

КИТАЙ

КОЛОКОЛЬЦА В ПЫЛИ

СТРАНСТВИЯ МАГА
И ИНТЕЛЛЕКТУАЛА

А.А. Маслов





А.А. МАСЛОВ

КИТАЙ: КОЛОКОЛЬЦА В ПЫЛИ

Странствия мага
и интеллектуала

2-е издание, переработанное и дополненное

МОСКВА
«АЛТЕЙА»
2005

УДК 18(315):133(135)
ББК 86.41:87.3(5Кит):85.1(5Кит)
М31

*Серия «Сокровенная история цивилизаций».
Основана в 2000 г.*

Маслов А.А.
М31 Китай: колокольца в пыли странствия мага и интеллектуала. — М.: Алетейа, 2005. — 376 с.: ил. — (Сокровенная история цивилизаций).
ISBN 5-98639-025-3

Книга известного российского востоковеда профессора А.А. Маслова рассказывает об инициациях и мистериях традиционного Китая, связанных с культурами бессмертных, путешествиями в загробный мир, погребальными ритуалами и формированием особого духовного климата, где самое обыденное и мирское оказывается возвышенно-священным и наиболее значимым. Особую роль здесь играют магические перевоплощения медиумов и магов в полудухов-полулюдей, культ драконов, змей и птиц. Многие философские учения, такие, как конфуцианство и даосизм, представляли собой развитие этих мистериальных учений и откровений древних мистиков.

Книга рассчитана на широкий круг читателей.

УДК 18(315):133(135)
ББК 86.41:87.3(5Кит):85.1(5Кит)

ISBN 5-98639-025-3

© Идея серии.
Культурный центр
«Новый Акрополь», 2000
© А.А. Маслов, 2003
© «Алетейа», 2003

Алексей Александрович Маслов — историк-востоковед, академик РАН, профессор, доктор исторических наук, заведующий кафедрой всеобщей истории Российского университета дружбы народов, приглашенный профессор ряда американских и европейских университетов. Выпускник ИСАА при МГУ, долгое время работал в Институте Дальнего Востока РАН, более десяти лет обучался в Китае в буддийских и даосских общинах. Специалист по духовной культуре и истории стран Восточной Азии, мистическим культам Китая. Автор более десятка книг и многочисленных статей.



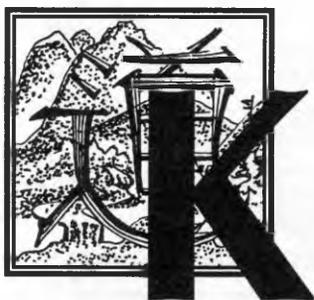
ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	
ПРОШЛОЕ В НАСТОЯЩЕМ	8
ЧАСТЬ I. ИСТОРИЯ, ГАРМОНИЯ И ХАОС	17
ГЛАВА 1	
РАЦИОНАЛИЗМ МИСТИЧЕСКОГО	19
Интеллектуальный тупик «ста школ»	19
Споры об идеальном обществе	29
Рационалисты в поисках мистического озарения	35
Мистерия как бегство от тайны	45
Ускользающий смысл ритуалов	64
Даосские символы	70
Странности китайских мифов	82
ГЛАВА 2	
ДИАЛОГИ С КОНФУЦИЕМ	100
Человек и символ	100
«Я ничего не скрываю от вас»	108
«Благородный муж» или маг?	115
ГЛАВА 3	
ОТ ШАМАНА К ПРАВИТЕЛЮ	123
Император как медиум	123
Высочайший покровитель духов	135
Потенция — благодать правителя	144

Чиновники в священном пространстве	148
Дисперсия силы Ян императора	157
ЧАСТЬ II. ВРЕМЯ ВИНА И ХРИЗАНТЕМ	165
ГЛАВА 1	
ТАНСКИЕ МОТИВЫ	167
Установление династии Тан	167
Новые формы священного	172
Канон «человека культуры»	176
Эстетика созвучия с древностью	184
Совпадение пространств и времен	193
Близкое-далекое: антитеза реальности	198
Символизм предполагаемого	204
Проникнуть в дух пейзажа	216
Пространство «передачи духа»	227
Индивидуализм	232
Уединенная обитель эстета	244
Каллиграфия: образы иного в потоках туши	251
Обуздание природного в культурном	261
ГЛАВА 2	
ТЕМЫ, НАВЕЯННЫЕ ДРЕВНОСТЬЮ	275
Праздная жизнь интеллектуала	275
Опьяненные безумием	283
Низменная любовь и возвышенная дружба	293
Модель, копия, подделка	304
Наставники «традиции истины» сегодня	313
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	
ВЕЧНО ДЛЯЩЕЕСЯ ПРОШЛОЕ	324
Карта Китая	335
Периодизация истории Китая	336
Примечания	338
Библиография	343
Список иллюстраций	350
Список иероглифов и основных понятий	355
Именной указатель	360
Предметный указатель	365
Указатель топонимов и этнонимов	371
Указатель литературных произведений	373

ВВЕДЕНИЕ

ПРОШЛОЕ В НАСТОЯЩЕМ



Китайская цивилизация создала удивительное пространство священного бытия, абсолютно непохожее на то, в котором живет западная традиция. Самое сокровенное — здесь самое истинное, и воистину существует лишь то, что невидимо или кажется иллюзорным. Мудрецы здесь «рядятся в холщовые одежды, но в душе берегут драгоценную яшму», «добиваясь успеха, тотчас отступают». Здесь истинная Благодать всегда потаенна и сокрыта, а мир воспринимается не напрямую, а как аллюзия, аналогия или метафора.

Самые прекрасные цветы здесь произрастают в придорожной пыли, надо лишь научиться, «отряхнув пыль, любоваться прекрасными колокольчиками, что цветут вдоль твоего пути».

Это — книга о сакральном пространстве китайского бытия, о сознании, которое ежедневно живет в категориях священного.

Эта книга является логическим продолжением книги «Укрощение драконов: духовные поиски и сакральный экстаз»: обе они связаны единой мыслью о том, что для Китая понимание традиции заключено прежде всего в установлении мистической связи с предками и с историей как таковой.

Стоит включить в Китае телевизор, как тотчас обращаешь внимание на многочисленные сериалы, идущие с утра до поздней ночи по многим каналам телевидения. Это своеобразные «сказки для взрослых» — забавные истории

про даосов, летающих на облаках и запрыгивающих на высокие стены, буддистов, перемещающихся в мгновение ока на сотни километров, мастеров боевых искусств, разрушающих стены одним лишь взглядом. То, что на Западе давно стало монополией детей, в Китае любит практически все взрослое население. Порою кажется, что, живя в модернизированном Китае с его экономическими новациями, человек обращается к своей истории, поданной в ярком, полумифологическом виде, чтобы не расстаться с ощущением своего великого прошлого. Радость, восхищение, неподдельные переживания написаны на лицах китайцев, смотрящих многочисленные сериалы про героев китайской древности, про Сунь Укуна — царя обезьян, про приключения монаха, отправившегося в западные края за буддийскими сутрами, про непобедимых мастеров монастыря Шаолинь — все это создает причудливое ощущение чудесности китайской истории.

Впрочем, это не столько история Китая, которая заняла бы несколько десятков томов, но история чего-то священного, чудесного в Китае как следа древних мудрецов, мастеров и магов.

Здесь, на стыке сакрального экстаза и углубленной мудрости, родилась самая устойчивая цивилизация в мире. И самая удачная. Во всяком случае именно так она осмысливается самими китайцами, причем в доказательство этому приводится именно особая витальная сила, живучесть традиций, которые практически в неизменном виде дошли до сегодняшнего дня из глубокой древности. Показательны, например, слова современного писателя и известного историка Юйя Цюю, который в преддверии третьего тысячелетия совершил путешествие по развалинам древних цивилизаций Египта, Греции, Палестины, Израиля, Индии, Непала: «Глядя на то, что осталось от цивилизаций, которые процветали вокруг тысячи лет назад, я думал, что все места эти имели когда-то свой цивилизационный пик, сегодня же они — не более чем реликвии, которые просто растаскиваются посетителями... А вот пятитысячелетняя история и цивилизация Китая продолжают и по сей день»¹.

Нередко, говоря о восточных религиях или о китайских верованиях, мы вспоминаем «классические» религиозные системы, такие как буддизм или даосизм, рассказываем о формах поклонения, объектах веры и ритуалах. Значительно интереснее самоощущение человека в том пространстве сакрального бытия, которое он себе создал. Человек восточный мыслит не религиозными образами, не сопоставляет себя с Богом как с идеальной точкой, а стремится найти свое место в священном пространстве того, что он именуется «историей».

И поэтому китайцы обладают чрезвычайно развитым чувством истории, своего исторического бытия. Примечательно, что в отличие от многих других ныне живущих народов китайцы полностью отождествляют себя со своими

историческими предками и героями: Хуан-ди, Конфуцием, не только ощущая себя прямыми наследниками их мудрости, но буквально воспринимая их как родственников.

История в Китае никогда не считалась лишь жизнеописанием великих людей или чередой фактов, хотя монотонные китайские династийные хроники создают именно такое впечатление. История была нужна прежде всего как описание прецедентов из жизни великих людей, тех случаев и примеров, которым надо следовать. Сам же прецедент превращался в доказательство правильности всех подобных поступков, которые совершались людьми последующих поколений.

