² «Ныне всех занимают лишь вести с полей битвы, о поэзии и думать позабыли», - сетовала она. И вот в лунную ночь на поэтическом собрании стали слагать танка и низать рэнга строфу за строфой. Когда же в рэнга были помянуты воины, она в свою очередь сложила двустишие:

*Озаряет поле сраженья
Месяц - туго натянутый лук.³*

Ко мне в Исэ⁴ пришли люди из столицы и поведали: «Вот какую строфу сочинила Хёэ-но цубонэ. Но тут все умолкли, никто не мог далее продолжить рэнга». Услышав это, я добавил к ней такую строфу.

*Сердце в себе умертвил.
Подружилась рука с «ледяным клинком»⁵.
Или он – единственный свет?*

Среди поэтов хэйанской поры большим влиянием пользовалась необуддийская эзотерическая школа Сингон. Её вероучение содержало элементы мистицизма и оккультной

¹ Бусидо. Кодекс чести японского воина. М., 2010. С. 82.

² Хёэ-но цубонэ- придворная дама принцессы, была талантливой поэтессой и обменивалась стихами с Сайгё.

³ Тема была неканоническая, и никто из поэтов не мог придумать продолжение. Завершить танка смог лишь Сайгё.

⁴ Исэ – место, где Сайгё провёл последние годы жизни. Здесь находились храмы, посвящённые синтоистским богам. Соединение в сознании образованной части общества двух религий - буддизма и синтоизма (определённое «двоеверие») было характерным явлением духовной жизни Японии.

⁵ «Ледяной клинок» - особым образом закалённая сталь. Серповидный месяц холодно освещает ужасное зрелище. Чтобы убивать людей, надо сначала умертвить собственное сердце. Блеск меча, зажатого в руке, для воина – единственный свет.

магии, свойственные синтоизму. Единственным спасителем признавался Будда Дайнити (скр. Махавайрочана). У последователей Сингон особо почиталась священная гора Коя, где находились чтимые храмы и жили отшельники, среди которых более тридцати лет провёл Сайгё. Здесь тоже собирались поэты и устраивались поэтические состязания в виде коллективной импровизации. Одно из таких собраний нашло отражение в стихах Сайгё.

*Сочинено мною, когда на горе Коя слагали
стихи на тему «Голос воды глубокой ночью»*

*Заблудились звуки.
Лишь буря шумела в окне,
Но умолк её голос.
О том, что сгущается ночь,
Поведал ропот воды.*

Парк и пруд храма Гинкакудзи.
Был заложен в 1489 г. Киото.



К современным Сайгё поэтам, развивавшим в своём творчестве принцип «югэн», относились **Фудзивара-но Садаиэ, Фудзивара-но Иэтака, Сикиси-Найсинно, Санэтомо**. Принципы «югэн», соединённые с буддийской тематикой, в стихах этих знаменитых поэтов раскрываются в традиционных темах «истинного сердца», «срединного пути» и призрачности мира, находят выражение в гармонии весеннего света и печали (цветущих вишен и покидающих Японию диких гусей), тайном родстве одиночества и сияния луны. Традиционные буддийско-синтоистские идеи и образы выражены в стихах этих поэтов лёгким касанием, без пафоса и экспрессии, тонкой кистью ассоциаций. *В кои веки, бывало,/Друзья посетят меня.../Дальнее воспоминанье!/В саду моём с давних пор/Людские следы исчезли.* (Фудзивара-но Садаиэ).

Наиболее ярко после Сайгё буддийские образы были воплощены в творчестве **Минамото Санэтомо (1192-1219)**. Став сёгуном уже в 12 лет, он рано осознал роковой характер своей судьбы. Трагическое мироощущение, предчувствие ранней гибели (был убит заговорщиками) гармонизируются в его поэзии буддийскими символами и философскими размышлениями. *Где боги живут?/Где обитают Будды?/Ищите их/ Только в глубинах сердца/Любого из смертных людей.* (Песня о сердце в глубине сердца). Молодого поэта занимает онтологическое учение махаяны, согласно которому Будда говорил о существующем в мире как о несуществующем, а об отрицании – как о единственно возможном способе постижения бытия. *Этот мир земной -/Отражённое в зеркале/Марево теней./Есть, но не скажешь, что есть./Нет, но не скажешь, что нет.* (Песня о «срединном пути» согласно Махаяне). Но сердце поэта отказывается воспринимать мир лишь как иллюзию, оно искренне скорбит о его несчастьях, особенно если они приходят к тем, кто сам не может себя защитить. Это касается маленького ребёнка, напрасно зовущего умершую мать, «бессловесных зверей», у которых тоже есть слабые беззащитные дети. Грустные мысли вызывает осознание собственной греховности, неизбежно пролагающей путь к «пламенеющему аду». Своей молитвой, обращенной к Будде, Санэтомо стремится защитить крестьян от разбушевавшейся стихии. Последнее стихотворение приобретает эпическую силу, благодаря использованию пространного прозаического вступления-комментария.

*Во время наводнения, приключившегося в седьмую
луну первого года Кэнрэки, горестные сетования
земледельцев переполнили небеса. И тогда, пред-
став в одиночестве перед Буддой моего домашнего
алтаря, я вознёс краткую мольбу:*

*В такие времена
Страдания и жалобы народа
Превыше всех забот.
Божественных драконов осьмерица¹,
Останови губительный потоп!*

Поэзия Сайгё оказала влияние не только на современных мастеру поэтов, но и на всё дальнейшее развитие японской поэзии. В числе продолжателей традиций его поэтического искусства мастер «сцепленных строф» Соги (XV в.), поэты, слагавшие трёхстишия - хокку – Басё (XVII в.) и Бусон (XVIII в.). Всё, к чему могла прикоснуться рука Сайгё, вызывало поэтический отклик. Через несколько веков на берегу залива, где некогда жил Сайгё, его конгениальный соотечественник Басё написал: *Может, некогда служил/ Тушечницей этот камень?/Ямка в нём полна росы.*

В творчестве **Басё (1644-1694)** (поэтический псевдоним, обычно переводимый как «Мудрец из банановой хижины», «Банановое дерево») продолжают звучать буддийские темы, к которым присоединяется развитие им поэтических традиций Ду Фу и Сайгё. Настоящее имя поэта, происходящего из древнего рода самураев, Мацуо Мунэфуса. По свидетельству историков японской культуры, Басё в своих многолетних путешествиях часто облачался в одежды буддийского священника, что было вызвано не столько внешними причинами, сколько внутренним созвучием учению буддизма². Среди его учителей (Басё изучал военные искусства, китайскую классическую поэзию, рисование, древнюю литературу Японии) называют и мастеров дзен.



Пожилой самурай. Фото 1860-1880 гг.³

Форма поэтической миниатюры – хокку, непревзойдённым мастером которой был Басё, родилась из диалога поэтов – рэнга. Первая строфа (трёхстишие) «сцепленных строф» называлась хокку (или позднее, с XIX в. – хайку). Отделившись от пятистишия – танки, хокку стали самостоятельной формой, делающей слово необычайно весомым, благодаря ещё большему по сравнению с танка ограничению в средствах выражения. Иногда работа над словом в хокку занимала несколько лет. Поэт долго отбирал окончательный вариант стихотворения. Так было со знаменитым трёхстишием Басё *На голой ветке/Ворон сидит одиноко./Осенний вечер.* По словам поэта, обращённым к ученику, «хокку нельзя составлять из разных кусков...Его надо ковать, как золото».⁴

¹ Как и в Китае, в Японии Дракон считался божеством стихии воды. Особенно чтились упоминаемые в буддийских священных книгах восемь великих богов-драконов.

² Данн Ч. Повседневная жизнь в старой Японии. М., 1997. с. 193.

³ Бусидо. Кодекс чести японского воина. М., 2010. С. 82.

⁴ Цит. по Маркова В.Н. Предисловие/ Японская классическая поэзия. Трёхстишия. с. 203.

Гармония в высшем её проявлении (тайное, сокрытое созвучие) стала основой произведений Басё. Эта гармония имеет множество прекрасных проявлений, выступая как согласованное созвучие частей природы и её явлений, превратностей человеческой судьбы и смены картин пейзажа в путешествиях, как философское раздумье о единой основе окружающего нас многообразия. Часто стихи Басё звучат как продолжение традиционных для китайской и японской поэзии тем, как своеобразные «ответы» Ду Фу или Сайгё, с которыми он ощущал глубокое духовное родство. *Друг, не забудь/Скрытый незримо в чаще/Сливовый цвет!* (Уезжающему другу). *Цветы увяли./Сыплются, падают семена,/Как будто слёзы...* Необыкновенно изящно и глубоко преломляется у Басё тема поиска родной души и буддийское отношение к природе. *О, проснись, проснись!/Стань товарищем моим/Спящий мотылёк!* В своих странствиях поэт посещал места, где подолгу жил в уединении Сайгё, образ которого соединился в творчестве Басё с символами цветения – дружбы – духовного родства. *Деревце сливы в цвету/ Позади обители юных жриц./Сколько прелести в нём!* (В святилище Исэ). Дружеская беседа может разбить и прогнать прочь осеннюю мглу, заставить забыть о холоде и невзгодах. *Осень уже на пороге./Сердце тянется к сердцу/В хижине тесной.* (На собрании поэтов)

Ямадэра - храм буддийской школы «Тэндай». Образован в 860 г. По преданию, связан с именем Басё, который останавливался в нем во время своего путешествия по северу Японии в 1689 г. и посвятил ему такие строки: *Что за тишина!*

Так пронзительны средь скал-голоса цикад.



Но природа таланта Басё была новаторской, что обусловило не только внесение нового в устоявшуюся традицию, но и создание абсолютно оригинальных приёмов, введение в поэзию социальных идей, расширение самого поэтического взгляда на мир. Тема цветения и весны получает неожиданно яркое цветовое решение.

Храма Каннн¹ там, вдалеке,

Черепичная кровля алеет

В облаках вишнёвых цветов. (Смотрю в окно после болезни)

Иногда по отношению к этой вечной, священной для японской поэзии теме Басё считает допустимой даже иронию. *В путь! Покажу я тебе,/Как в далёком Ёсино вишни цветут,/Старая шляпа моя.*

Ирония, которая весьма редко встречается в лирической поэзии вообще, сопровождает поэта во время его путешествий, нашедших отражение в канонической для Китая и Японии теме странствий. *Если бы шёл я пешком,/На «Холме дорожного посоха»/Я не упал бы с коня.* Чувство самоиронии необходимо поэту, оно помогает преодолеть многие превратности пути, поскольку способно включить в своё поле яркие образы прошлого, найти в них поддержку. Часто место, привлёкшее внимание Басё, соединяется с образом известного поэта или отшельника, жившего здесь, или проходившего тем же путём.

«Безумные стихи»...Осенний вихрь...

О, как же я теперь в своих лохмотьях

На Тикусая нищего похож! (Мне невольно пришёл на память мастер «безумных стихов» Тикусай, бродивший в былые дни по этой дороге).

¹ Богиня Каннон в японском буддизме соответствует китайской богине милосердия Гуаньинь. Почитание Каннон распространилось в Японии уже на ранней стадии распространения буддизма – со 2-й половины VIII века.

Иногда не печаль или радость, а тонкая усмешка присутствует и в стихах, обращенных к друзьям. *А ну, скорее, друзья!/Пойдём по первому снегу бродить,/Пока не свалимся с ног.* Иронически поэт относится и к своим чувствам, и к своим печальным мыслям. *Даже «печаль-трава»/Здесь увяла. Зайти в харчевню?/Лепёшку, что ли, купить?* (Возле развалин старого храма).

Часто канонические темы и образы только будят мысль, становятся основой для развития идеи в новом направлении, которое высвечивает иной, непривычный ракурс.

Вишни в весеннем расцвете.

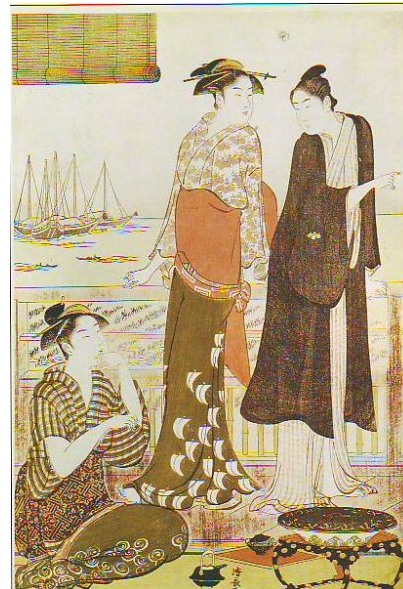
Но я – о горе! – бессилен открыть

Мешок, где спрятаны песни. (В ответ на просьбу сочинить стихи)

Не менее неожиданный и философски новый поворот получает и тема вечности, воплощенной в луне. *В небе такая луна/ Словно дерево спилено под корень:/Белеется свежий срез.* Преодолевая созерцательное отношение к миру в дзен-буддизме, Басё позволяет себе невиданную в пейзажной лирике экспрессию. *Ядом дышит скала./Кругом трава покраснела./Даже роса в огне.* (Возле «Камня смерти»).

Киёнага Тору (1752-1815).

Чайный домик на побережье. Ксилография.
Укиё-э. Эпоха Эдо (1603-1868). Национальный
музей азиатских искусств. Париж.



Тему человека как части общества, внимание к социальным проблемам, прошедшее через всё творчество Басё, можно назвать «темой Ду Фу», своеобразной данью любимому поэту, которая, конечно, не сводилась к прямому влиянию китайского мастера и развитию его идей. В социальной проблематике Басё органично и тонко соединяет буддийское мироотношение с острым переживанием социальной несправедливости. Человек – не только часть природы, его судьба зависит и от других людей, и от исторических катаклизмов, и от непогоды. *Сколько выпало снега!/А ведь где-то люди идут/Через горы Хаконэ.*

Внимание поэта обращено не только к вечным приметам осени, но и к промокшему путнику, бредущему под дождем по полю. Именно этот образ для Басё становится символом осени, столь же ярким, как для весны – цветение хаги. Такой подход делает одним из трагических символов зимы одинокую старуху в лесной хижине, засыпанной снегом. А радостный взгляд видит сходство весеннего цветения с играми детей. Но наряду с яркими приметами лета Басё выделяет тяжёлый труд земледельцев. *Полоть...Жать.../Только и радости летом -/Кукушки крик.* (Крестьянская страда).

Человеческая жизнь в восприятии поэта не может полностью раствориться в природных символах. *Вся семья побрела на кладбище./Идут, сединой убелённые,/Опираясь на посохи.* (Посещают семейные могилы). *Чем же там люди кормятся?/Домик прижался к земле/ Под осенними ивами.*

Поэт глубоко переживает тему отверженности, равнодушия, изгоняющего человека из его среды, ставших частью жизни, особенно в больших городах. *Праздник весны.../Но кто он, прикрытый рогожей/Нищий в толпе?* (Встречаю Новый год в столице). Ему близка тема бедности, и хотя Басё не видит большой ценности в материальных благах, его изящная ирония становится особенно горькой, когда нечем поделиться с пришедшим другом.

В старом моём домишке

Москиты почти не кусаются.

Вот всё угощенье для друга.

Бесконечно трудно смириться с потерей близких. Тема плача по умершим родителям, детям, верным спутникам жизни, друзьям – также одна из главных в творчестве поэта. *Всё падают и шипят./Вот-вот огонь в глубине золы/ Погаснет от слёз.* (Отец тоскует о своём ребёнке). Здесь человеческое горе не растворяется в гармонии природы, а ищет образ, способный выразить его. Басё новаторски подчиняет природный символ переживанию, превращая его в метафору невыразимой глубины скорби. *Поник головой,/Словно весь мир опрокинут,-/Под снегом бамбук.* (Отцу, потерявшему сына).

Но жизнь человека объединяет разные планы и явления. Новый образ получает мир природный, вплетённый в нужды повседневной жизни. *Ношу хвороста отвезла/Лошадка в город...Трусит домой, -/Бочонок вина на спине.* (На сельской дороге). Трагическое здесь часто соседствует с комическим. Тонкое чувство юмора, которым наделён поэт, закономерно получает своё яркое воплощение именно в стихах социальной тематики. *Чей это зять там идёт?/Тестю несёт на спине подарки./Начинается «год Быка».*

Басё разделяет буддийское отношение к красоте как к неожиданному озарению,



вспышке божественного света, способной преобразить всё вокруг. Ощущение небесной лёгкости, отдохновение могут подарить фиалки, мелькнувшие в густой траве, или внезапно раздавшееся пение птиц и цикад. *Едва-едва я добрёл,/Измученный, до ночлега.../И вдруг – глициний цветы!*

Храмовый комплекс Ямадэра. Образован в 860 г. Связан с именем Басё.

Буддийские мотивы, само имя Будды тоже наполняются новым чувством и оригинально прочитываются в его творчестве.

*В день рождения Будды
Он родился на свет,
Маленький оленёнок.* (Посещаю город Нара)

Паутинки в вышине./ Снова образ Будды вижу/На подножии пустом. (Там, где когда-то высилась статуя Будды). Воображение поэта расцветивает новыми красками и образ отшельника-мудреца, подобного величавому одинокому дубу, не замечающему вишнёвых цветов. Оно соединяет в одной форме горячую ночную молитву и стук башмаков «ледяного монаха», идущего мимо, «тёмные статуи будд» и аромат хризантем.

Стихи Басё – стихи поэта-философа, которому открыты многие тайны мира. Основы его поэзии – мудрость, позволяющая увидеть скрытую гармонию, пережить красоту-озарение, тонкая ирония как ответ причастности к истине. Но всё это не исключает в творчестве Басё передачи трагической глубины страдания, составляющего суть бытия. *Растает в руках моих, -/Так горячи мои слёзы, -/Белый иней волос.* (Прядка волос покойной матери). *Грустите вы, слушая крик обезьян!// А знаете ли, как плачет ребёнок,/ Покинутый на осеннем ветру?* Всегда трагичны темы расставания, одиночества, смерти близких людей. *Уходит земля из-под ног. / За лёгкий колос хватаюсь.../ Разлуки миг наступил.* (Прощаясь с друзьями).

По преданию, последними стихами Басё, стали строчки, объединившие в себе многие темы, мотивы, идеи и достижения гениального поэта.

*В пути я занемог.
И всё бежит, кружит мой сон
По выжженным полям.*

Аварэ – категория раннесредневековой японской эстетики IX – XII вв. Означает прекрасное, трогательное, грустное. Выступает в нескольких ипостасях: красота восхищающая, красота меланхолическая, а также красота гармонии и элегантности.

Вака – обозначает японскую национальную поэзию (в отличие от китайской) во всех её формах, включая танка, в отличие от народной песни, религиозных гимнов, а также более поздних форм поэзии, возникших на базе танка – хокку и рэнга.

Ёдзё – «избыточное» эмоциональное содержание, обертоны, ассоциативный подтекст. Часто связано с аллюзией на более ранние поэтические произведения или произведения других жанров. На её основе складывается к концу XII века эстетика югэн.

Ирогономи – культ любви. Этимологически складывается из слов «иро» - «любовь», «страсть» и «конному» - «нравиться», «любить», «предпочитать». Исходное значение – выбор друга (подруги) сердца. В эпоху Хэйан становится важным фактором образа жизни. Наиболее яркое художественное воплощение это явление получило в романе Мурасаки Сикибу «Гэнъи моногатари» (1001-1010).

Киго – «сезонные слова». Слова – сигналы, используемые в песнях для обозначения наиболее характерных явлений природы данного времени года. Например, упоминание о ветре, дожде или хризантеме создавало эффект «присутствия» осени.

Макото – истина, правдивость. Идеал древнеяпонской поэзии, стремящейся выражать подлинную сущность вещей и чувств. В новое время означает идеалы наивности, искренности, безыскусности, противостоящие созерцательности стиля «моно-но-аварэ» (печальному очарованию вещей).

Мияби – элегантность, изысканность, «куртуазность». Идеал жизни и искусства, связанный с придворной традицией.

Моно-но-аварэ – букв. «чары вещей». «Моно» - «вещь», «предмет» в широком смысле – всё, что окружает человека. Выражает особенность мировосприятия, проистекающую из убеждения в том, что вещи таят в себе особое тайное очарование, которое и должно быть объектом поэтического воплощения. В целом категория предполагает эстетизацию повседневности, свойственную элитарной культуре, и охватывает образ жизни, поведения, соединяясь с предыдущим понятием – мияби.

Окаси – эстетическая категория раннего средневековья, одна из ипостасей «аварэ». Означает милое, трогательное, забавное, интересное, но в отличие от «аварэ» - без меланхолической окраски. Нашла своё яркое отражение в эссе Сэй Сёнагон «Записки у изголовья» («Макура-но-соси», XI в.).

Утаавасэ – состязания поэтов в искусстве сложения танка – поэтические турниры. Первый турнир состоялся в середине IX в. в доме поэта Аривары Юкихира. Самым крупным состязанием был турнир эры Кампё в годы правления императора Уда (887-897). На турнирах песни слагались на заданную тему (осень, цветение вишни, состояние воды в разные сезоны и т.п.) и оценивались очень строго. Проводились также турниры цветов (хризантемы, валерианы), на которых были два объекта состязания – цветок и приложенная к нему песня танка.

Хонокадори – букв. «следуя изначальной песне». Японский вариант аллюзии, реминисценции, состоящий в использовании поэтического материала более ранних произведений. Цель – воссоздание атмосферы поэтического прошлого и расширение ассоциативного фона стихотворения за счет содержания произведения-прототипа. Предполагал обширные знания и ученость читателя.

Югэн – «таинственность и глубина», «сокровенная красота», особая атмосфера, достигаемая с помощью ёдзё (ассоциативный подтекст). Основная эстетическая категория развитого средневековья (XII-XVI вв.), трансформация «моно-но-аварэ» в условиях усиления влияния буддизма с его концепцией иллюзорности земного мира. Красота становится как бы

¹ Даны по: Поэтическая антология «Кокинсю»/ Пер. со старояп., коммент. И.А. Борониной. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С.385-395.

неуловимой, теряющей свои реальные очертания. Для стиля югэн характерны окрашенность грустью, задумчивая меланхолия, образность монохромного характера. В поэзии югэн эмоциональное содержание находится за пределами словесного выражения.

Излюбленные символы и образы японской поэзии эпохи Хэйан (IX – XII вв.)¹

Луна – входит главной темой в лирическую поэзию периода Хэйан. Главные значения луны – свет, вечность, таинственность судьбы и жизни. Особый смысл имеет выражение «При свете полной луны», т.е. 15-го числа месяца. Согласно учению буддизма, в этот день ушёл из мира Будда Гаутама. Луна символизирует также связь между влюбленными. Упоминание луны высоко в небе означает, что избранник совсем отдалился и на него нельзя положиться.

Седьмой день седьмого месяца по лунному календарю – праздник Встречи Звёзд (Танабата). Согласно древнекитайской легенде, ставшей популярной и в Японии, этот день – единственный в году, когда встречаются звёзды Альтаир (Волопас) и Вега (Ткачиха), которые всё остальное время вынуждены жить в разлуке по разные стороны Млечного Пути (Небесной реки). Звёзды встречаются на мосту, наведённом сороками через Небесную реку.

Бамбук – символ вечности, неизменности. В то же время его образ соединяется с вечными несчастьями в этом мире. Из поэтической антологии «Кокинвакасю»:

*Дни коротаем
В мире – бамбуковой чаще,
Листья горестных слов
Шелестят, а на каждом коленце
Плачет – поёт соловей.*

Облачная обитель – небеса, в переносном смысле – Императорский дворец.

Сосна на вершине горы Суэно Мацуяма – символ верности в любви, тогда как **волны**, вздымающиеся выше горы Мацуяма символизируют ветреность, изменчивость нрава, неверность.

Заросшее дикими травами жилище – символ отсутствия внимания со стороны одного из влюблённых.

Девятый день девятой луны – праздник хризантем, роса с которых в этот день считалась целебной.