В древности тот, кого можно было бы назвать историком, обычно отвечал за правильность соблюдения церемоний и хранение знаний об истинном виде ритуалов. Например, такова была должность Лао-цзы, который в царстве Чжоу был «хранителем архивов», «библиотекарем». По преданию, именно к нему приезжал более молодой Конфуций, чтобы спросить о формах и сущности ритуала². Значительно позже сторонники конфуцианства расценивали факт встречи двух мудрецов как выдумку, однако в беседе этих двух людей нет ничего странного: у кого, как не у хранителя знания о ритуалах, следовало вопрошать Конфуцию о смысле выполнения древних обрядов? К тому же тогда еще не было ни конфуцианства, ни даосизма, были лишь Конфуций и Лао-цзы — люди, которые видели в ритуале возможность установления связи с духами предков, первых китайских мудрецов и обнаружения себя в пространстве священной истории.

В древнейшие времена эти люди, отвечающие за правильность диалога между человеком и духами, в надписях на гадательных костях изображались весьма характерным образом: рука, держащая небольшой лук и стрелу — символ священного «направляющего» руководства. Этот рисунок сильно трансформировался, но и сегодня он обозначает «историю» (*ши*). Итак, история — это священный проводник, данный в виде деяний великих правителей, первопредков и выдающихся людей.

Нередко для обозначения исторического процесса китайцы использовали выражение «древность-современность» (*гу цзинь*), указывая на соотношение между древним прецедентом и следованием ему в наши дни. Это промежуток, где проявляет себя священное, это единственная возможность почувствовать и уловить присутствие духов предков в современной жизни, сакральную неслучайность всего происходящего.

Самой важной мерой самопознания человека в Китае является возможность соотнести себя с историей, причем порою не с реальным историческим прошлым, но с некой мифоисторией, которая понимается как след деяний великих предков. Это могли быть деяния конкретных предков рода, семьи или

клана, либо деяния великих первопредков Китая, таких как, например, Яо, Шунь, Юй, Чжоу-гун.

Персональное самосознание в Китае заменялось обнаружением себя, своего места на историческом пути развития. И как следствие, историческая жизнь страны воспринимается как личная жизнь, событие в истории Китая — как событие личной жизни. Именно поэтому всякий факт истории, всякий обнаруженный артефакт, всякая археологическая находка столь высоко ценятся.

Более того, во всех жанрах искусств сформировался особый «исторический стиль», благодаря которому ныне живущее поколение может соотнести себя со своими предками и духами прошлых поколений, вступив в контакт с ними.

Например, в поэзии VI–VIII вв. формируются несколько стилей, которые обыгрывают историческую память, например: «стихи, что возвращают к древности» (*хуай гу ши*) или «стихи о вечности истории» (*юнши ши*). Традиционные китайские рассказчики (*сяошор*), на площадях рассказывающие отрывки из исторических повествований или эпизоды из славной древности, также внесли особый вклад в формирование исторического сознания. Древность живет в сегодняшнем дне и далеко не в одних рассказах, ибо ее носитель — это каждый житель Китая. И в этих рассказах и повествованиях, «исторических стихах» и картинах жизнь личности разбивается о вечность истории.

Так, в средневековых «стихах, что возвращают к древности» автор, описывая, как правило, древние сражения, походы, деяния правителей, словно бы возвращал собеседника к тому идеалу, который выработала для себя китайская традиция. В «стихах о вечности истории» деяния современных правителей или политиков объяснялись через аналогии древности. Через древность оправдывались как добрые, так и злые деяния — все, что встречалось в древности, имеет право на существование.

Познание истории заменило в Китае познание Бога, соответствие историческим аналогам — моральные уложения и религиозные предписания.

В «стихах о вечности истории» часто использовался один и тот же прием: противопоставление славных деяний прошлого с упадком, мелочностью и духовной нищетой современных правителей. Примечательно, что расцвет этого жанра пришелся на эпоху Тан, которая как раз считалась одним из наиболее успешных периодов развития китайской цивилизации. Однако именно Ли Бо, Ду Фу, Мэн Хаожань и другие поэты начинают с сожалением и неприкрытой тоской всматриваться в прошлое, находя прелесть даже в самых странных и нередко кровавых деяниях правителей прошлого. Тоска эта — всего лишь продолжение веры в то, что древнее величие не может быть хорошим или дурным, оно абсолютно уже само по себе. И человек нынешний должен сверять свои действия не с абстрактной моралью или предписаниями, но с

поступками предков. И здесь вновь звучит странный для западного сознания утилитаризм священного: если нашим предкам удалось довести до конца начатое, не важно какими способами, то уже само завершение дела говорит об их правоте и безошибочности. В китайском сознании история занимает место библейской морали и необходимости вечно сверяться с Богом. Китаец сверяется с историей, а поскольку она содержит в себе, вероятно, уже все возможные формы поступков, то он без труда обнаруживает оправдание любым нынешним деяниям.

Ни философы, ни поэты не стремились морализировать историю или выводить из поступков древних какую-то дидактику. Сама история считалась безошибочной и полной великих деяний. Она же воспринималась как причудливая трансформация вечности в противоположность вечной неизменности природы. История понималась как поучительный спектакль на фоне «вечного возвращения» к исходному порядку вещей, как путь-Дао, который, трансформируясь, может воплотиться лишь сам в себя.

Вряд ли стоит полагать, что китайцам просто нравилась история, как нам могут нравиться рассказы о древних полководцах или рыцарские романы. Для Китая же это всегда способ личной связи с древностью, освященный духами предков, которые жили в прошлые века.

Такое использование святости истории неоднократно встречалось и в современном Китае. Когда, в частности, в 1972 г. развернулась кампания против бывшего министра обороны Линь Бяо, которого обвинили в попытке совершить государственный переворот, то его связали с критикой древнего мудреца, в результате чего родилась кампания «критики Линь Бяо и Конфуция» (пи Линь пи Кун). Конфуция критиковали за то, что он якобы стремился, будучи ретроградом и проповедуя застойные ценности семьи, задерживать социальное развитие государства. Линь Бяо, по аналогии, тоже был ретроградом, стремившимся отбросить развитие революционного Китая назад и пойти на соглашательство с ревизионистами и империалистами. Сама критика Линь Бяо была тем успешнее, чем теснее его привязывали к некому историческому контексту, найдя объяснение не самому поступку Линь Бяо, но кампании критики бывшего министра обороны, которого как-то сам Мао Цзэдун назвал своим преемником.

С другой стороны, в начале 60-х годов XX в. группа писателей и историков, в том числе Дэн То, У Хань, Ляо Моша, в ряде газет публиковали поучительные рассказы из исторического прошлого Китая, рассказывали о честных чиновниках и дискредитировавших себя правителях, о неких правителях-болтунах, — при этом все читатели понимали, что в реальности за строками древней истории осуждалась нереалистичная политика Мао Цзэдуна и моральное разложение нынешнего чиновничества. В самом начале Культурной револю-



Илл. 1. Китайская девочка с традиционной прической на ступенях даосского храма

ции в 1965–1966 гг. удар пришелся именно по этим писателям и историкам, которые так эффективно использовали прием исторического прецедента.

Один из парадоксов, если говорить о духовно-мистическом пространстве, заключается в том, что для китайского сознания не существует по-настоящему древней истории, которая чем-либо принципиально отличалась бы от сегодняшнего дня. Безусловно, со строго исторической точки зрения в прошлом Китая можно выделить и архаическую древность, и средние века, и новое и новейшее время. Однако это будет скорее хронологическое подразделение, тогда как цивилизационного разрыва между эпохами не существует.

Существует лишь абсолютное прошлое — некое магическое пространство, наполненное духами предков, с которыми через канал, именуемый «историей», следует установить связь. А вот нынешний период для Китая переживается всегда как неудача, как какое-то отклонение от канона древности. Даже победоносные походы могут восприниматься как проигрыши. Например, в своих сочинениях ученые во все времена критиковали любые военные походы совре-

менности — весьма причудливая гримаса «демократичной критики» в Средневековье. Поэт и ученый Ли Ци (690–751) так описывает итоги походов в Центральную Азию, которые в общем были весьма успешными для Китая:

Что ни год, кости воинов сжигают за границами,
А те же, кому посчастливилось вернуться,
Приносят с собой лишь жалкие винограда зерна.

Самое же главное — найти способ через историю пообщаться с мудрыми предками, с их духами, которые пребывают где-то рядом, в пространстве священного, но все же доступного.

Китайский «благородный муж» не просто думает о мудрецах древности, но спорит с ними, учится у них, переживает за них, пытается понять их поступки. Для него эти давно ушедшие персонажи, многие из которых имеют полумифологический характер, являются вполне реальными, живыми людьми. Таким образом он непосредственно, читая книги древних и трактаты о древности, перелистывая «Канон песнопений» или слушая рассказы о деяниях Яо или Шуня, устанавливает связь с их духами. Более того — он должен даже подружиться с этими духами! Мэн-цзы (III в. до н.э.) сообщает: «Добродетельный служивый муж (*ши*) Поднебесной заводит дружбу со всеми добродетельными мужьями Поднебесной. Если же ему недостаточно дружбы с добродетельными мужьями Поднебесной, тогда он обращается к древним и ведет обсуждения с ними. Декламируя их стихи и читая их книги, хорошо ли не знать о том, что это были за люди? Вот для этого и займись обсуждением той эпохи, когда они жили. Это и будет называться «подружиться с людьми истории».