Роса на листьях хаги – образ, который использовался для обозначения ребёнка, судьба которого внушает беспокойство. Часто также символизирует быстротечность всего сущего.

Драгоценная нить или ожерелье из драгоценных камней – символ жизни.

Веер – дарили при расставании как знак новой встречи, поскольку в слове «веер» («ооги» или «ауги») есть слово «встречаться» («ау»).

Рукава, слёзы на рукавах, слёзы в изголовье – образы любовной тоски и любовных тайн.

«На ветру» – образ из буддийских трактатов, использующих выражение «Жизнь, что свеча на ветру». Родственные словосочетания – «листья на ветру», «огни на ветру» и др.

Дом, охваченный пламенем, или горящий дом – обозначение земного мира в противопоставлении царству Будды, нирване.

«Пять преград» (госё или гогэ) – преграды, которые стоят перед женщинами на их пути к просветлению. В Сутре Лотоса в главе «Девадатта» говорится: «Перед женщиной пять преград: 1 – она не может стать небесным царём Брахмой; 2 – Шакрой; 3 – царём мар; 4 – святым царём, вращающим колесо; 5 – обрести тело Будды».

¹ Приводятся по Идзуми Сикибу. Собр. Стихотворений. Дневник/ Пер. с яп. Т. Соколовой – Делюсиной. СПб., 2004.

Глава 4. Буддизм в русском и западноевропейском искусстве XX века. Символисты. Н. Рерих. Поэма Г. Гессе «Сиддхартха»

Интерес представителей русской и европейской культуры начала XX века к древнеиндийской религии и философии, с одной стороны, находится в русле поисков духовной опоры перед лицом предчувствия мировых катастроф, а с другой, продолжает уже сложившуюся к этому времени романтическую традицию, давно включившую Восток в область своих научных и философско-эстетических построений.

Символизм в русской литературе Серебряного века как самое влиятельное художественно-эстетическое направление этого периода выдвинул блестящую плеяду ярких и очень разных поэтов и литераторов – Вяч. Иванов, Д. Мережковский, А. Блок, Андрей Белый, К. Бальмонт, В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Добролюбов, Ю. Балтрушайтис. Объединяющим началом служила религиозная, по сути, задача, которую символисты ставили перед искусством. Космическое единение преображённого человечества в качестве конечной цели творчества требовало максимального расширения границ искусства вплоть до «уничтожения рампы» (Скрябин) и слияния с реальностью, при котором мистерия-священнодействие станет «духовным телом» нового мира.

В напряжённом силовом поле этой программы получили преломление, антиномичное завершение все соприкоснувшиеся с ним идеи, традиционные эстетические проблемы и понятия. Усиленные поиски форм «надмирного» искусства, а также заявленное лидерами учения отрицание «узких тем» социального, национального и конкретного, приводили к усмотрению его образов-символов в древних мистических культах. Неоромантическая экзальтация делала привлекательными эзотерические учения, древние религии и культуры. При этом следует подчеркнуть, что религиозно-философские идеи и искусство прошлого не могли не восприниматься через призму того культурного багажа, который отделял символистов от далёких и особо любимых ими эпох античности (В. Брюсов, Вяч. Иванов) и Древней Индии (Н. Рерих, К. Бальмонт, Андрей Белый). Поэтому знакомство с древними культурами часто происходило через распространившиеся на рубеже веков теософские системы, из которых особым влиянием пользовались учения Е.П. Блаватской и Р.Штейнера, соединяющие мистику, религиозные источники и эзотерическую практику с философией,



психологией, математикой. Блаватская широко использовала индуистские материалы, буддийские тексты, Упанишады¹, Бхагаватгиту².

Вяч. Иванов. Фото 1910-е г.

Не довольствуясь «универсальностью» теософских построений, символисты стремились к первоисточникам древних культур, к тем богатствам, которые содержатся в оригинальных текстах, ведических и буддийских памятниках Древней Индии. Упанишадами и ведантой увлекались Вяч. Иванов и особенно Андрей Белый, подчёркивающий связь символизма с индийскими системами. Обобщающим результатом изучения буддизма Д.С. Мережковским стали его вызвавшие интерес современников статьи «Нирвана» и «Будда».

К чертам символизма, объясняющим его особый интерес к буддизму, древним религиям и искусству, следует отнести обращение к иррационализму, теориям Ницше, Фрейда, Бергсона, вызванное отрицанием позитивистских и рационалистических представлений о мире и человеке. Одновременно под влиянием В. Соловьева в среде

¹ Упанишады (упанишада – «тайное наставление»)– религиозно-философские учения, входящие в Ведийский канон. Древнейшее ядро Упанишад, восходящее к устной традиции, было оформлено в виде текстов в VIII-VI вв. до н.э.

² Бхагаватгита (букв. «Песнь Бога»)

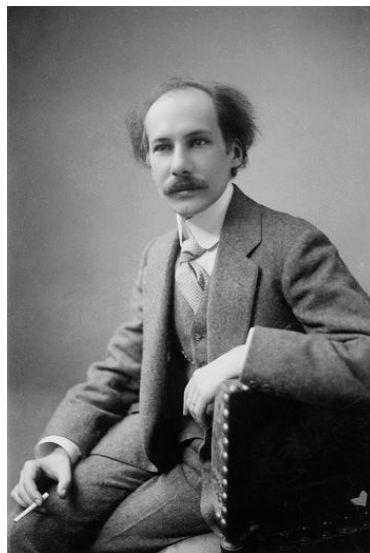
символистов рождается интерес к философской линии Платон – Кант. Концепция «двоемирия» - миров феноменального и ноуменального (быта и бытия – у символистов), к которым принадлежит человек, разрабатывалась не только теоретиками этого течения, но и многими поэтами. Так, «Андрей Белый эмоционально развивал объективно-спокойное учение Канта».¹ На представления символистов о роли и задачах искусства в деле преображения человечества большое влияние оказала центральная идея русской философии Серебряного века - идея всеединства. Именно в русле теорий всеединства и космизма, учения о Софии как прекрасной составляющей мира, Художнице Бога, Премудрости и вечной женственности получают развитие идеи символизма о религиозных, преобразовательных функциях искусства, его высшей, мистической сути.

Устремления символистов к беспредельному охвату действительности с целью её преображения А.Ф. Лосев назвал «полётом сразу во все стороны», подчеркнув при этом историческую ценность напряжённых поисков формы, глубины символических построений, обусловивших характерную для искусства XX века «манеру образного нагромождения».²

Новое синтетическое искусство должно освободить «порабощенный мистицизм прошлых веков» (Мережковский), развить его, чтобы постичь иррациональные и тайные глубины космоса. Такому развитию служит теория символов, поскольку явление мира бытийного в бытовом возможно лишь через символы. По словам Мережковского, «символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности», искусственно придуманный символ превращается в мертвую аллегория.³ Поэтому художественный символ может скрываться под реалистической подробностью, выражая безграничную сторону мысли, и при этом «руководить» произведением, поскольку он сильнее того, что можно выразить словами. Именно символы помогают проникнуть в суть скрытых явлений, расширяя смысл высказанного или изображённого. В отличие от аллегорий, символ имеет множество значений, из которых мы способны уловить лишь некоторые. Теоретик символизма Вяч. Иванов подчёркивал мистическую неисчерпаемость символа, который не только «многолик и многозначен», но и ещё «всегда тѐмен в последней глубине». Таким образом, символ расширяет значение любого повествования, изображения, становясь наиболее адекватным средством для передачи тайны мистического содержания, сближая искусство с религией.

Русский символизм развивает ярко выраженное в буддизме представление о человеке как о существе космического масштаба. Эта идея, пройдя через учения Платона – Канта – В. Соловьёва, получает своё продолжение в концепции всемирного искусства как вселенской мистерии, цель которой – воссоединение мира, воссоздание утраченной гармонии погрязшего во тьме мира человеческого и мира божественного, где царит вечная красота.

Андрей Белый. Фото. 1910-е гг.



Вечность и гармония в прозе и несовершенстве окружающего мира проступают для **Андрея Белого** в узнаваемых символах лотоса, синих озёрных пространств, подёрнутых туманом, розовом цвете горизонта – «благой вести о лучших днях». Соединение конкретного и обобщённого, ярких деталей и абстрактных

¹ Ломтев С.В. Проза русских символистов. М., 1994. с. 91.

² Лосев А.Ф. История античной философии. М., 1989. с. 44.

³ См. подробнее Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. //Соколов А.Г., Михайлова М.В. Русская литературная критика кон. 19 – нач. 20 вв. Хрестоматия. М., 1982. с. 270.

понятий, из которых самым излюбленным становится Вечность, - эти родственные средневековой поэзии Китая и Японии приёмы часто выступают в творчестве символистов как «причудливый сплав жизнеподобия и мистики» (Ломтев).

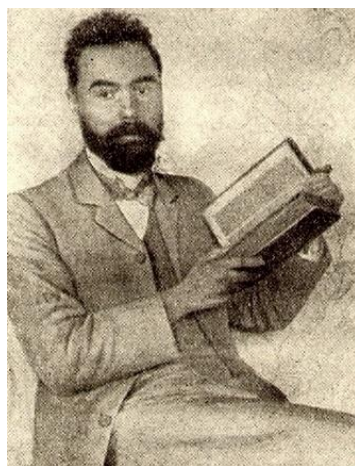
В прозе и стихах Андрея Белого развивается идея всеобщего одушевления жизненно-родственных элементов. Так, одно целое представляют собой краб, камень и вода. К единству тяготеют мир ребёнка (символ мифологического сознания) и мир старика (символ индивидуальной, самостоятельной мысли). Поэту также близка идея «вечного возвращения» как воплощения сущности во множестве телесных форм. Понимание им смерти одного из своих героев (Хантриков из симфонии с характерным названием «Возврат») как возвращения в мир гармонии, к которому он принадлежал по рождению, напоминает древнекитайскую легенду о бросившемся в реку Цюй Юане и буддийские представления о круговороте сансары. В «бытовом мире» герой Андрея Белого утонул, но в рамках концепции двоемирия происходит его возвращение в мир утраченной гармонии. Герой возвращается туда, где жил и где ребёнком смеялся над туманом, туда, где царит всеединство, и он снова обретает чистоту, символом которой выступает белый цвет. Он «радуется возвратной встрече», а старик-время объясняет происходящее: «Много раз ты уходил и приходил, ведомый Орлом.¹ Приходил и опять уходил.² При этом возврат у Андрея Белого связан с мучительным осознанием множественности, повторяемости, символами которых являются утреннее пробуждение (возврат в феноменальный мир) и зеркало, подчёркивающее сосуществование миров.

Брюсов.

г.

Валерий

Фото нач. 1910



Важным для символистов становится и такое центральное в космологии буддизма понятие, как «ось мира». Axis mundi в рассказах **Валерия Брюсова**, объединённых характерным названием «Ось земли» рассматривается в античном смысле слова – как у Цицерона («Земля вращает себя вокруг круглой оси») и Лукреция («ось мира», «северный полюс», «шестое небо»), что не исключает и более древнего буддийского понимания термина. Важно развитие обозначенного в буддизме соответствия человеческой личности и мировой оси как центра мироздания. Брюсов использует предложенную Овидием в «Метаморфозах» (миф о Фазтоне) идею стремлении героя «полюсов ход одолеть» и не быть отброшенным земною осью. В связи с этой задачей человеку предстоит преодолеть серьёзные преграды, проявить высочайшее напряжение сил, чтобы сохранить свою жизнь.

По словам А. Блока, действующие лица рассказов цикла «Земная ось» «захвачены основным «действием» - вихрем, образуемым поворотами земли вокруг земной оси», через все рассказы проходит «полоса пытаний естества, невыразимого любопытства, анализа самых острых и необычайных положений». ³ Эту характеристику дополняет процитированное самим Брюсовым высказывание Ст. Пшебышевского: «Любовь и смерть – ось земной жизни». ⁴ Содержание «Земной оси» составляет столкновение человека и судьбы – земной оси, столкновение, из которого, согласно теории символистов, трудно выйти победителем. Вместе

¹ Древний и многозначный символ Орла в данном случае является олицетворением зари, солнца, бессмертия и правосудия, а также знаком победы светлых сил и будущего всеединства.