Вот именно так — «подружиться с историей!» Китайский текст всегда очень точен и конкретен в своих формулировках, это мы нередко приписываем ему какую-то отстраненную философичность и созерцательность. Здесь же китайский мудрец предельно ясно говорит о том, зачем вообще надо изучать историю, — чтобы подружиться с людьми, которые когда-то жили. И ради этого китайцы из поколения в поколение изучали древние трактаты, стихи, песнопения, изречения. Рассматривая их не как некие части информации, а буквально как сакрально-молитвенные тексты, они устанавливали связь с духами их предполагаемых авторов. И дружили с ними.

История в Китае не имеет познавательной глубины, это лишь нам кажется порою, что китайская история изучает деяния древних. Она — лишь канал для установления контакта с ними, не более того.

Всякое явление, всякое творение этого мира является следом неких великих мудрецов, результатом их действий. Оно священно именно потому, что освящено деяниями предков — тех, кто жил до нас, перешел в мир духов и тем самым сакрализовался. Мир есть след (*цзи*) — след прошедшего мудреца, ко-

торый нередко анонимен, развоплощен в десятках мифах о героях древности, но тем не менее явственно ощущается в каждом явлении этого мира.

Если для иудейской цивилизации история была именно священной историей (собственно ее и описывает Ветхий завет), то для Китая священна не столько сама история, сколько то, что после нее осталось. И прежде всего сама китайская нация как результат деяний предков, концентрированный носитель мистической, а порой и оккультной святости.

Даже географию и ландшафт страны создали великие предки. Реки Китая текут в юго-восточном направлении. Такие их русла образовались в результате одного из поступков прародительницы людей Нюйва. Однажды духи вступили между собой в поединок и, не рассчитав силы, сломали одну из четырех опор, на которых держалась Земля. Земля опасно накренилась, но на помощь пришла Нюйва, которая обладала чудесной способностью расплавлять многие вещи. Она растопила камень и сделала из него новый столб, но он оказался чуть короче, чем надо, — с тех пор реки «стекают» в ту сторону, где подпорка короче³. И даже в современном Китае местные жители могут рассказать подобную этой легенду практически о любом холме, реке, горе, смысл которой сводится к тому, что «здесь прошел великий мудрец».

Можно возразить, сказав, что в мифологии почти любой страны есть подобные предания, и Китай в этом смысле не является исключением. И все же Китай исключение, поскольку весь этот комплекс представлений создали прямые предки того народа, который населяет Китай сегодня. Смены цивилизаций не произошло, как это случилось, например, в Греции или Египте, не было смены характера культуры, как это произошло на территории Индии после арийского перемещения. Таким образом, все эти мифотипы были созданы внутри все той же китайской цивилизации.

История Китая для самого Китая есть развертывание мистической драмы, которая по-настоящему происходит где-то в пространстве духов и на уровне энергий, мы — лишь в нашем мире, мы видим лишь проявление этих мистических пертурбаций. А следовательно, постижение истории — это установление связи с миром ушедших предков, их духов и напитывания себя их энергетикой. Обычно утверждается, что история для китайских философов была лишь прецедентом, позволяющим судить о правильности или неправильности поступка. Но она еще и позволяла, повторяя поступок великих, идти по их следам, переживать и повторять их переживание. Цикличность вечного повторения, проявившаяся в устойчивости китайской цивилизации, была превращена в метаморфозу мистической жизни, проявляющейся в мириадах исторических событий, но постоянно возвращающейся к самой себе, к традиции, заложенной первопредками.

Часть I

ИСТОРИЯ, ГАРМОНИЯ И ХАОС



РАЦИОНАЛИЗМ
МИСТИЧЕСКОГО

Интеллектуальный тупик «ста школ»

ревний Китай периода до IV в. до н.э. — это пространство постоянного духообщения, общения прямого, непосредованного, в котором земное и небесное, мирское и священное еще не разделены ни в ритуальной практике, ни в мироосмыслении. С духами разделяют пищу, беседуют, как с соседями, договариваются и ссорятся. Им приносят кровавые жертвы, тем самым отдавая что-то действительно ценное и не заменяя его некими суррогатами, как это станет позже, например, глиняными или соломенными игрушками, деревянными деньгами или поросенком. Мир духов находится еще совсем рядом, здесь, на земле, и не требует какого-то философского осмысления. Он требует лишь способности услышать и увидеть его. И здесь основным действующим лицом является шаман, маг и гадалец, скорее ощущающий мир и импульсы, «ниспосылаемые Небом», нежели осознающий, кто конкретно ниспосылает их и как этот мир устроен. Для древнего мага структура мира — это структура его собственного восприятия. Это культура экстатического радения и священного безумства, кровавых жертв и галлюциногенов.

Некоторое угасание этого импульса оккультно-мистической традиции начинается, вероятно, уже в VI–V вв. до н.э. Тот слой людей, который мы условно именуем здесь «магами» (следует учитывать, что существует отдельная даосская категория магов *фанши*), продолжает существовать и по сути сохраня-

ется вплоть до сегодняшнего дня в некоторых деревенских общинах. Однако его место занимает философ и мистик-рационалист (весьма причудливая смесь). Само мистическое становится рациональным, сознательно познаваемым и, самое главное, описанным. Как раз это и объясняет внезапное появление того, что обычно именуется «классической китайской философией», массы философских трактатов и начало философских дискуссий — «борьбы ста школ».

Что же вообще происходит с сакральным экстазом во времена Лао-цзы и Конфуция, то есть в период Позднего Чжоу? Думается, что наиболее подходящим определением будет «секуляризация и рационализм». Первая волна рационализации закрытой традиции, представленной медиумами-*сянями* и другими мистиками, приходится приблизительно на VI–III вв. до н.э. Само же экстатическое направление не исчезает и не вымывается из культуры, оно занимает место «сокрытой традиции». В дальнейшем ее стали именовать «внутренним путем» (*нэй дао*), «тайной передачей» (*мичуань*).

Расставание с закрытой традицией эзотерических школ, стоящих вне государства и живущих своей жизнью, происходит в VI–III вв. до н.э., идет очень болезненно и долго, сопровождается спорами, а порою, как это видно в трактатах, и взаимными обвинениями. В сущности, именно это и стоит за многочисленными дебатами философских школ периода Западного Чжоу.

Западное Чжоу (770–255 гг. до н.э.) — время жесточайшей борьбы десятков царств между собой. Сильные поглощали слабых, одни государства создавали союзы против других, царства укрупнялись, но первая единая империя Цинь возникла лишь во II в. до н.э. До этого же друг другу противостояли не только мелкие и крупные царства (*го*), но и десятки мыслителей разного масштаба, в основном происходившие из разорившихся аристократических семей, так называемых «малых домов». Философские баталии были ничуть не менее, если не более яростными, чем схватки воинов на полях сражений. В этот период развития философской мысли Китая, известный как период «ста школ» (*бай цзя*), возникли такие крупнейшие направления мысли, как учения Конфуция, Мо-цзы, Лао-цзы, Ханьфэй-цзы, Сюнь-цзы, Гунсунь Луна и многих других.

Иногда традиция сохранила для нас лишь имена лидеров таких школ, о самих же школах практически ничего не известно. Иногда из трактатов мы можем узнать даже имена учеников великих наставников поименно — так обстоит дело, например, со школами Конфуция и Мэн-цзы, или Мо-цзы. В других же случаях кажется, что мудрецы выступали как отшельники и индивидуальными мистиками, хотя по весьма косвенным упоминаниям мы можем понять, что и они были наставниками целой школы — таковы, в частности, Лао-цзы, Ян Чжу, Ле-цзы.

Школы спорили между собой очень активно, перетягивая учеников друг у друга. В частности, в рассказе именно об одном из таких споров мистик Ян Чжу

упомянут как лидер самостоятельной философской школы, которая, как видно, активно противостояла конфуцианству даже после смерти самого Ян Чжу. Мэн-цзы пишет: «Те, кто отринет школу Мо[-цзы], обязательно придут к школе Ян Чжу. Те же, кто отринет школу Ян Чжу, неизменно приходят к учению книжников-конфуцианцев. Тех, кто обратился к конфуцианству, просто примите — вот и все. Сегодня же некоторые люди, что спорят со школами Ян Чжу и Мо-цзы, ведут себя так, словно ловят отбившуюся от стада свинью. И даже возвратившимся в стадо они все равно стремятся стреножить ноги» (14.26).

Многих историков поражал этот «философский взрыв» Древнего Китая, пришедшийся на эпоху Чжоу. Именно тогда сформировались все основные школы китайской философии, хотя их представители были весьма далеки от чистой «любви к мудрствованию». Во все остальные эпохи китайской истории лишь повторялось, переосмыслялось и компилировалось то, что было создано в период Чжоу.

Почему же столь стремительно и внезапно появился целый ряд школ с уже отточенными концепциями воспитания человека, управления государством, общения с духами? Только ли социальные факторы, в частности территориальная раздробленность и войны, послужили этому?

В действительности никакой внезапности не было — прообразы этих школ философов-мудрецов в виде замкнутых общин мистиков и магов существовали задолго до своего открытого появления в китайском обществе. Конфуций, Ян Чжу, Чжуан-цзы, Мо-цзы явились теми, кто вынес эзотерические доктрины на уровень государственного правления, обиходных притч, праздных расуждений и массового обучения учеников.