² Белый А. Старый Арбат. М, 1989. с. 258.

³ Блок А. Собр. Соч. в 8 т. Т. 5. М.-Л., 1962. с. 638, 641.

⁴ См. Ломтев С.В. Проза русских символистов. с. 45.

с тем, несмотря на предрешенность финала, Брюсов исследует всё многообразие «положений» между человеком и осью мира, всё различие характеров, отношение к которым он выстраивает исключительно по нравственной шкале ещё не ставших в то время экзотикой понятий чести, долга, благородства, умения не потерять себя под натиском толпы. «Да будет последний день человечества гордой кончиной могучего героя, свершившего свой подвиг, а не яростной смертью затравленного зверя, потерявшего сознание и волю» («Земля»). Наряду с героическим Брюсов исследует тип людей, потерявших себя, потерпевших поражение от земной оси. Чаще всего это люди, ушедшие в мир призраков, сна, имеющие патологические, маниакальные отклонения, а иногда смиренно-обречённые, не имеющие сил сопротивляться axis mundi. В рассказе «Сестры» главный герой Николай изначально уже отброшен земной

осью и постигает не жизнь, а её безумие.



В.Э. Борисов-Мусатов. *Весна*. 1901 г.

Особое место в сборнике «Земная ось» занимает рассказ «Последние мученики» (1906), в котором речь идёт об активных решительных варварах, грядущих гуннах, которые вступают в бой с земной осью. Им противостоят вызывающие сочувствие автора носители утончённой культуры, гибнущей под ударами новых хозяев жизни. Брюсов решает проблему «надмирно», противопоставляя борьбе «нового» и «старого», не принадлежащей к подлинному бытию, горный мир и горный свет гордых людей, сохраняющих духовное начало в атмосфере безумия и хаоса. Исследователи полагают, что с этого рассказа и стихотворения Брюсова «Грядущим гуннам» в символизм и в русскую философию входит тема гибели культуры.

«Соборное» действо или «всеискусство» (Вяч. Иванов) будущего должно воплотиться в Мистерию XX века, в которой должно будет принять участие всё человечество, чтобы достигнуть новой, космической стадии своего бытия. Принимая идею Ницше о том, что дионисийство, пробуждающее экстатическое состояние духа, воплощается в духе музыки, символисты особое значение придавали именно этому виду искусства, полагая, что «сама душа искусства музыкальна» (П. Верлен). В своих музыкально-эстетических работах Вяч. Иванов возводит понятие музыки в религиозно-философскую категорию, видя в ней некую субстанцию, призванную стать основой синтеза искусств, целью которого является «всеискусство» - Мистерия XX века. Особенно последовательно идея «музыкального» в искусстве развивалась Вяч. Ивановым и Андреем Белым в литературе и поэзии, М. Чюрлёнисом и В. Борисовым - Мусатовым - в живописи. Романтическое понимание музыки и музыкального творчества как высшего проявления самого искусства объясняет тот факт, что именно в **А. Н. Скрябине (1871/1872 – 1915)** поэты - символисты во главе с Вяч. Ивановым видели художника, способного облечь в плоть и кровь теорию «вселенской» Мистерии XX века.

Близкая Скрябину идея синтеза искусств, общность эстетической платформы, обозначившаяся при общении с Вяч. Ивановым, К. Бальмонтом, Ю. Балтрушайтисом, стали основой для создания плана Мистерии, к которому композитор обращается после завершения «Прометея. Поэмы огня» (1911 г.), музыкальная партитура которого включает партию света.¹

¹ Скрябиным был изобретён «световой орган», о котором есть запись в дневнике Блока: «Изобретение Скрябина:

Сохранившиеся материалы свидетельствуют, что композитор сделал литературные наброски текста Мистерии. По ним можно воссоздать и схему предполагаемого космического действия, которая поражает и в наше время своей грандиозностью и каким-то неистово смелым размахом.



А.Н. Скрябин. Фото. Ок. 1900 г.

Схема Мистерии предполагала деление её на несколько частей, которые должны были исполняться в течение 7-ми дней. В отличие от вагнеровской эпопеи «Кольцо нибелунгов», тоже представляющей философско-художественную концепцию бытия в виде конкретной и завершённой модели мира, - скрябинская Мистерия несёт в себе идею вечной жизни, движения и развития.

Это развитие подобно галактическим процессам возникновения космических тел из частиц космической пыли и гигантских туманных масс. Намечены в Мистерии и излюбленные скрябинские образы: мечта; мир белых лучей – смерть; всесоздающее отрицание – борьба; всепоглощающий танец экстаза; героизм и мощь; ослепительный свет и лирика томления («Струны солнца»). Кульминацией действия должен был стать 7-й день: дематериализация мира, означающая одновременно и «тайну исчезновения», и начало нового цикла, что должно символизировать процесс бесконечной эволюции мироздания.¹ Вот высказывания самого композитора о ставшем смыслом его жизни замысле, осуществлению которого помешала неожиданная ранняя смерть. «Надо, чтобы при содействии музыки было бы осуществлено соборное творчество...Надо собрать личность воедино – в этом задача, в этом и назначение искусства...Притом ведь в Мистерии не будет речи о личности – это будет соборная многогранная личность, как солнце, отражающаяся в миллионах разбрызгов. Но есть такая руководящая воля...без неё нельзя обойтись...Мир, творимый центральной личностью есть в полном смысле слова «божественная игра», совершеннейшая свобода».²



Р. Штерль. С. Кусевицкий и А. Скрябин. Фортепьянный концерт. 1910.

Не вызывает удивления тот факт, что постановку Мистерии Скрябин и его единомышленники мечтали осуществить именно в Индии.

Особое место занимала Древняя Индия в творчестве **К.Д. Бальмонта (1867-1942)**, обладающего огромными лингвистическими способностями. Он знал более десяти

световой инструмент – рояль с немymi клавишами, проволоки от которых идут к аппарату, освещающему весь погружённый во мрак зал в цвета, соответствующие окраске нот». Блок А. А. Дневник. М., 1989. с. 176.

¹ См. Томпакова О.М. Скрябин и поэты Серебряного века. Вячеслав Иванов. М., 1995. с. 8,9.

² Цит. по Томпакова О.М. Скрябин и поэты Серебряного века. с. 9.

европейских языков и изучал восточные, в том числе санскрит и китайский. Переводы, составляющие обширную и яркую часть наследия Бальмонта, включают знаменитую поэму Ш. Руставели, стихи армянских, литовских, болгарских и средневековых японских поэтов. Он увлекался культурой майя, культовой поэзией Древнего Египта, мифами Полинезии и Океании, преданиями об Озирисе и иранском Ахурмазде. Особое место в его творчестве занимают переводы гимнов индийским божествам огня и ветра – Агни и Вайю, богине мудрости и красноречия Сарасвати, знаменитые переводы поэмы Ашвагхоши «Жизнь Будды» и драм Калидасы.

К. Бальмонт. Фото 1900-е гг.



Индия, по свидетельству биографов Бальмонта, прошла через всю его жизнь – интерес к её культуре, пробудившийся в ранней юности, сохранялся до последних дней поэта в предместье захваченного фашистами Парижа. Бальмонт общался с ведущими индологами и знатоками индийского искусства и религии. Его лекции в Оксфорде (1897 г.) посещал знаменитый учёный санскритолог Макс Мюллер, познакомивший Бальмонта с памятниками Древней Индии. Об уровне познаний Бальмонта в любимой области можно судить также и по его знакомству с выдающимся индологом и китаистом, французским академиком Сильвэном Леви, написавшим вступительную статью к изданию «Жизни Будды». На несколько лет поэт увлекается теософией Блаватской, положительным следствием чего стало стремление к более глубокому изучению литературных памятников буддизма и индуизма, для чего с 1906 г. он занялся изучением санскрита. Бальмонт выступает с публичными лекциями об Индии в Москве, Екатеринбурге, Хабаровске и других городах. На «вечерах Бальмонта» звучат целые циклы его индийских стихов («Индийские травы»), переводы, рассказы о стране лотоса. Его волнует тема духовного сходства и различия Индии и России, которая с середины XIX века стала постоянной в русской науке и культуре.

*Я знаю, что Брама умнее, чем все
бесконечно-имённые боги.
Но Брама – Индиец, а я – Славянин.
Совпадают ли наши дороги?*

(«Литургия красоты», 1905г.)

Для себя Бальмонт решает этот вопрос положительно, считая индийскую культуру духовно близкой русскому человеку.

Работая над книгой, посвящённой индийскому театру, Бальмонт одновременно переводит пьесы знаменитого индийского драматурга Калидасы (V в.). Именно Бальмонт предлагает А.Я. Таирову «Шакунталу» для постановки. И в конце 1914 г. этой драмой Калидасы открылся Камерный театр. По словам Таирова, его самого и актёров театра в «Шакунтале» особенно привлекала «сила и нежность» замечательного творения Калидасы, «возможность первыми прикоснуться к тайнам и образам индусского театра», «исключительный, почти религиозный трепет мистерии»¹, который охватывал уже на репетициях и потом пронизывал весь спектакль.

Обладающему редким даже среди музыкантов «цветным слухом» Бальмонту были особенно близки идеи Скрябина в области светомызыки и синтеза искусств, их связывала особая увлечённость магией слова и звука. Поэма «Фата Моргана», состоящая из 21 – го стихотворения, целиком посвящена «музыке цвета». «Творчески мыслящий и чувствующий

¹ Цит. по Томпакова О.М. Скрябин и поэты Серебряного века. Юргис Балтрушайтис. М., 1995. с. 7.

художник, - утверждает Бальмонт, - знает, что звуки светят, а краски поют».¹ Поэту принадлежит первое в истории исследование явления свето-цвето-музыки, анализ нового направления в искусстве, созданного Скрябиным. В его книге «Светозвук в природе и световая симфония Скрябина» история и мистика, поэзия и музыка соединяются с научным подходом к проблеме. Анализ древнеиндийской мифологии и литературы показывает правомерность воззрений композитора на природу световой и звуковой стихий. «Все паутинные построения Индийской умственности тонкими лунно-радужными тропинками ведут в Светозвук... В музыкальном творчестве Скрябина жив Восток... Скрябин, не переставши быть Европейцем и Русским, был Индусом, как о нем кто-то сказал. Он угадал Восток».² Бальмонт видел в Скрябине единомышленника в раскрытии тайнств Светозвука и мировоззрений разных народов. Как и Бальмонт, Скрябин был поклонником индийской культуры, интересовался древнеиндийскими теориями музыкального и поэтического искусства. С самого начала «Прометей» композитор даёт понять, что лад и гармония этой поэмы не вмещаются в традиционную мажорно-минорную систему, не говоря уже о том, что не может быть механически понимаемого соответствия звука и цвета, что механическое их сопоставление вообще не может выразить сложную эстетическую сущность цветомузыки. Их органическое соответствие на грани тайны, освещающей древние ритуалы.

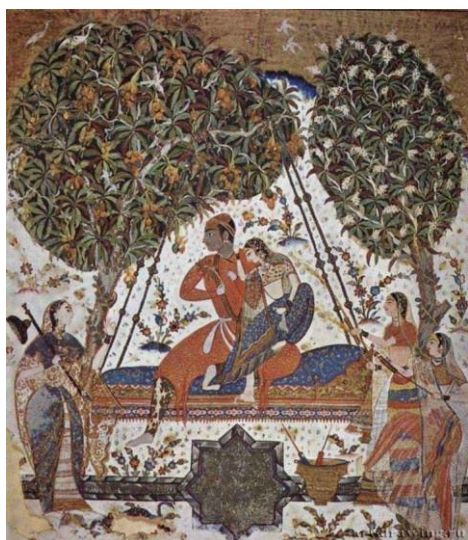


Иллюстрация к «Рагмале» (гирлянде раг).
Хиндола Рага. 1580-1590 гг.