Этих людей обычно принято называть философами, хотя по образу мыслей, жизни и *modus vivendi* они весьма отличались от классических греческих философов, для которых философия в буквальном смысле слова была «любовью к мудрствованию». И в этом плане в Китае именно «философии» никогда не существовало. Прежде всего, в отличие от греческих мыслителей, ни один китайский мудрец не был «профессиональным философом», все они состояли на государственной службе. Так, Лао-цзы служил хранителем архивов, а Конфуций начинал как учетчик стада и дослужился до секретаря уезда. Они жили в основном при дворах правителей царств и находились на их содержании, впрочем, нередко безболезненно меняя хозяина, если тот принципиально не следовал их советам.

Собственно раннее конфуцианство, равно как и многие другие философские школы, выходит из мистерии, находя в ней свой жизненный импульс и тягу к постоянному самовоспитанию. Сегодня это уже мало заметно из-за того, что чаще всего мы смотрим на слова Конфуция с точки зрения средневековых комментаторов, в частности Чжу Си (XII в.), которые аморфное и ок-



Илл. 2. Мэн-цзы (372–289 гг. до н.э.) говорил о «добродетельном правителе и считал, что природа всех людей от рождения добра»

культное учение Конфуция о ритуале и носителе мистического знания *цзюньцзы* (обычно это слово переводится как «благородный муж») заключили в жесткие рамки доктрины о сохранении устойчивости государства через поддержание «хэ» — гармонии..

Философы всех «ста школ» ссылались на то, что они лишь передают и повторяют, но не изобретают и «не создают новое». Обычно в этом усматривают уважительное отношение к древности. Но если понимать эти слова буквально, они действительно передают эзотерическое учение, ассоциирующееся с предками, на экзотерическом, светском уровне.

Часть этих философов и поэтов представляли собой своеобразную касту профессиональных «советчиков», некоторые из которых, например философ Мо-цзы (470–390 гг. до н.э.), неплохо разбирались в военном деле и могли даже объяснить, как организовать оборону. Они учили прежде всего тому, как совместить мистическое и практическое, учение древних предков и нужды сегодняшнего дня, как при помощи категорий ритуального и священного выжить в борьбе царств. Их обучение носило исключительно прагматический характер, к тому же при помощи своих учений они стремились не столько мистифицировать свои ритуалы, сколько, наоборот,

рационализировать их, перевести в плоскость осознанного принятия решений, а не слепой веры. Конфуций учил, что «учение без размышления — это потерянный труд». Традиционный прагматизм китайской культуры и проявился в поздний период Чжоу как попытка приложить методы личного совершенствования к воспитанию целых групп людей и всего народа.

Именно в этот период складывается особая стилистика жизни интеллектуалов, воспитанных в традициях мистического созерцания, но волею судеб пришедших на службу государству. Вектор их жизни — это приход на государственный пост ради последующего ухода. Практически все они: Конфуций, Мэн-цзы, Лао-цзы, Чжуан-цзы, Цюй Юань, Сюнь-цзы — какое-то время занимали посты при дворах различных правителей, а затем либо были изгнаны, либо уходили сами. Они буквально хотят быть изгнанными, дабы соответствовать сложившемуся канону, и поэтому многие их беседы и рассуждения посвящены самой форме достойного оставления должности. После этого надо было

поселиться в отдалении, например в деревне, стать землепашцем, иногда скотоводом и писать стихи, песнопения, составлять трактаты.

Они сами или их ученики стремятся записать то, что до этого передавалось лишь изустно. Так появляется традиция философского трактата, доведенного в последующие эпохи до совершенства. Лао-цзы сводит воедино и комментирует какие-то разрозненные записи, создавая таким образом «Дао дэ цзин» («Канон Пути и благодати»). Конфуций комментирует другие записи — «Чжоуские перемены» («Чжоу и»), ставшие центральной частью «И цзина». Чжуан-цзы публикует предания из мистической традиции царства Чу — центра медиумизма и оккультных знаний.

Цюй Юань (339–278 гг. до н.э.), выходец из царства Чу, литератор и политик, составляет ряд трактатов, также связанных с традицией медиумов южных территорий. Он занимал пост помощника старшего советника или главного министра (*цзоту*) в Чу и прославился своим умением умирять самые ярые споры между царствами. Благодаря ему Чу, например, вступило в альянс с царством Ци против соседнего могущественного царства Цинь. Впрочем, потом он был снят со своей должности по обвинению в том, что плел нити заговора против кланов наследственной аристократии Чу. Несколько позже его вообще изгнали из царства, и он поселился к югу от Янцзы. Он жил в простой хижине, писал стихи, записывая, как предполагается, древние ритуальные формулы чуских магов. В 278 г. до н.э. войска царства Цинь вступают в столицу царства Чу — город Ин (ныне Цзинань), Цюй Юань, обезумев от тоски по утраченному величию царства, утопился в реке Мило (территория современной провинции Хунань).

В период его отшельничества родились «Ли сао» («Горестные стенания»), «Цзю чжан» («Девять глав»), «Тянь вэнь» («Вопрошая Небо»). В последнем произведении он задает 170 вопросов Небу и получает ответы о происхождении Неба и Земли, о героях легенд и мифов, о прошлом Поднебесной. Даже по своей форме диалог с Небом является повторением практики чуских магов и шамафов. Все его стихи первоначально были созданы на чуском диалекте,



Илл. 3. Сунь-цзы (313–238) считал, что «небесные уложения следует контролировать», необходимо учиться у правителей древности, а через ритуалы необходимо изменять человеческую природу



Илл. 4. Поэт и мистик Цюй Юань (339–278), автор поэмы «Ли сао», в своих взглядах сочетал оккультные воззрения царства Чу, в том числе заклинания небес, с рационализмом теории государственного правления

который в основном был распространен к югу от Янцзы. Однако Цюй Юань переписывает ряд песнопений с учетом особенностей языка царств центральной равнины. Приходилось ему считаться и с вполне рациональным отношением к магии, которое было характерно для центральных царств. И в этих его стихах уже нет магического трепета жизни, свойственного исконно чужским песнопениям. Так некогда магические речитативы обрели вид лирических «Чужских строф» («Чу цы»). Однако шаманистское начало прорывается во всех произведениях Цюй Юаня: будучи человеком уже вполне светским, в своем сознании он обращается к шаманскому экстазу жертвоприношений, соприкосновения с духами и уходу от материального мира. Он хочет этого ухода — и боится уйти. Он уже утратил чисто магическое состояние сознания, когда потусторонний мир представляется хотя и опасным, но понятным. Эта утрата — дань рационализму эпохи. А отсюда и раскол в умах и поведении интеллектуалов-ши. Например, его «Цзю гэ» («Девять песнопений») представляют адаптированный вариант древнейших южночужских магических песнопений, связанных с ритуалом жертвоприношений, и из многих пассажей этого произведения очевидно, что жерт-

воприношения были связаны с человеческими жертвами, а адресатом их было не только Небо, но и конкретные духи.

Еще одним очевидным показателем стремительного обмирщения магического знания в среде этих людей стало составление многочисленных комментариев на древние гадательные и магические тексты. Именно в этот период, в частности, составляется знаменитый комментарий на «Канон перемен» («И цзин») — «Десять крыльев» («Ши и»), приписываемый Конфуцию. Становится очевидным, что изначальный смысл «Канона перемен», связанного с магией и видениями медиумов, уже утрачен, сам Канон непонятен, его гадательные формулировки темны даже для знатоков древних текстов. А поэтому комментаторы теперь стараются приписать «Канону перемен» этический смысл, объяснить его как набор гадательных советов правителю, основываясь на поразительной и разнообразной символике изначального текста «Чжоу и» — цент-

ральной части «Канона перемен». Они как бы «вставляют» оккультно-магический текст в структуру рациональной философии, точно так же как перетрактовывают многие другие магические тексты, например пассажи, вошедшие в «Дао дэ цзин» или раздел «Внутренние главы» («Нэй пянь») из «Чжуан-цзы».

Философы соперничали между собой, и эта полемика видна во многих произведениях того времени. Нередко это соперничество объяснялось не только искренним стремлением утвердить истину, но и простой борьбой за место при дворе правителя. И тем не менее, несмотря на все дискуссии и взаимобвинения, все эти люди по сути предпринимали коллективную попытку утвердить новый порядок духовной гармонии на земле, основным проводником которой должен был стать правитель. Без этой абсолютной духовной гармонии (*хэ*) политический строй не мог быть ни разумным, ни справедливым, ни долговечным. Одним из первых с идеей правителя-мудреца и истинного человека выступает Лао-цзы, по сути стремясь привить правителям царств качества медиумов, способных принять от духов благодатную энергию-дэ и благодаря этому устранить хаос в Поднебесной. Конфуций (551–479 гг. до н.э.) проповедует необходимость соблюдения ритуалов прежде всего вышестоящими, подразумевая под ритуалом именно способность соотноситься с Небом, и говорит об идеале «благородного мужа» (*цзюньцзы*) в противоположность «маленькому человеку» (*сяо жэнь*), заботящемуся только о себе. Мо-ди или Мо-цзы (470–390 гг. до н.э.) говорит о необходимости простой жизни и всеобщей любви, существования большими общинами, а один из ранних даосов Ян Чжу (440–360 гг. до н.э.) видел «единственный способ вести жизнь воистину в том, чтобы позволить всему развиваться естественным путем, не препятствуя и не мешая этому».