Единство звука и цвета заложено в самом фундаменте древнеиндийского искусства. Древнеиндийская *рага* – особый род священных песнопений – происходит от глагольного корня «рандж», что значит *окрашивать*, возбуждать, доставлять наслаждение. Рагу определяют как особую композицию звуков, украшенную мелодическим движением свар³ и имеющую закреплённое этико-психологическое и духовное наполнение. Как определенная мелодическая модель, служащая основой для разнообразных импровизаций, рага имеет ладовые и ритмические характеристики. Исполнение священных песнопений – раг связывалось с определённым временем года и суток, чтобы включить человека в природные гармонические циклы. Поскольку мир, согласно трактату индийского философа XIII в. Шарнгадевы, зиждется на звуке, то «поклоняясь звуку, мы поклоняемся Брахме, Вишну и Махешваре, ибо они имеют его природу».⁴ На восходе солнца, в полдень, в вечернее время следует исполнять разные раги. Исполнение раг в неурочный час приводит к потере здоровья и сокращает жизнь, поскольку зависит от преобладания в человеческом организме воздуха, желчи или флегмы в разное время суток. Вместе с тем рождение звука при пении связано с неким телесным огнём, приводящим в движение воздух, находящийся в узле Брахмы.

¹ Бальмонт К. Светозвук в природе и световая симфония Скрябина. М., 1917. с. 13.

² Цит. по Бонгард-Левин Г. Индийская культура в творчестве К.Д. Бальмонта. // Жизнь Будды/ Ашвагхоша. Драммы / Калидаса. М., 1990. с. 23.

³ Свара – ступень индийского диатонического звукоряда, состоящая из 2-х, 3-х или 4-х шрути (минимальная интервальная доля, гораздо более дробная, чем европейские 1/2 тона; для сравнения: европейская октава содержит 22 шрути).

⁴ См. подробнее Музыкальная эстетика Востока. с. 117 – 118.

Благодаря союзу с цветом песнопение имеет также и видимую форму, поэтому каждой мелодии соответствует определённое изображение или совокупность символов. Создание изображений на музыкальные темы раги особенно характерно для индийских школ миниатюры.

Важный аспект овладения техникой произнесения буддийских мантр представляло соединение звука-слога и цвета. Так, в известной шестисложной мантре Бодхисаттвы Авалокитешвары «*Ом мани падме хум*» («О ты, сидящий в цветке лотоса») произнесение каждого слога сопровождается визуализацией определённого цвета, имеющего мистическое значение. Эту мантру называют сутью всякого счастья, процветания и знания, великим средством освобождения. Слог «Ом», закрывающий врата рождения в мире богов, имеет белый цвет. Следующий слог «ма», избавляющий от реинкарнации в мире ревнивых богов, связан с красным цветом. Человеческий мир закрывает слог «ни», имеющий синий цвет. Зелёный слог «пад» защищает от мира животных, жёлтый «ме» избавляет от попадания в мир голодных духов, и дымный «хум» спасает от рождения в самом аду. Этой мантре, пронизанной цветовыми ассоциациями и основанной на связи звука, света и цвета, посвящена одна из картин Николая Рериха, которая так и называется *Ом мани падме хум*.

Н. Рерих. *Om mani padme hum*. 1932 г.
Латвийский Национальный
художественный музей. Рига.



В качестве примера из области свето-цвето-музыки возьмём «Таблицу светов», выписанную Скрябиным на титульном листе «Прометея». (Слева – обозначение тональностей.)

«С – красный, красный
G – оранжевый (красно-желтый, огненный)
D – желтый солнечный
A – зелёный травяной
E – синий-зеленоватый (голубой)
H – синий с голубизной (голубой)
Fis-Ges – синий глубокий с наклоном к фиолетовому
Des – фиолетовый чистый
As – лиловый (красноватый)
Es – синеватый стальной, металлический
B – металлический, серый, свинцовый
G – красный багряный
C – красный простой
Круг размыкается».¹

О тончайшей органической связи цвета и звука, о масштабности этого явления, которое неспособна вместить западноевропейская ладовая система, говорит то, что в реальной партитуре «Поэмы огня» строка «Лусе» имеет отличные от собственной скрябинской цветовой таблицы цветовые обозначения и оттенки. Взаимодействие света, цвета и звука зависит от комплекса идейно-художественных выразительных средств, включающих и акустические закономерности, и атмосферу зала. Поэтому начало «Прометея», знаменитый

¹ Приводится по Томпакова О.М. О вновь найденной партитуре «Прометея. Поэмы огня»//Госуд. Мемориальный музей А.Н. Скрябина. Ученые записки. Вып. №. М., 1998. с. 47.

«Прометеев аккорд», обозначен композитором как «Таинственный полумрак. Зеленовато-фиолетовый, трепещущий».

Кроме интереса к природе «светозвука» Бальмонта и Скрябина объединяли связанные с цветом музыкой представления о мистериальности искусства и его преображающей духовной силе. В творчестве композитора и поэта воплощены грандиозные космогонические картины битвы света и мрака, самоутверждения бога-человека, носителя абсолютной воли. Для их произведений характерны символические образы огня, пламени, бушующей энергии Солнца и полёта человека к нему. Сборники стихов Бальмонта «Будем как Солнце», «Гимн Солнцу» и «Гимн огню» составляют единое целое со скрябинским «Прометеем. Поэмой огня».

*Я в этот мир пришёл, чтоб видеть Солнце
И синий кругозор.
Я в этот мир пришёл, чтоб видеть Солнце
И выси гор. /.../
Я в этот мир пришёл, чтоб видеть Солнце,
А если день погас,
Я буду петь... Я буду петь о Солнце
В предсмертный час.*

(К. Бальмонт)

Культура Древней Индии, Тибет, буддийские образы стали одной из главных тем в творчестве известного русского художника **Н.К. Рериха (1874 – 1947)**. Ещё студентом он познакомился с В.В. Стасовым, и это знакомство определило многие будущие устремления и поиски художника. В своём нашумевшем полемическом труде «Происхождение русских былин» (1868) и многих последующих статьях и книгах (например, «Славянский и восточный орнамент») Стасов развивал идею о преемственности русской и европейской культуры от восточной, азиатской. Открытые Стасовым «поля древности» определили для Рериха его научную и художественную задачу – раскрытие духовных связей России с Востоком. Интерес художника вызывали распространённые среди народов Востока и Запада легенды о таинственной стране, расположенной в неприступных горах Тибета. Его привлекали сказания о земле ослепительного света, спорившего с солнечным, ставшей олицетворением «земного рая». Древнерусские летописи XIV века сохранили «Сказание Зосимы о хождении к рахманам», в котором говорилось о том, как Зосима нашёл на Востоке землю, где живут «в человецех тех старцы, подобни Сыну Божию». Позднее, в XVII веке, старообрядцы назовут эту землю «Беловодьем». Тибетцы и монголы страну бессмертия и высшей справедливости будут звать Шамбалой.



С. Рерих. Портрет академика Н.К. Рериха.
1937. Латвийский Национальный
художественный музей. Рига.

Сходство духовной жизни Древней Руси и Востока, особенно Индии, определяет не только творческие планы, но и жизненные устремления Рериха. Ему близки поиски символистов и их представления о природе символа, о возможностях искусства и космической природе человека. Его мировоззрение сложилось под влиянием трудов индийских философов Рамакришны, Вивекананды, Тагора и др.

Космологические представления Рериха опирались на идеи об энергии космического огня, творящего всё сущее. Энергия огня заключена и в каждом человеке, космическое предназначение которого состоит в её возжигании, что пробуждает его к духовному совершенствованию и сотрудничеству с другими людьми. Только через огонь своего сердца человек включается в беспредельную космическую эволюцию.

Впервые тема Востока появляется в живописи Рериха в связи с дягилевскими постановками в оперном театре «Ковент-Гарден». По заказу Дягилева художник создаёт эскизы декораций к опере Бородина «Князь Игорь». Эти эскизы составляют сюиту на индийские темы «Сны Востока». А с 1923 г. Рерих, по его собственному выражению, вступил в «дебри Азии». Он путешествует по Индии, пишет серию картин «Зарождение тайн». Во время путешествия по Сиккиму, области древнейших буддийских монастырей, он делает большое количество этюдов, разделённых им на две серии – «Сикким» и «Монастыри и ступы».

В 1925 - 1928 гг. Рерих возглавляет Центрально-азиатскую экспедицию по маршруту Индия – Гималаи – Тибет – Алтай – Монголия – Китай – Тибет - Индия, в которой занимается поисками русско-индийских связей. Обобщению результатов экспедиции посвящена его книга «Алтай – Гималаи». Направляясь на Алтай, Рерих приезжает в 1926 г. в Москву и преподносит в дар ряд своих картин из серии *Майтрейя*.

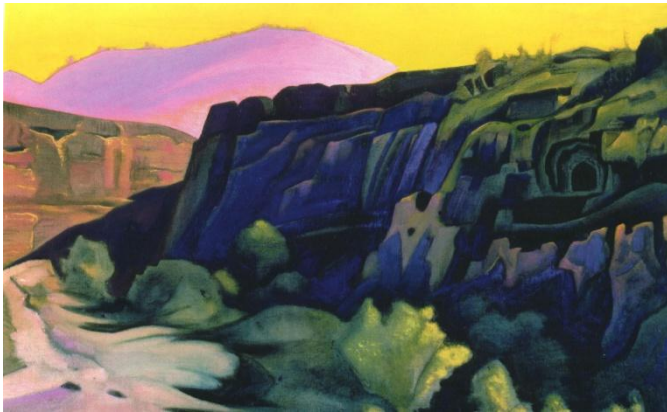


Н. Рерих. *Майтрейя. Победитель*. 1925 г.
Нижегородский художественный музей.
Нижний Новгород.

Уникальные материалы, собранные в экспедиции, частично были отправлены в Америку, частично остались в основанном Рерихом в 1928 г. в Индии институте гималайских исследований «Урусвати». Рядом с институтом, в знакомой по его живописным работам долине Кулу, стала постоянно жить семья художника.

Картины и этюды, посвящённые Индии, объединялись в большие серии, из которых самой грандиозной считается *Гималайская серия*. Рерих писал её с первой встречи с Гималаями до конца жизни. «Этюды Гималайских гор, освещённых солнцем, одиноких, величественных, стали мощной симфонией цвета, созданной высшим напряжением духа художника, апофеозом его творчества».¹ Рерих стремился к максимальной чистоте тона, яркости цвета, изысканной красоте. Используя поразительные возможности темперы не только известных европейских фирм Лефранк и Джордж Роуней, но и ламаистских художников Монголии и Тибета, он раскрывал её широчайшую цветовую амплитуду от мягких бархатистых тонов (картина *Ашрам*) до пронзительно звонкого цвета (*Меч Гэсэра*). По мнению специалистов, в картинах гималайского цикла Рерих переходит от дробящегося цвета земных предметов к локальному цвету Космоса. Он пишет золотом и серебром светящуюся Землю в голубых космических просторах. Современниками Рерих воспринимался как человек космического сознания. Леонид Андреев называл живописный мир Рериха «Державой». «Космические», звучащие краски рериховских полотен удивительно близки музыке Скрябина и особенно сине-фиолетовой гамме его «Прометея». Учёные предполагают, что Рерих, подобно Римскому-Корсакову и Скрябину, обладал «цветовым звуко-созерцанием». Рериху, как и символистам, свойственно сочетание научной достоверности с пантеистическим мироощущением, восприятие явлений природы и её образов как знаков, знамений в их таинственной связи с собственной судьбой.

¹ Лукашов А. Николай Рерих. Трилистник, 2001. с. 21.



Н. Рерих. *Аджанта (Скальные храмы)*. 1938. Государственный Музей Востока. Москва.

С самого начала творческой деятельности Рериха отчётливо обозначился духовный стержень его личности - любовь к древности, пронесённая через всю жизнь. Искусство, по его убеждению, это магическое прикосновение к прошлому, а не простая реконструкция предметов и явлений древней культуры. Символом неразрывной связи прошлого с настоящим для художника стало каменное царство Земли. «Из древних чудесных камней сложите ступени грядущего».¹ Рериху был близок восточный культ камня, понимание скал и утёсов как живого одухотворённого мира, близкого прекрасному космосу. Проникновение Рериха в одухотворённую суть скал и гор было отмечено пантеистически настроенным М. Волошиным, по словам которого «дух Рериха исключительно близок царству камня».