Эта попытка вынести мистическое знание на уровень светского управления государством, вероятно, во многом обуславливалась абсолютным интеллектуальным и управленческим тупиком той эпохи. Войны, кажущиеся бесконечными, постоянное разрушение крестьянских общин, крах и разорение аристократических семей, из которых и происходили многие философы и мужьяши, давали повод думать, что что-то разладилось в общении с духовными силами, что правители царств не обладают достаточной благодатью для установления гармонии и поэтому не могут принести процветания и покоя.

Такой благодатью, как представлялось некоторым мыслителям, в частности Конфуцию, обладали первые правители династии Чжоу, сама же эта благодать проявлялась во внешнем мире в виде неких ритуальных норм, например почитании старших, долге, искренности, преданности. Китаю нужен был свой исторический идеал — на чем так активно настаивал Конфуций, видя его именно в самом истоке династии Чжоу.

Мэн-цзы, в отличие от Конфуция, уже не верит в абсолютное величие династии Чжоу, для него она, безусловно, время великого правления, но от-

нюдь не бесконечный идеал гармоничного управления, каким представлялась Конфуцию. Он не говорит ни о необходимости полного возрождения нравов раннего Чжоу, ни об абсолютном величии его правителей. И хотя Мэн-цзы нередко говорил о нынешних правителях как о неких инструментах Неба, но никогда не считал их преемниками чжоуских правителей, и в его словах еще сильнее, чем у Конфуция, звучит разочарование в древних мистических учениях, действиях духов и возможности установить прямую связь с предками.

Китайские мистические философы никогда не увлекались анализом «внешнего» мира как безотносительной и объективной величины. Для них значительно важнее была соотнесенность человека и его внутренней природы с внешним миром, возможность осознать метафизическую целостность внешнего и внутреннего. Целостность связей «вселенная — человек» или «небо — человек», согласно традиционным конфуцианским канонам, должна быть перенесена на связь «человек — человек», в результате чего и должны осуществиться идеалы гармонии (хэ) и единения (хэ).

Стремление к абсолютному смыканию «пути человека» (*жэнь дао*) и «Пути Неба» (*тянь дао*) становится ключевой мыслью у многих философов, в том числе Конфуция, Мэн-цзы, Сюнь-цзы, размышляли над ними и даосы и легисты, но так или иначе практически все школы приходили к мысли о разрыве между этими двумя путями. Путь человека никак не мог развернуться по алгоритму Пути Неба, и именно в этом виделась дисгармонизация мира.

Классическая китайская философия уже заметно отличалась от более ранней мистической мысли, она призывала к пестованию самого человека, его воспитанию и «вскармливанию». Все это делалось, безусловно, с прагматическими намерениями: построить «правильно воспитанного» человека в имперскую машину священной власти. В результате происходило «приземление» ряда небесных и некогда запредельно-потусторонних понятий.

Например, небесный дух *ди* стал восприниматься так же, как и земной правитель, и именно частицу *ди* стали прибавлять к именам правителей. Окультный маг *цзюнь*, обладающий чудесными способностями, превратился в правителя (например, в текстах Конфуция и Мэн-цзы) или некоего благородного мужа *цзюньцзы*, хотя магические черты подобных персонажей прочитываются в этот период еще без труда. Позже, в средневековье, они приобретут то строгое, окультуренное значение, к которому мы привыкли сегодня, — ученый-книжник. Посвященный-*шэн* постепенно стал превращаться в простого «мудреца» и советчика, и таким образом ключевые понятия мистической культуры

Илл. 5. Одинокий даос в анфиладе переходов монастыря (Чжунюэмяо, провинция Хэнань)



приобрели вполне светское и культурно-гармоничное (не к этому ли стремились древние философы?) значение.

За внешними философскими рассуждениями постоянно ведется полемика: можно ли раскрывать древнюю мудрость? Очевидно, что многие мистики считали такую открытую проповедь знаний недопустимой профанацией, хотя и не могли противостоять рационализаторским тенденциям в обществе.

Впрочем, Лао-цзы намекает на то, что все сказанное по этому поводу — лишь скрытая уловка, помогающая, вероятно, сохранить эти знания: «Знающий не говорит. Говорящий не знает». «Знающий» — это как раз тот, кто действительно посвящен в магические знания и хранит обет молчания. Все же рассуждения по этому поводу составляют ложную традицию.

Конфуция, по-видимому, не раз критиковали за попытки рассказать о тайных вещах. Так, например, однажды Конфуций повстречал некоего «безумца» (так за их необычное поведение именовали магов) — Цзе Юя из царства Чу. И тот открыто обвинил Конфуция: «О, феникс! О, феникс! Как упала твоя добродетель! Нельзя осуждать за то, что было, а то, что будет, еще будет. Брось все! Брось все! Ныне опасно участвовать в управлении!»¹.

Это был прямой упрек Конфуцию за его постоянные стремления рассуждать о правильном и неправильном, о соответствующем ритуалу и противоречащем ему. И особенно резкий выпад был направлен против того, что Конфуций, человек посвященный в мистерии ритуала, использовал свои знания в делах светских, стремясь «участвовать в управлении».

Конфликт здесь — гораздо более глубокий, чем может показаться на первый взгляд. Представитель этой удивительной группы чуских магов («безумцев») по существу выступает против десакрализации и открытия знаний, которые предназначались лишь для узкого круга. Кстати, Конфуцию так и не удалось ответить на этот выпад безумца: пока Учитель спускался с колесницы, тот уже убежал.

Очевидно, что и сам Конфуций нередко платил нелюбовью старому поколению магов и шаманов. Историю о весьма сложных отношениях Конфуция с древними магами можно найти в трактате «Ханьфэй-цзы», в общем крайне скептически настроенном по отношению к конфуцианцам. Древний трактат передает нам диалог, якобы состоявшийся между Аем — правителем царства Лу, выходцем из которого был Конфуций, и самим Конфуцием. Правитель Ай решил расспросить мудреца об одном из древних героев Куе, прозванном Одноногим (*и цзу*). Куй, скорее всего, был представителем древнейшей категории шаманов и медиумов, и далеко не случайно его имя ассоциировалось с понятием *лун* (дракон и перевозчик в царство мертвых). Ай всего лишь спросил, действительно ли Куй был одноногим. И здесь поразительным образом речь Конфуция, обычно высоко почитавшего древность, резко меняется. В своем

ответе Конфуций обыгрывает значение словосочетания «и цзу», которое можно перевести и как «одноногий», и как «и этого достаточно». На вопрос правителя Конфуций жестко отвечает: «Да не был Куй одноногим! Был он жесток и злобен. Многие люди не любили его. [И когда говорят, что Куй «и цзу»], то имеется в виду не то, что у него была лишь одна нога, а то, что и одного такого [на земле] достаточно»².

Сам же Конфуций вообще подвергался у определенной категории мистиков очень большой критике именно за то, что был «внешним» по отношению к внутренней традиции знания. Тот, кого позже стали называть Великим учителем, до начала новой эры многим представлялся как бы отщепенцем от мистической мудрости, популяризатором, но никак не мудрецом. Как считалось, Конфуций даже не мог уловить значения речей этих людей, более того, несколько диалогов из «Чжуан-цзы» намекают, что он лишь повторял чью-то мудрость, но никогда не понимал ее смысла. Так, некий Цюйцяо-цзы спрашивает у посвященного Чань-цзы: «Я слышал от Конфуция, что мудрец не обременяет себя мирскими делами, не ищет выгоды, не старается избегнуть лишений, ни к чему не стремится и даже не держится за путь... Конфуций считал, что все это — сумасбродные речи, а я думаю, что так ведут себя те, кто постиг сокровенный Путь. А что вы думаете?» Чань-цзы ответил: «Эти речи смутили бы и самого Желтого владыку (Хуан-ди), разве мог их уразуметь Конфуций?»³

В другой раз, как передают нам «Исторические записки» (I в. до н.э.), когда Конфуций пришел к Лао-цзы, в ту пору хранителю архивов в царстве Чжоу, спросить о смысле исполнения ритуалов, тот очень жестко указал Конфуцию на его отход от традиции: «Я слышал, что хороший торговец так глубоко прячет свои товары, что его лавка кажется пустой, а благородный муж, достигнув полноты Благодати, кажется глупцом. Избавься от своего заносчивого вида и многочисленных желаний, манерности и похотливых устремлений — все это не имеет никакой пользы для тебя. Вот все, что я хотел сказать тебе»⁴. Здесь опять звучит мотив «сокрытого знания», которое нельзя демонстрировать, передавать в виде бесед всем своим ученикам. Лао-цзы, по сути, обвинил в ту пору более молодого Конфуция в каких-то то ли «темных», то ли «похотливых» устремлениях (*иньчжи*), и это может являться намеком на его стремление к раскрытию тайного знания ради карьерного служения.