Н. Рерих. *Меч Гэсэра*. 1932 г. ГТГ. Москва.



В картинах Рериха каменные знаки древности обретали актуальную значимость сакральных символов. Так, по свидетельству самого художника, основой для картины *Меч Гэсэра* (1932) послужило изображение меча на камне, найденное во время Центрально-азиатской экспедиции в древнем урочище Тибета. Сюжет картины восходит к монгольским и тибетским легендам о мечах героя Гэсэр-хана, обладающих магическими свойствами и хранимых до наступления пророческих сроков пришествия в мир Героя.

С культом камня в живописи Рериха, связано изображение каменного изваяния всадника - прославленного индийского князя Гуга Чохана, которое стояло перед домом художника в долине Кулу. Легендарный герой тибетцев и монголов Гуга Чохан был не только защитником слабых и угнетённых, с его именем связывались мечты о светлой жизни.

Главными духовными понятиями, объединяющими всё творчество Рериха, связанное с Востоком, стали «Майтрейя» и «Шамбала». Понятия прошлого стали для Рериха символами настоящего и будущего (по учению позднего буддизма, Майтрейя – Будда грядущего, должен воплотиться в Шамбале). Все явления современной ему жизни, включая крупные природные и социальные потрясения, он воспринимал через образы и символы древних культов. Исключительный интерес представляют картины, в которых пейзажные мотивы сочетаются с изображениями древних памятников культуры. Художник передаёт органическое единство величественной тибетской архитектуры с горным рельефом. (*Твердыня Тибета, Тибетский стан*). Картина *Майтрейя* относится к серии на сюжеты тибетских сказаний о стражах гор, охраняющих Гималаи, изображения которых часто встречались на придорожных скалах.

¹ Цит. по Лукашов А. Николай Рерих. с. 23.

Кроме того, как известно, с Майтреей связан новый космический цикл в жизни человечества.



Н. Рерих. *Madonna Laboris*. 1935-1936.
Латвийский Национальный художественный музей. Рига.

Своим творчеством Рерих всегда стремился выразить в качестве основных законов жизни милосердие, сострадание, спасительную любовь ко всему живому. Картина «*Madonna Laboris*» - рассказ о буддийской богине милосердия, спасающей человека из страшного пламени ада. Единой мыслью проникнуты дополняющие друг друга по сюжету картины *Охота* и *Сострадание*. Первая картина изображает охоту в горах. Динамике погони противостоит покой и гармония гор, белых вершин и ярко-синего неба. На второй – действие застыло одновременно с охотником, который с удивлением видит, что стрела, выпущенная им в лань, попала в руку тибетского монаха, защищающего животное.



Н. Рерих. *Сострадание*. 1930-е гг.
Латвийский Национальный художественный музей. Рига.

Человек – часть природы, но как носитель духовного огня он имеет большие возможности для развития. Трудности человеческой жизни Рерих уподобляет течению быстрой горной реки, пробивающей себе дорогу среди скал и уступов (картина *Путь*). Сама фигура человека, изображение которой напоминает китайскую технику «словно из воды», похожа на всплеск высокой волны и своими линиями повторяет изгибы скал и горной речки. Сила и величие человеческого духа, способного одним волевым устремлением растопить снег, представлены Рерихом в работе *На вершинах* в образе йога, сидящего в безмятежном покое среди высоких гор.



Н. Рерих. *На вершинах*. 1930-е гг. Латвийский
Национальный художественный музей. Рига.

В древней долине Кулу, родине эпических сказаний индийского народа, стоит камень с надписью на санскрите: «Тело Махариши Николая Рериха, великого друга Индии, было предано сожжению на сем месте 30 махгар 2004 года Викрам эры, отвечающего 15 декабря 1947 года. ОМ РАМ».

Большое место буддизм, древние религиозно-философские системы Индии и Китая занимали в творчестве лауреата Нобелевской премии, классика западноевропейской литературы XX века немецкого писателя **Германа Гессе (1877-1962)**.

Интерес Гессе к Индии был в значительной мере связан с детскими впечатлениями, вынесенными из общения с дедом по материнской линии Германом Гундертом, видным индологом и протестантским миссионером. К Востоку вели романтические юношеские настроения, увлеченность творчеством Гёте, Шиллера, Жан-Поля Рихтера, Г. Келлера. Ранние стихи и прозаические произведения Гессе, написанные в духе распространенного тогда в Германии неоромантизма, обнаруживают влияние Новалиса, Гёльдерлина, Гейне.



Герман Гессе. Фото 1927 г.

В 1911 г. Гессе совершает долгожданное путешествие по Индии. Результатом поездки и предшествующего ей многолетнего глубокого изучения религии и философии Индии стали записки «Из Индии» (1913) и «индийская поэма» «Сиддхартха» (1919-1922).

Вершина творчества Гессе – роман «Игра в бисер» (1943), подводящий итоги творческого пути и духовной жизни писателя, посвящен «паломникам в страну Востока». «Игра в бисер» ставит важнейшую для мировой культуры проблему синтеза восточной и западной культур, рассматривая, подобно русским символистам, Восток прежде всего в духовном смысле. Союз паломников на Восток, уникальное Братство высоких умов прошлого и современности, всех страстно ищущих и посвященных, находится в тайном странствовании, цель которого не географический Восток, но объединение в духовную общину. «Наша Страна Востока... была отчизной и юностью души, она была везде и нигде, и все времена составляли в ней единство вневременного».¹

Восток, его темы и образы определяли творчество Гессе на протяжении всей жизни, но наиболее полно глубочайшие познания писателя в области буддизма, особенности прочтения учения Будды интеллектуалами XX века воплощены в поэме в прозе «Сиддхартха».

Поэма «Сиддхартха» посвящена поиску пути Будды, пути обретения совершенства и просветления, понимаемого Гессе как проникновение в тайну существования собственного «я». Разгадка тайны бытия равнозначна осознанию вечного гармонического единства, охватывающего все уровни существования, включающего собственную жизнь и жизнь всех других существ. Интеллектуальное изящество, с которым писатель излагает суть учения Будды, позволяет говорить о некоем сплаве восточной мудрости и языка европейской элитарной культуры, основанной на традиции индивидуалистического гуманизма, сплаве, органичном для самого Гессе. Считая увлечение восточной экзотикой делом дилетантов, которых прельщает только внешняя сторона древних культур, Гессе подчёркивает, что только Индия и Китай сформировали его мировоззрение, способствовали осознанию бытия как божественного Всеединства. Вместе с тем писатель подтверждает свою верность «европейскому братству», интеллектуальной элите Европы. Его связывала многолетняя дружба с Т. Манном, К.- Г. Юнгом, Р. Ролланом, которому он посвятил первую часть своей «индийской поэмы» как «знак любви» и стремления поделиться «опытом своего образа жизни».

¹ Целлер Б. Герман Гессе. Урал LTD, 1998. с. 177.

Герои «Сиддхартхи» наделены «фаустовской душой», которая, согласно Шпенглеру («Закат Европы»), создала европейскую культуру. Стремление к обретению истинного знания прежде всего личными усилиями, безусловная ценность собственной и всякой другой индивидуальности, восприятие мира через неповторимое собственное «я» - всё это соединяется с признанием высочайших духовных достижений Востока, обозначенных в его прекрасных символах, обладающих непреодолимой притягательностью для ищущего европейского сознания. Огромная заслуга Гессе – писателя и философа не только в передаче «аромата Востока», присущей ему тонкости формы, орнаментальности фраз и изящной игры смыслов. Величайшая ценность его творчества заключается в стремлении к объединению традиционно разделяемых и даже противопоставляемых культурных богатств Востока и Запада. Острые и болезненные вопросы европейской культуры, отражающие кризис индивидуалистического сознания (место интеллигенции, оторванность элиты от массы, проблемы таланта и одиночества, «несчастливого сознания» европейского интеллектуала), Гессе решает на основе обращения к тысячелетним духовным традициям Китая и Индии.



Будда. Из росписи пещерных храмов. Аджанта. VI в.

В главе «Гаутама», одной из первых глав «индийской поэмы», звучит как одна из главных тема личности Будды, которая

впоследствии перерастает в лейтмотив мудрости и знания как различных состояний. Сцена появления Будды пронизана тончайшей музыкальностью, что дало основание называть её «адажио», которое исследователи предлагают внести в «актив немецкой музыки, настолько гипнотизирующее заучит этот эпизод в оригинале». ¹ Приведем отрывок из этой «музыкальной картины» на русском языке.

Будда шёл своей дорогой со скромным видом, погружённый в думы. Его спокойное лицо не было ни радостно, ни грустно, оно как будто освещалось улыбкой изнутри. Со скрытой улыбкой, тихо, спокойно, напоминая здоровое дитя, шёл вперёд Будда, нося своё одеяние и ставя ногу так же, как и все его монахи, по точно предписанным правилам. Но лицо его и походка, его тихо опущенный взор, его тихо свисающая рука и даже каждый палец на этой тихо опущенной руке дышали миром, дышали совершенством. В них не чувствовалось никаких исканий, никакой раздражительности, от них веяло кроткой, неувядаемой безмятежностью, неугасаемым светом, ненарушимым миром.

Так шёл Гаутама в город за подаянием, и оба саманы узнали его по одному только этому безграничному спокойствию, по безмятежности всей его внешности, в которой не было заметно никаких исканий и желаний, ничего деланного и принуждённого, в которой всё было – свет и мир. ²

Образ Гаутамы олицетворяет истину его учения, тайну происхождения которого знает только он. Поэтому всякий, кто последует по его пути, должен пройти этот путь сам, по-иному, со своей непередаваемой тайной, пройти так, как это может только он и никто другой. Гессе описывает путь Сиддхартхи, сына брахмана, как путь яркой сильной личности, наделённой не только колоссальной силой интеллекта, но и стихией глубочайших эмоциональных переживаний. Путь к познанию собственного «я», которое не есть ни тело,

¹ Барышникова Г., Кузнецов А. Предисловие // Гессе Г. Сиддхартха/ Пер, с нем. Мн., 1993. С. 6.

² Гессе Г. Сиддхартха. с.44-45.

ни сознание, мучителен. Достижению цели вредит и чрезмерное знание («слишком много он заучивал священных стихов и правил для жертвоприношений») и чрезмерное самоистязание, рождающие высокомерие, и чрезмерное искание. Ответом фаустовскому стремлению к знанию как исканию, которое само находится в противоречии с обретением истины, звучат слова Сиддхартхи.

Если кто-нибудь слишком усердно ищет/.../, то глаз его становится нечувствителен ко всему, помимо того, что он разыскивает, и тогда ничего не замечает, ничего не воспринимает, потому что его мысль всегда занята искомым, потому что у него есть цель и он одержим этой целью. Искать – значит иметь цель. Находить же – значит быть свободным, оставаться открытым для всяких восприятий, не иметь цели. Ты, достопочтеннейший, видно, и в самом деле принадлежишь к числу искателей, ибо, поглощённый своей целью, не замечаешь многого, что у тебя перед глазами.¹

Герой Гессе понимает, что «никакой учитель не приведёт его к искуплению», поэтому Сиддхартха отвергает все готовые учения. Мудрости научить нельзя. «Мудрость, которую мудрец пытается передать другому, всегда смахивает на глупость». Передать можно знание, но не мудрость.

При этом неповторимый путь сына знатного жреца символичен, поскольку в каждой индивидуальной мысли и чувстве есть нечто от единого универсума, целого, вечности. Идея «вечного возвращения», «бег в роковом круге», поскольку «всё повторяется, что не было выстрадано до конца и искуплено»,² выражена Гессе с необычайной силой. Овладевший искусством «мыслить, ждать и поститься», прошедший высшие уровни монашества, Сиддхартха с душой саманы под гипнозом собственной самости – «профанного я», попадает в незнакомый ему мощный круговорот сансары, исполненный для «я» таких великих соблазнов, перед которыми оно бессильно.

Его лицо было всё ещё более умным и одухотворённым, чем у других людей, но улыбка на нём появлялась реже, и мало-помалу на нём запечатлевалось выражение, какое часто встречается на лицах богатых людей – выражение недовольства, болезненности, брюзгливости, вялости, бессердечия.