Споры об идеальном обществе

Одной из основных тем споров духовных наставников той эпохи стали представления об идеальном обществе, что явилось откликом на многочисленные войны и разрушения царств и общин эпохи Позднего Чжоу. Несмотря на тонкие философские рассуждения по поводу установления идеала гармонии

среди людей, само идеальное общество, как ни странно, не должно быть преосуществлено в реальности — идеал традиции в этом плане был сродни мистической мысли, которая воистину может осуществиться лишь внутри. В сущности, никакой реальной цели зачастую и не существовало. Для этих людей моральный фактор, по своей сути весьма далекий от чистой и бескорыстной морали, все же стоял на первом месте в оправдании многих поступков. Важна была сама попытка поступить «в соответствии с ритуалом» даже без очевидного результата, не случайно предания говорят, что сам Конфуций, «даже зная невозможность достижения [цели], продолжал исполнять [свои обязанности]». Гармония, столь желаемая в обществе, могла, как следует из конфуцианских канонов, в лучшем случае установиться лишь внутри человека. И в этот момент сам идеал гармонии интериоризировался, сводился до внутреннего самовоспитания.

Да и само идеальное общество «сжималось» до чего-то крайне небольшого, до интимно-малого организма: семьи, деревни, общины. Именно там, внутри этого малого тела, могла наступить истинная гармония. И Лао-цзы, и Конфуций, выступая против бесконечных войн и дробления Китая на мелкие царства, неожиданно говорят об идеале чего-то «малого». Для мистиков, таких как Лао-цзы, государство, подобное деревне, где люди «слышат пение петухов и лай собак друг у друга», — самая оптимальная и самодостаточная форма жизни. В этом идеальном пространстве «государство мало, а его население невелико», «соседние владения находятся на расстоянии взаимной видимости», а «народ доживает до старости и умирает, не ездя туда-сюда» (§ 80).

Дух конфуцианского мировосприятия передают «Записки о ритуалах» («Ли цзи», VI–V вв. до н.э.), также проповедующие идеал «небольшого государства, население которого невелико»⁵. Как видно, Китай, говоря об одном — едином большом государстве, на уровне духовных лидеров школ стремился к другому — небольшой семейной общине, где все замкнуто внутри малого сакрального пространства. И было бы неправильным считать, что китайцы стремились к некому абстрактному «прошлому», их помыслы были направлены именно к тому пространству в прошлом, где вещи воспринимались просто и непосредственно, где нравы были очевидны и непредвзяты, где еще не царило то общество, которое отделяет людей от истинного знания. Примечательно, что Лао-цзы даже говорит о необходимости того, «чтобы народ вернулся к использованию узелковых веревок для письма», которые представляли собой, по-видимому, гадательные инструменты и способ непосредственного общения с духами. Таким образом, идеал «малого государства» превращается в идеал возвращения к прямому общению с духовным миром.

В китайском сознании нет места высшему Богу или центральному духу, который мог бы «сверху» указать путь к гармонии на Земле. Все духовные



Илл. 6. «Путешествие на ослике в горах». Путник на ослике, направляющийся к своему другу, поселившемуся в отшельничестве в горной беседке, почти не виден. Равно как и незаметен крестьянин с вязанкой дров — на извилистых горных тропах редко встретишь человека. Основной темой свитка является сам покой и вечность гор, в то время как человеческая жизнь не сравнится с величием природы. Человек, как путник в горах, — проходящий и незаметен, истинная же гармония — в вечных горах

силы китайского космоса начинают действовать только при наличии важнейшего опосредующего элемента — человека и только через этого человека. Вселенская триада Небо — Человек — Земля приобретает единый ритм только в момент включения в нее человека — человека гармоничного, очищенного или «воистину воспитанного», как у конфуцианцев. Поэтому центром воспитания является именно человек как посредник между Небом и Землей — и здесь за декорированной конфуцианской культурой постоянно проступает архаичный лик медиума и шамана. Само вечное воспитание человека, сам бесконечный призыв к Великой гармонии и единению, по сути, сводились к бесконечному воспитанию посредника в общении между Небом и остальными людьми. Таких людей было мало, и именно их именовали «истинными людьми» (*чжэнь-жэнь*) даосы, «благородными мужьями» (*цзюньцзы*) конфуцианцы. Они занимали место древних заклинателей и магов — особых гармонизаторов и магических «уравновешивателей» отношений между людьми и духами. Они не поклонялись этим духам и тем более не вызывали их — они сами выступали как носители духовного могущества в буквальном смысле этого слова. Они сами давали прибежище этим духам в своем теле.

Человек может воплотить собой Дао, если осознает саму мысль о единстве Неба и человека. Конфуций заявляет о приоритете человеческого деяния над Путем: «Не Путь делает великим человека, но человек делает великим свой Путь». Порою кажется, что Конфуций говорит о каждом человеке и, значит, действительно каждый человек «сможет сделать свой путь великим», хотя из контекста следует, что в большинстве случаев речь все же идет о тех, кого великий наставник именует «благородными мужьями», — особой категории людей, посвященных в формы общения с Небом. А поэтому проповедь Конфуция об идеальном обществе оказывается неким «воспоминанием» о том периоде, когда медиумы могли свободно общаться с Небом, передавали его веления на Землю и когда правитель в полной мере являл собой небесного духа, воплотившегося в земном теле.

Если рассматривать речи философов того времени в отрыве от исторического и сакрально-смыслового контекста, то все это создает впечатление, что китайская классическая философия стремится к гармонии, чистоте человека и всячески пестует его мораль. Немалое число мыслителей периода Чжоу посвятили свои труды тому, как устранить вражду, конфликты, раздробленность, чванливость и недальновидность правителей. Однако, если отвлечься от субъек-

Илл. 7. Ли Шида (XVI–XVII вв.). Деревня в первые недели нового года. Представление об идеальном обществе — небольшая деревня, жители которой совместно отмечают праздники, проводят дни в труде и радостях



陽月宮十石圖

丁巳年

石湖山

飛村吳朝

生盛吳

代遠取

術能

能

盛朝的家



тивных представлений о смысле жизни философа, навязанных нам западной и даже античной традицией, тогда в том, что принято называть «китайской классической философией», мы увидим не столько философские рассуждения, сколько попытки логического осмысления мистических потоков жизни. Это не творения, но перепевы древних мистиков, не концепции, но попытки выразить внутренние переживания в письменной форме.

Великий покой, абсолютная гармония волнуют все школы философской и оккультной мысли. Очевидно, что «великий покой» (*тай пин*) — это исключительно внутреннее просветление, достигнутое путем мистического перерождения. В частности, даосский трактат «Тай пин цзин» («Канон великого покоя») IX–VI вв. до н.э. предусматривал десятки способов улучшения внутренней природы человека — от гигиенических норм и диетологических предписаний до использования магических знаков.

Идеал гармонии, покидая лоно магического восприятия и выходя на уровень социальных доктрин, превращается в конце концов в особого рода традиционный лозунг. Импульс, заданный мыслителями древности, пришел на уровень обыденного сознания, утратив многое из того, что подразумевалось изначально за фразой о «великой гармонии». Последующим поколениям уже казалось, что гармонию можно именно установить, завоевать, в буквальном смысле ввести административным порядком. Например, восстание Желтых повязок, которое привело к краху династии Восточная Хань (25–220), провозгласило «Путь великого покоя». Отголоском ментального настроения древности стало стремление восставших в период династии Сун (960–1279) крестьян «разрушить неравенство для того, чтобы достичь великого покоя». Лидер восстания Тайпинов Хун Сюйцюань в середине XIX в. воспользовался древним даосским идеалом «великого покоя», провозгласив «Небесное государство великого покоя» — Тайпин тяньго.

Тем не менее еще в Древнем Китае, неоднократно обсуждая идею о предполагаемой возможности воцарения «Великого покоя», «Великой всеобщности» (*да тун*), ритмического соединения всего со всем, интеллектуалы внезапно осознали его исключительно виртуальный характер, сведя на уровень социально принятого устремления, абстрактной интенции, но никак не мотива действий. Собственно это и породило философию в чистом виде как систему построения индивидуального пространства мысли, лишь в редкие моменты обращающую внимание на внешнюю реальность. Предметом многочисленных споров теперь становится обыгрывание реальности на уровне софистики, точнее обнаружение совпадений между некой внутренней реальностью и тем, как она представляется в именах и названиях. Начало этому спору в V–III вв. до н.э. положили представители школы «минцзя» — номиналистов, или «школы имен». С тех пор не прекращались дискуссии по поводу того, насколько

«имена и названия» (*мин*) вещей и явлений, которые окружают человека, совпадают с «реальностью» или действительностью (*ши*). Нередко споры эти были чистой софистикой, однако в большинстве случаев за ними сквозило явное сомнение в правильности нашего осмысления этого мира. Одна из важнейших концепций Конфуция заключалась в необходимости «исправления имен» (*чжэн мин*) — обнаружении реального совпадения между сутью явлений и их названиями. Хаос и беспорядок возникают лишь тогда, когда разлагается эта взаимосвязь, когда нерадивый чиновник становится на высокий пост, когда простолудин претендует на трон правителя, когда правитель не выполняет своих обязанностей перед народом, — все это и было отсутствием гармонии между «именем» или статусом и реальным положением вещей.

Рационалисты в поисках мистического озарения

Один из парадоксов развития раннесредневековой культуры Китая заключается в том, что до нас дошли в основном сведения не собственно о школах древних мистиков, но о школах, которые рационализировали эту мистическую мысль. При этом внешний наблюдатель такие школы рационализма может воспринимать как мистические, тайные и, используя китайскую терминологию, «сокровенные», поскольку о настоящих закрытых школах практически никаких сведений не сохранилось.

Взлет рационализации древних мистических традиций приходится на эпоху Поздней Хань и продолжается почти до начала периода Тан. Среди огромного многообразия таких течений выделялись школы «Чистых бесед», «Учения о сокровенном», даосское направление «Высшей чистоты» и некоторые другие. Они не были одинаковыми по направлению развития философской мысли, но каждая из них пыталась «ухватить» смысл сакрального с помощью размышлений, рассуждений, логических построений и методик. То, что раньше достигалось посредством шаманско-медиумной практики, транса и внезапного откровения, уже было неприемлемым и невозможным для расцвета китайской государственности и культуры Поздней Хань. И многим казалось, что мистическое есть предмет скорее рассуждений и коллективных обсуждений, а не экстатического транса.

На этом фоне своими эстетическими построениями и тонкими рассуждениями выделялась школа *цинтань* — «Чистых бесед». Строго говоря, она не представляла собой единой школы, но являлась скорее философским течением в среде аристократии и интеллектуалов Поздней Хань. В качестве истока этого течения называют практику направления *цинъи*, название которой можно перевести как «чистые сомнения» или «чистые критические рассуждения». Первоначально ее задачей был отбор достойных кандидатов на чиновничьи

должности. В качестве испытания кандидатам предлагалось составить короткое сочинение, в котором мог бы проявиться его характер. Такая теория отбора кандидатов нашла свое отражение в известном сочинении конфуцианца Лю Шао «Жэнь лунь» («О человеческом существе», II в.)⁶.

Одновременно в среде интеллектуалов явственно проявилась тенденция к восстановлению гуманного правления в ответ на новый политический порядок, разрушавший многие традиционные структуры.

После падения династии Хань Китай вновь погружается в затяжной период хаоса, многочисленных придворных переворотов и нескончаемых интриг. В IV в. в Китай вторгаются племена кочевников, и прежде всего сунну, отвоёвывая для себя обширные территории на севере и по сути основывая свое государство, а южные рубежи Китая подвергаются ударам флота восставших военных лидеров.

В обществе растет ощущение нестабильности, постоянного ожидания нового переворота. Гармония Неба и Земли, столь долго занимавшая умы интеллектуалов и составлявшая предмет их нравственных устремлений, сменяется ощущением опасности. Окружающий мир, как оказалось, не зависит от интеллектуальных поисков и нравственных переживаний «благородных мужей», их усилия, их порыв честного служения разбивается о бессмысленность существования нестабильного государства. По сути, в этот момент рушится идеал конфуцианского правления, и само конфуцианство превращается в придворное и политическое учение, а не в нравственный императив служивых мужей той эпохи. Отчаявшийся китайский интеллектуализм ищет свое убежище в мистерии как высшем и последнем проявлении не столько переживания, сколько мысли.

Многие служивые мужи покидают службу, отчаявшись принести реальную пользу государству, сходят с политической арены, удаляются в деревню. И отдаются «праздным рассуждениям», которые являются не столько «пиршеством духа», сколько бегством в безопасное и гармоничное пространство мысли, интеллектуальных конструкций. Свободные от необходимости продуцировать политические концепции, они могут посвятить себя спонтанным и непредвзятым рассуждениям о смысле «чистого» и «сакрального» в этом мире, возрождению древней терминологии, но уже не способны воспроизвести древнее переживание священного как абсолютно потустороннего.

Их теперь в основном занимают размышления о сущности «отсутствия», «пустоты», «небытия» или «ничто» (*y*) — основополагающей категории деактуализации сознания в других культурах. Теперь же это «ничто» приобретает некий социальный характер, противопоставляясь «наличию» или «бытию» (*ю*), осмысливаемому не только как мир материальных вещей и явлений, но и как окружающую действительность⁷.



Илл. 8. Сунь Ли (IX в.) «Семь мудрецов из бамбуковой рощи»
за праздными беседами. Фрагмент.
Справа — предположительно Цзи Кан

Группы интеллектуалов и аристократов, служивых людей, высокопоставленных чиновников пытаются осмыслить действительность как некое продолжение космического порядка, рассуждать об обществе в древних терминах оккультизма и магии.

Символом той эпохи становится традиция «Чистых бесед» (*цинтань*), переросшая в целую философскую школу — это были праздные, непредвзятые рассуждения, нередко за чаем в беседке, о смысле слов древних, о делах сокровенных, темой для которых служили те или иные пассажи из «И цзина», «Дао дэ цзина», «Чжуан-цзы» и других мистических трактатов.

Как продолжение и оформление этой тенденции на свет появляется одна из самых значительных школ раннего средневековья — *сюаньсюэ*, или «Учение о сокровенном». К III в. эта школа, представленная блестящими эстетам, философами, поэтами, талантливыми чиновниками и знатоками канонов, приобретает немалую популярность в аристократических и интеллектуальных кругах. По своей форме она базировалась на рассуждениях и комментировании древних текстов, в которых представители *сюаньсюэ* стремились найти способ

проникновения в тайное «сокровенное начало». Даже название школы представляет собой парафраз одного из изречений первого параграфа «Дао дэ цзина»: «Сокровенное и еще раз сокровенное: вот врата ко множеству потаенного». По существу, это было абсолютное «выворачивание наизнанку» архаической мистерии древности, полной десакрализацией знания. Само знание переводилось на уровень логических рассуждений и метафизических построений, которые как бы блокировали «переживательную» часть экстатического культа.

По сути школа *сюаньсюэ* во многом повторяла последователей «Чистых бесед». Это выражалось и в методиках обсуждения древних текстов для достижения просветления, и даже в том, что обе традиции во многом были представлены одними и теми же людьми.

Методологически школа основывалась на обсуждении тем из трех важнейших мистических текстов: «И цзина» («Канона перемен»), «Дао дэ цзина» («Канона Пути и Благодати») и «Чжуан-цзы». Последователи *сюаньсюэ* дискутировали различные пассажи из этих текстов, пытаясь прояснить для себя и для других тайный смысл мудрости других, проникнуть в мистирию их мысли. Одновременно они составляли обширные комментарии, так, Ван Би пишет один из самых известных комментариев на «Дао дэ цзин», а Го Сян — на «И цзин». Комментариями эти тексты можно назвать, лишь следуя традиционной терминологии Китая, по существу же они представляли собой отдельные философские тексты — легкие и непредвзятые рефлексии на темы, навеянные строками из трактатов.

В сущности, в составлении комментариев на известные трактаты не было ничего нового, однако последователи *сюаньсюэ* рассматривают текст скорее как повод для вдохновения, они отталкиваются от классического произведения, чтобы составить свои вполне самостоятельные трактаты — они пишут свою философию мистического.

Примечательно, что практически все представители *сюаньсюэ* вышли из аристократических кругов, сделали достойную чиновничью карьеру и в этом мало походили на мистиков китайской архаики. Этим людей можно в равной степени определить и как «философствующих даосов», и как «мистических философов», поскольку их мысль странствовала между поиском глубоко мистического откровения и философской попыткой логически осознать суть этого откровения. Вероятно, впервые в тот момент в Китае появился круг людей, которые не ограничивались лишь школой *сюаньсюэ*, которых интересовало именно осмысление мистерии, а не только ее переживание.

Школа *сюаньсюэ* во многом базировалась на даосских представлениях, однако ее вряд ли можно отнести только лишь к даосизму. Так, ее сторонники высоко почитали Конфуция (хотя и критиковали само конфуцианство), поскольку, как им представлялось, Конфуций воистину знал смысл «сокровен-



Илл. 9. Ученый муж в думах о сокровенном

ного». И лишь потому он о «сокровенном» никогда не говорил своим ученикам и даже не упоминал об этом понятии. Другие же философы, много рассказывавшие о смысле «сокровенного», тем самым по сути продемонстрировали, что воистину о сокровенном они не знают.

Тем не менее традицию «Чистых бесед» нельзя просто свести к «Учению о сокровенном». Если первая была значительно обширнее по темам, легче в понимании и исполнении, то *сюаньсюэ* выступила как абсолютно мистическая школа, хотя и представленная светскими людьми — аристократами, чиновниками, интеллектуалами. Впервые более мистическое звучание «Чистым беседам» придает ученый Хэ Янь (ум. 249), сын известного правителя Цао Цао и одной из его наложниц. Хэ Янь пишет пространные комментарии на «Луньюй» Конфуция и «Дао дэ цзин», пытаясь вычлнить из них скрытый смысл, завещанный потомкам. Эту традицию комментаторства и переосмысления подхватывает Ван Би (226–249) — один из самых блестящих интеллектуалов того времени, ушедший из жизни в очень раннем возрасте. Ван Би также происходил из семьи правителей царства Вэй. Не менее известным своими комментариями и сочинениями на «Чжуан-цзы» стал Го Сян (ум. 312). Поздний период,

время угасания традиции «Чистых бесед», было представлено философом и поэтом Ван Янем (256–311).

Самым известным становится кружок интеллектуалов, получивший название «семь мудрецов из бамбуковой рощи». Среди них необычным, эксцентричным поведением прославился поэт Жуань Цзи (210–263). Другой ученый и поэт Цзи Кан (223–262) стал известен благодаря своим поискам долголетия и бессмертия. Сян Сюй (230–280) составил обширные комментарии на «Чжуан-цзы», ныне утраченные. Существует даже предание, что комментарии эти не были по-настоящему утрачены, но лишь переписаны другим знаменитым последователем «Учения о сокровенном» Го Сяном (а они дошли до нас), и поэтому этот текст нередко именуется «комментариями Сяна и Го».