Как тонкая фата, как лёгкий туман, спускалась усталость на Сиддхартху – понемногу, но с каждым днём становясь немного гуще, с каждым месяцем немного мрачнее, с каждым годом немного тяжелее. /.../ Сиддхартха этого не замечал. Он заметил только, что тот ясный и уверенный внутренний голос, который когда-то проснулся в нём и всегда руководил им в блестящий период его жизни, теперь что-то замолк.

Мир заполнил его – наслаждение, чувственность, лень, а под конец и тот порок, который он всегда считал самым нелепым и к которому относился с наибольшим презрением и насмешкой – алчность.³

Неповторимость личного пути к совершенству и состоит в изживании до конца своих страстей, в отсутствии презрения к миру и населяющим его людям-детям, которое всегда свойственно монахам, в переживании собственного личного горя так, чтобы рана «распустилась в цветок и излучала из себя свет». Только всё вместе – «все голоса, все цели, все порывы и страдания, все наслаждения, всё доброе и злое» - составляет единую музыку жизни, весь мир. Загадочная и безмятежная улыбка Будды и есть радость знания, радость прекращения страдания, отсутствия борьбы с судьбой, радость примирения с потоком событий – потоком жизни, вхождения в неуничтожимое и вечное единство. Эта улыбка и есть Ом – совершенство.

Он видел жизнь, живое, неуничтожимое, видел Брахму в каждой из человеческих страстей, в каждом человеческом поступке. Достойными любви и удивления казались ему теперь люди в своей слепой верности, слепой силе и упорстве. Ничем они не стояли ниже, ни

¹ Герман Гессе. Сиддхартха. с. 110- 111.

² Там же. с. 106.

³ там же. с. 74.

одного преимущества не имел над ними учёный и мыслитель, кроме одного, единственного: сознания, сознательной мысли о единстве всего живущего.¹

Единство мира можно осознать только развив в себе умение видеть и слышать окружающую жизнь. Тогда учителем может стать река, постепенно раскрывающая свои тайны сердцу человека, умеющему её слушать. Гессе использует столь близкий восточной культуре образ водной стихии - реки - для передачи иллюзорности существующих представлений о времени, утверждения единства всех явлений, условно разделяемых на «плохие» и «хорошие». Вечность предстаёт как осознание одновременности настоящего и прошлого, неуничтожимости каждого мгновения. Река одновременно находится в разных местах – у своего источника, и в устье, у водопада, у перевоза, у порогов, в море, в горах - везде и в одно и то же время. Поэтому для неё существует лишь настоящее – и ни тени прошедшего, ни тени будущего. Жизнь человека похожа на реку. «Мальчика Сиддхартху отделяют от мужа Сиддхартхи и старика Сиддхартхи только тени, а не реальные вещи. Точно так же и прежние воплощения Сиддхартхи не были прошедшими, а его смерть и возвращение к Брахме не являются будущим. Ничего не было, ничего не будет: всё есть, всё имеет реальность и настоящее».² Все голоса реки – то голос царя или воина, то голос птицы или вздохи несчастного – если они звучат одновременно, если удаётся услышать все её десять тысяч голосов, то они сливаются в одно священное слово. Это слово – Ом – голос жизни, голос вечно образующегося сущего.

Мудрость нельзя передать с помощью слов, поскольку слова могут отразить нечто одностороннее: «слова вредят тайному смыслу». Всякому знанию, мнению, учению не хватает целостности, единства.

*Когда Возвышенный Гаутама говорил в своих проповедях о мире, то должен был делить его на Сансару и Нирвану, на призрачность и правду, на страдание и искупление. Иначе и нельзя. Нет иного способа для того, кто хочет поучать других. Но сам мир, всё сущее вокруг нас и в нас самих, никогда не бывает односторонним. Никогда человек или деяние не бывает исключительно Сансарой или исключительно Нирваной, никогда человек не бывает ни совершенным святым, ни совершенным грешником./.../ Мир, друг Говинда, не есть нечто совершенное или медленно подвигающееся по пути к совершенству. Нет, мир совершенен во всякое мгновение; каждый грех уже несёт в себе благодать, во всех маленьких детях уже живёт старик, все новорождённые уже носят в себе смерть, а все умирающие – вечную жизнь. Ни один человек не в состоянии видеть, насколько другой подвинулся на своём пути; в разбойнике и изроке ждёт Будда, в брахмане ждёт разбойник.*³

Надо всей изменчивостью мира, его «вечной метаморфозой» как некая субстанция парит улыбка Будды, выражающая совершенство, которое есть для Гессе не только знание о единстве мира и иллюзорности противоречий, но и бесконечная любовь к миру, способность смотреть на него и на все существа с восторгом и уважением. Это отношение к миру выстрадано героем «индийской поэмы», и его устами писатель подчёркивает несостоятельность мнения о том, что любовь к сущему противоречит учению Будды.

*Возможно ли, чтобы не знал любви тот, кто, познав всю бренность и ничтожность человеческого бытия, тем не менее настолько любил людей, что посвятил долгую, тяжёлую жизнь исключительно тому, чтобы помочь им, просветить их. И в нём, твоём великом учителе, дело мне милее слов, его жизнь и дела важнее его речей, движение его руки важнее его мнений. Не в словах и мыслях я вижу его величие, а в делах его жизни.*⁴

Сиддхартха на санскрите – имя для тех, кто достиг своей цели. Сам писатель характеризовал своё произведение как результат «почти двадцатилетнего освоения идей Индии и Китая».⁵ Поэма «Сиддхартха» была очень хорошо встречена в Индии и Японии: книга издавалась на двенадцати индийских диалектах и много раз по-японски.

¹ Там же. с. 105.

² Герман Гессе. Сиддхартха. с. 92.

³ Там же. с. 113.

⁴ Гессе Г. Сиддхартха. с. 116.

⁵ Целлер Б. Герман Гессе. с. 135.

Заключение

Изучение эстетики и искусства Древней Индии и Китая тесно связано с традиционной философской проблемой «Восток – Россия – Запад», которая особенно отчётливо была обозначена в период самоосознания русской философии в лице представителей двух основных её направлений – славянофильства и западничества. Как правило, тема «Восток – Запад» берётся не сама по себе, а в контексте вопроса о судьбе России. Поэтому можно сказать, что все крупные русские философы, писатели, художники в той или иной мере отдали дань этой теме. Она является одной из важнейших у А.С. Хомякова (иранский и кушитский исторические типы), П.Я. Чаадаева (православие в судьбе России), Н.Я. Данилевского (учение о культурно-исторических типах), К.Н. Леонтьева (Византия и Русь), евразийцев (туранский элемент в русской культуре).

В своём неоконченном научно-фантастическом романе «4338-й год» В.Ф. Одоевский наряду с такими чертами будущего, как «изобретение книги, в которой посредством машины изменяются буквы в несколько книг», магнетические ванны, светомузыка и гидрофоны, говорит о России, Китае и Америке. «Россия находится на обоих полушариях; Москва и Петербург соединились в один город. Американцы – одичали; Китай пробуждён и идёт к просвещению»¹. Китайцы подражают русским, разрабатывая их идеи в области науки и техники. Кроме того, в набросках, к которым Одоевский обращался на протяжении всей своей жизни, от лица участников любимых писателем диалогов сделаны такие выводы: «Судьба нашего отечества состоит, кажется, в том, что его никогда не будут понимать иностранцы». При этом сам писатель считает отличительной особенностью России поэтическое отношение к миру, окружающей жизни. Россия – страна поэтов («У вас везде поэзия, даже в обеденном прейскуранте»)².

Известно, что в дальнейшем тема мессианства русской культуры, призванной одухотворить своим влиянием западный прагматизм, а также представления о русском человеке как «всечеловеке», способном понять и примирить различные культурные направления, развивалась Ф.М. Достоевским, а позднее, в свете религиозных задач искусства, – символистами. В связи с этим показательны философско-этические идеи Л.Н. Толстого, опирающиеся на глубокое изучение конфуцианства и даосизма. Как известно, его теория непротivления злу насилем нашла многочисленных последователей в Индии (гандизм.) Сохранилась статья Л.Н. Толстого, излагающая его понимание учения Конфуция, которое Толстой считал «Великой наукой». Важно, что Толстой предостерегает читателя от того, чтобы поддаться первому впечатлению «скучности» учения китайцев, и советует терпеливо ознакомиться с ним и проникнуться его духом.³

Органичная для символизма тема Востока и Запада соотносилась с проблемой выбора судьбы России, находящейся в центре пересечения двух противоположных воздействий, средоточии разнородных и даже противостоящих друг другу исторических тенденций. Очевидно, что понятия Востока и Запада в данном случае рассматривались в контексте не географических, а духовно-нравственных категорий. У Андрея Белого тема Востока и Запада развёрнута в романах «Серебряный голубь» и «Петербург» (1911 – 1913 гг.) – высшей, по мнению специалистов, точке прозы русского символизма. Здесь Восток и Запад противостоят друг другу. Запад – это «рельсы прогресса», символ рационализма, регулярности. Центральный проспект – Невский – «обладает разительным свойством: он состоит из пространства для циркуляции публики; нумерованные дома ограничивают его; нумерация идёт в порядке домов... Невский Проспект прямолинеен... потому что он –

¹ Одоевский В.Ф. 4338-й год. Петербургские письма. Фантастический роман. М., 1926. с. 19 – 21.

² Там же. с. 50.

³ См. Буланже П.А. Будда. Конфуций. Жизнь и учение. М., 1995. с. 119-123.

европейский проспект...Прочие русские города представляют собой деревянную кучу домишек /.../Параллельные линии некогда провёл Пётр».¹ Восток – олицетворение иррационального начала, стремления проникнуть в сущность скрытых явлений, он связан с самой сутью символизма как художественного и философского направления. Знаменитый Медный всадник – символ Петербурга, этого города-фантома, заражающего человека «праздной мозговой игрой», и в то же время - символ гибели западной культуры. Передние копыта коня уже занесены над бездной западного пути, ему осталось сделать лишь один шаг. Но вместо «шага в бездну» поэт предлагает «восточный» выход - духовное, моральное совершенствование, самопознание, путь формирования «прекрасной индивидуальности». В своей статье, посвящённой А. Блоку, Андрей Белый конкретизирует идею Достоевского о «всечеловеке», раскрывая особенности синтеза Запада и Востока, свойственного русской культуре. «Самосознание *русского* – в соединении природной стихии с сознанием запада /.../ самосознание *русского* начинает рождаться в трагедии разрывания себя пополам меж стихийным востоком и умственным западом; его рост в преодоленье разрыва. Мы конкретны в стихийном; абстрактны в сознании: самосознание наше в духовной конкретности».²

Тема западной и восточной культуры в России при всей её современности и остроте очень далека от разрешения. При этом следует подчеркнуть то, что Восток – понятие условное и довольно абстрактное. Культура Древнего Китая мало похожа на культуру Индии и сильно отличается даже от такой, казалось бы, родственной культуры, как японская. Неоспоримым является одно – непреходящая духовная ценность древних восточных религий, искусства, философских и этических учений для России, Европы и самих потомков древнейших цивилизаций.

¹ Белый А. Петербург. М., 1978. с. 23, 24, 35.

² Андрей Белый. Избранная проза. М., 1988, с. 290.

Литература к 1-й части

1. Буланже П.А. Будда. Конфуций. Жизнь и учение/ Сост. С.В. Игошина. М.: Искусство, 1995. 319 с.
2. Голос яшмовой флейты. Из китайской классической поэзии в жанре цы./Пер. М. Басманова. М.: Худож. лит., 1988. 423 с.
3. Ду Фу. Сто печалей/ Пер. А.И. Гитовича, В.М. Алексеева, Ю.К. Шуцкого, Н.И. Конрада и др. СПб.: Кристалл, 1999. 576 с.
4. Ду Хуапин. Цветы и деревья как символы в китайской культуре/ Пер. с кит. С.А. Кочминой, А.Н. Новобрановой. Пекин: Пекинская компания «Шанс», СПб.: КАРО, 2013. 220 с., ил. (Серия «Культура и история Китая»).
5. Есипова М.В. Музыкальное видение мира и идеал гармонии в древнекитайской культуре. //Вопросы философии, 1994 - №6, с. 80-88.
6. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи Старого Китая. М.: Искусство, 1975. 440 с., ил.
7. История китайской философии/ Пер. с кит. В.С. Таскина. Общ ред. и послесл. М.Л. Титаренко. М.: Прогресс, 1989. 552 с.
8. Китайская философия. Энциклопедический словарь/ РАН. Ин-т Дальнего Востока; гл. ред. М.Л. Титаренко. М.: Мысль, 1994. 573 с.
9. Конфуций. Изречения/ Пер., предисл. и коммент. И.И. Семененко. М.: Изд-во МГУ, 1994. 128 с.
10. Кравцова М.Е. Поэзия Древнего Китая. Опыт культурологического анализа: Антология художественных переводов. СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение», 1994. 544 с.
11. Кравцова М.Е. Поэзия вечного просветления. Китайская лирика второй половины V - начала VI века. СПб. Наука, 2001. 407 с.
12. Кривцов В.А. Эстетика даосизма. М.: Фабула, 1993. 312 с.
13. Лао – цзы /Сост. В.В. Юрчук. Мн.: Современное слово, 2004. 224 с.
14. Ли Бо. Нефритовые скалы/Пер. А.И. Гитовича, В.М. Алексеева, Ю.К. Шуцкого, А.А. Ахматовой, Л.Е. Бежина и др. СПб.: Кристалл, 1999. 384 с.
15. Литература Древнего Востока. Иран. Индия. Китай: Тексты/ Ю.М. Алиханова, В.Б. Никитина, Л.Е. Померанцева. М.: Изд-во МГУ, 1984. 352 с.
16. Мартынов А.С. Конфуцианство. «Лунь юй». В 2 т. СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение», 2001. Т. 1. 358 с., Т. 2. 384 с.
17. Мудрецы Поднебесной: Сб./ Лао-цзы. «Дао дэ цзин»; Конфуций. «Лунь юй»; Мо-цзы. «Мо-цзы»; Мэн-цзы. «Мэн-цзы»; Чжуан-цзы. «Чжуан-цзы»; Сюнь-цзы; Хань Фэй.. Симферополь: Реноме, 1998. 384 с., ил.
18. Музыкальная эстетика стран Востока/ Сост. В.П. Шестаков. Л.: Музыка, 1967. 414 с.
19. Пострелова Т.А. Академия живописи в Китае в X – XIII веках. М.: Наука, 1976. 238 с., ил.
20. Светлый источник. Средневековая поэзия Китая, Кореи, Вьетнама/ Е. Дьяконова, И. Смирнова. М.: Правда, 1989. 480 с.
21. Сисаури В.И. Церемониальная музыка Китая и Японии/ Под ред. К.Ф. Самосюка, Ю.В. Козлова. СПб.: Филологический фак-т СПбГУ; Изд-во СПбГУ, 2008. 292 с., ил.
22. Сторожук А.Г. Юань Чжэнь: Жизнь и творчество поэта эпохи Тан. СПб.: ООО Изд. дом «Кристалл», 2001. 576 с.
23. Титаренко М.П., Кобзев А.И. и др. Духовная культура Китая. Искусство. М.: «Восточная литература» РАН, 2010. 1031 с.
24. Утренний иней на листьях клёна. Поэзия семейства Се/ Пер. со старокит., предисл. и прим. Л.Е. Бежина. М.: Книга, 1993. 208 с.

25. Хао Жуньхуа, Ян Сюйдун. Горы и воды как символы в китайской культуре/ Пер. с кит. С.А. Кочминой. Пекин: Пекинская компания «Шанс», СПб.: КАРО, 2013. 248 с., ил. (Серия «Культура и история Китая»).
26. Цао Чжи. Фея реки Ло/ Пер. В.М. Алексеева, Л.Е. Черкасского, В.А. Журавлева, А.Е. Адалис, А.И. Гитович, И.С. Лисевич. СПб.: ООО Изд. дом «Кристалл», 2000. 256 с. (Б-ка мировой лит Восточная серия).
27. Цюй Юань. Лисао/ Пер. В.М. Алексеева, А.А. Ахматовой, Л.З. Эйдлина, А.Е. Адалис и др.. СПб.: ООО Изд. дом «Кристалл», 2000. 336 с. (Б-ка мировой лит. Восточная серия).
28. Чэнь Ху, Чжэн Шаньшань. «Небесные» символы в китайской культуре/ Пер. с кит. Е.И. Ежовой. Пекин: Пекинская компания «Шанс», СПб.: КАРО, 2013. 200 с., ил.
29. Шицзин. Книга песен и гимнов/ Пер. с кит. А. Штукина/ Н. Федоренко, А. Штукин. М.: Худож лит., 1987. 351 с.
30. Шнеерсон Г.М. Музыкальная культура Китая. М.: Музгиз, 1952. 250 с.
31. Шуцкий Ю.К. Китайская классическая Книга Перемен. Ицзин. М.: Русское книгоизд. тов-во, 1993. 382 с.
32. Энциклопедия китайских символов: Восточный символизм/ Составитель К.А. Вильямс./Пер с англ. М.: Изд-во В.П. Царёва, 2001. 436 с.
33. Этика и ритуал в традиционном Китае. М.: Наука, 1988. 381 с.

Темы выступлений и рефератов

1. Эстетические принципы даосизма.
2. Особенности символического языка китайского искусства.
3. Этика и эстетика в учении конфуцианцев.
4. Роль пейзажа в китайской живописи и поэзии.
5. Музыка и поэзия Древнего Китая: гармония слова и звука.
6. Китайские поэты и художники эпохи Тан.
7. Конфуцианство и даосизм в искусстве: сходство и различие.
8. Символы Дао в искусстве Древнего Китая.
9. Влияние «Пятикнижия» на культуру и искусство Китая.
10. Роль музыки в древнекитайской культуре.
11. Этикет, ритуал и искусство в Древнем Китае.
12. Культ предков как основа древнекитайской культуры.
13. Проявление гармонии Инь и Ян в китайском искусстве.
14. Трактаты китайских художников о принципах искусства живописи.
15. Личность художника, литературные и поэтические объединения в культуре старого Китая.
16. Космос – музыка – социум в древнекитайской культуре.
17. Импровизация как творческий принцип в эстетике Китая.
18. Цюй Юань – родоначальник китайской лирической поэзии.
19. «Фея реки Ло» и эстетический идеал китайского искусства.
20. Эстетические особенности монохромной живописи Китая.
21. Темы и образы поэзии Ду Фу.
22. Древнекитайские музыкальные инструменты и их символическое значение.
23. «И цзин» в искусстве Китая.

Литература ко 2-й части

1. Алмазная Сутра // «Наука и религия». 1991. №8. С. 46-50; 1991. №9. С. 10-11; 1992. №12. С. 48-54.
2. Андрей Белый. Избранная проза. М.: Сов. Россия, 1988. 464 с.
3. Ашвагхоша. Жизнь Будды. Калидаса. Драмы./Пер. К. Бальмонта/ Г. Бонгард-Левин. М.: Худож. лит., 1990. 573 с.
4. Бабочки полёт: японские трёхстишия./Пер. с японского, вступ. ст и прим. В.Н. Марковой, В.С. Сановича. М.: ООО Изд. дом Летопись, 2000. 357с.
5. Берзин А. Тибетский буддизм: история и перспективы развития// Приложение к журн. «Традиционная медицина» Чикитта/ Пер. с англ. М., 1992. 31 с.
6. Бонгард-Левин Г.М. Древнеиндийская цивилизация. Философия, наука, религия. М.,: Наука, 1980. 333с.
7. Буддийская мудрость/ сост. В.В. Лавский. Ростов н/Д: Феникс, 2012. 380 с.
8. Буланже П.А. Будда. Конфуций. Жизнь и учение/ Сост. С.В. Игошина. М.: Искусство, 1995. 319 с.
9. Виноградова Н.А., Николаева Н.С. Искусство стран Дальнего Востока. М.: Искусство, 1979. 314 с.
10. Гессе Г. Игра в бисер/ Пер. с нем./ С.К. Апта, Н.С. Павлова, Н.Н. Мельникова. М.: Правда, 1992. 496 с.: ил.
11. Гессе Г. Сиддхартха./Пер. с нем. Минск: Мога-Н, 1993. 352 с.
12. Государственный мемориальный музей А.Н. Скрябина: Ученые записки. Вып. 3. М.: ИРИС-Пресс, 1998. 222 с.
13. Далай-лама, П. Экман. Мудрость Востока и Запада. Психология равновесия. СПб.: Питер, 2011. 304 с.
14. Данн Ч. Повседневная жизнь в старой Японии. М., 1997.
15. Дхаммапада / Пер. с пали. Рига: УГУНС, 1991. 103 с.
16. Категории буддийской культуры./Ред.-сост. Е.П. Островская. СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение», 2000. 320 с.
17. Конрад Н.И. Запад и Восток. М.: Наука, 1966. 344 с.
18. Литература древнего Востока. Иран, Индия, Китай: Тексты. М.: Изд-во МГУ, 1984. 352с.
19. Ломтев С.В. Проза русских символистов. М.: Интерпракс, 1994. 112 с.
20. Лукашов А.М. Николай Рерих. Альбом. М.: Трилистник, 2001. 32 с.
21. Мифологический словарь/ Гл. редж. Е.М. Мелетинский. М.: Сов. Энциклопедия, 1991. 736 с.
22. Николаева Н.С. Японские сады. М.: Искусство, 1975. 284 с.
23. Повести о мудрости истинной и мнимой: Сб./ Пер. с пали/ А. Парибок, В. Эрман. Л.: Худож. лит., 1989. 528 с.
24. Поэтическая антология «Кокинсю»/ Пер. со старояпонского, коммент. И.А. Борониной. М.: ИМЛИ РАН, 2005. 399 с.
25. Радхакришнан С. Индийская философия. М.: Академический Проект; Альма Матер, 2008. 1007 с.
26. Старостина Ю. Космос в учении Будды. // «Наука и религия». 1990. №6. С. 22-25.
27. Томпакова О.М. Скрябин и поэты Серебряного века. К. Бальмонт. Вяч. Иванов. Ю. Балтрушайтис. М.: ИРИС-Пресс, 1995. 48 с.

28. Фишер Роберт Е. Искусство буддизма/Пер. с англ. М.: СЛОВО/ SLOVO, 2001. 224 с.: ил.
29. Яковлев Е.Г. Искусство и мировые религии. (Глава Буддизм и искусство). М.: Высш. шк., 1985. С. 138-175.
30. Японская классическая поэзия. /Пер. со старояпонского В.Н. Марковой. Смоленск: Русич, 2002. 521 с.
31. Японская лирика. /Пер. В.В. Соколова, ред. В. Орлова. Минск: Харвест, 1999. 456 с.

Темы выступлений и рефератов

1. Литература Древней Индии. Памятники буддизма.
2. «Дхаммапада» - священная книга буддизма
3. Буддийская поэзия Древней Индии
4. Японские сады камней
5. Философская лирика Басё
6. Поэзия Средневековой Японии: жанры и темы
7. Синтоизм и буддизм в культуре Японии
8. Символы буддийского учения в искусстве и скульптуры и архитектуры
9. Национальные особенности буддийского искусства
10. Ламаизм и искусство Тибета
11. Космология и психология буддизма
12. Священные тексты буддизма: «Дхаммапада»: учение о человеке
13. Культура и социальный строй старой Японии
14. Дзен-буддизм и искусство
15. Эстетика эпохи хэйан
16. Древняя Индия в творчестве Германа Гессе
17. Культура и религия Древнего Востока в творчестве поэтов Серебряного века
18. Индия в творчестве К. Бальмонта
19. Буддийские сюжеты произведений Н. Рериха
20. Тема «Восток-Запад» в прозе Андрея Белого
21. Поэма Г. Гессе «Сиддхартха»: пути человека
22. Свет, цвет и звук в искусстве
23. «Поэма Огня» А. Скрябина и ее прообразы в культуре Древней Индии
24. А. Скрябин и Н. Рерих: взаимодействие звука и цвета