Несмотря на изначальную даосскую тематику рассуждений, у последователей «Учения о сокровенном» было немало связей с буддизмом. Среди «мудрецов из бамбуковой рощи» был, например, буддийский монах Чжи Дунь (или Чжи Даолинь, 314–366), составивший буддийский комментарий на «Чжуан-цзы» и прославившийся тем, что стремился объяснять смысл буддизма в даосских терминах. Один из последних выдающихся интеллектуалов этого течения поэт Се Линюнь (385–433) также был буддистом по своим взглядам. Мировоззрение одного из самых известных раннесредневековых буддийских проповедников Даоаня во многом было сформировано под воздействием идей *сяньсюэ*, в частности его взгляды на взаимоотношение «бытия» и «небытия».

По своей сути они были рационалистами, хотя и беседовали о «сокровенном», использовали мистическую терминологию древних, ссылались на «Дао дэ цзин», «И цзин» и обыгрывали диалоги «Чжуан-цзы». Но они пытались именно «вычислить» сакральное, достичь его путем некоего опознавания в пространстве, поймать в сети понятий и терминов. Темой их рефлексий становится абсолютная пустота или небытие, конечная и одновременно начальная точка развития мира, равная Дао.

В основе интеллектуальных конструкций лежало понятие абсолютного отсутствия (*у*). В известной мере оно противостояло, хотя и не противоречило «наличию» или «бытию» (*ю*). Более того, одно давало жизнь другому, следуя принципу «Дао дэ цзина»: «Небытие зовется началом Неба и Земли. Бытие зовется Матерью мириад созданий». Бытие и небытие соотносились друг с другом как «ствол» (*бэнь*) и «ветви» (*мо*). Более того, «наличие» понималось как видимая, вещная часть или «тело» (*ти*) небытия или его «использование», «функционалирование» (*юн*)⁸. «Бытие и небытие» или «наличие — отсутствие» превратились в основную позитивную дихотомию интеллектуально-мистических споров. Позже эта концепция была многократно усилена в китайском буддизме, а затем и в средневековом даосизме, однако столь высокого интеллектуального осмысления, как у философов *сяньсюэ*, она более никогда не получала.

Один из самых блестящих философов Ван Би (226–249), скончавшийся в возрасте 23 лет, сумел прославиться как автор множества комментариев к даосским текстам, в том числе к «Дао дэ цзину», «И цзину»⁹. В своих сочинениях Ван Би максимально усилил понимание Дао как единого принципа, который обуславливает собой все вещи и явления. В сущности, этот же постулат можно встретить и у Лао-цзы, но для Ван Би это становится логической осью всего его концептуального построения. Все подчинено этому Дао, и все объединено между собой через Дао. Но в своих построениях Ван Би идет значительно дальше, чем его предшественники, стремясь объяснить даже саму суть Дао. Он интерпретирует Дао как абсолютное «изначальное небытие», «отсутствие» (*бэнь у*). В противоположность ранним даосам, Ван Би не считает, что существует какое-то противоречие между бытием и небытием или наличием и отсутствием (*у-ю*). Скорее наоборот: все соединяется внутри Единого Дао. В совокупности эти два качества составляют некое «абсолютное тело» или «изначальное тело» (*бэнь ти*) всех проявлений и всех живых существ этого мира¹⁰.

И Ван Би, и другой последователь *сюаньсюэ* Го Сян рассматривали Дао как абсолютное ничто, они сумели лишить его вообще каких-либо признаков, абсолютно оторвав не только от мира вещей и явлений, но даже от «тонкого» мира духов. Дао можно принять лишь как мысль, поскольку человек не способен постичь ни его истоков, ни его смысла. Го Сян говорил: «Мы способны утверждать, что знаем причину некоторых вещей. Но если же мы будем стремиться постичь эту причину до высшего предела, то мы в конце концов достигнем того, что самозарождается безо всякой причины. А так как оно само рождено, мы уже больше не в состоянии вопрошать о причинах его — и мы лишь можем принять это»¹¹. Таким образом, Дао лишь «принимается», но не как данность, а именно как неданность, абсолютное отсутствие чего бы то ни было.

Это была чистая игра сознания, без мистерии, но с особой эстетикой и стилистикой интеллектуального поиска. Тезис о том, что Дао и есть абсолютное небытие и пустота, доводился до логического абсурда, равного, как им казалось, мистическому откровению. Го Сян, доводя тезис о «пустоте» до формального предела, даже считал, что Дао, будучи «ничем», не порождает бытие и не может рассматриваться в качестве первопричины мира. Дао самодостаточно и самопустотно, а все вещи и явления в этом мире рождаются естественно и спонтанно и затем пребывают в постоянных самотрансформациях (*цзы хуа*).

Впрочем, будучи высокопоставленным чиновником, Го Сян перенес этот принцип и на повседневную жизнь, утверждая, что трансформациям подчинены и социальные институты: когда меняется эпоха или ситуация, вместе с ней должны трансформироваться и социальные институты.

Здесь уже не было места для экстатического транса или медитативного радения, мистическое было переведено на уровень логических интерпретаций и по сути окончательно десакрализовано. Более того, Ван Би считал крайне важным умение человека контролировать свои эмоции и всякие проявления чувств. Го Сян говорил, что всякий человек имеет свою установленную природу и миссию. Если обычный человек следует своему пути, он испытывает радость и удовлетворение, в противном случае его обуревают горести и расстройств. В противоположность обычным людям мудрец стоит вне каких бы то ни было различий между правильным и неправильным, между жизнью и смертью, а поэтому радость его не имеет границ. Таким образом, «высшая радость» (*да лэ*) рождается из методичного «следования Пути», но отнюдь не из ярких экстатических переживаний, характерных для более ранних культов.

По сути, мистики этой эпохи положили конец традиционным для ранних культур «мифам о созидании», вознеся их в столь высокие метафизические рассуждения, что отрыв от обыденных реалий стал непреодолимой пропастью. Го Сян вопрошает: «Отважусь спросить: существует созидающее начало или нет? Если нет, то как же оно (то есть Дао) могло создать мир? Если да, то [будучи само одной из этих вещей и явлений] оно окажется неспособным создать все мириады вещей [включая само себя]. Созидание вещей не имеет своего господина, все вещи созидают сами себя. Все самопорождается, и ничто не зависит от другого. Это и есть естественный Путь Поднебесной».

Одной из важнейших тем для дебатов, помимо интерпретации слов древних, стал спор о характере человеческой природы (*син*) и таланта человека (*цай*). Спор этот был тем актуальнее, что всю Позднюю Хань велись поиски «талантов», которые должны были преданно и мудро служить государству. Вообще они дискутировали многие вещи: насколько важны ритуалы и насколько полно они отражают взаимоотношения человека и Неба; должен ли мудрец проявлять свои эмоции; каковы вообще должны быть чувства и эмоции (*цин*) и не постыдны ли многие из них. Под понятие *цин* попадали очень многие чувства, в том числе и влечение к противоположному полу, которые рассматривались как постыдные и целиком противоречащие внутренней природе человека — чистой и спокойной. Более того, они вступали в противоречие и со многими суждениями интеллектуалов, взывавших к сдержанности и чистоте поведения.

Илл. 10. Свиток Чэнь Хуншоу (XV в.) «Высокомудрые мужи за чтением канон» передает атмосферу обсуждения сокровенного смысла древних текстов: на столе скромный чайник, принадлежности для письма и ветка сливы как символ мимолетной красоты жизни

洪緩畫步柳橋



Стоит заметить, что наряду с особым «мистическим рационализмом» «Учения о сокровенном» в нем существовала теория контроля над своими чувствами, что еще больше отдаляло интеллектуальные конструкции той эпохи от неуправляемого сакрального неистовства архаического Китая. Ван Би, например, считал, что человек должен уметь контролировать свои чувства и эмоции, и даже одно время осуждал Конфуция за то, что тот так бурно выражал свою радость, а расстраиваясь, даже плакал. Потом он несколько изменил свои взгляды: по его мнению, разница между мудрецом и обычным человеком состоит именно в том, что мудрец, даже выражая чувства, никогда не бывает подчинен им и свободен в своем выборе, подчиняясь лишь интеллектуальным построениям¹².

Правитель должен быть также и мудрецом — и здесь последователей *сюаньсюэ* вдохновлял образ мудреца-*шэн*, нарисованный в «И цзине» и «Чжуанцзы», тяготевавший к образу абсолютно космическому, запредельному и посвященному в вещи, недоступные мозгу обычного человека. Это было возвращение к образу правителя государства как человека-духа. К этому же их подводят и рассуждения о некоем принципе-*ли* — высшем принципе существования всего в Поднебесной.

Интеллектуалы *сюаньсюэ* вообще предпочитали, как и вся традиция того времени, обыгрывать не столько сущности, сколько сами названия, в которые они пытались обрядить эти сущности. Несмотря на призыв «Сокровенное и еще раз сокровенное», они имели дело не с далекими и туманными образами, которыми оперировал Лао-цзы, но с философскими терминами и понятиями и логическими конструкциями, составленными из этих понятий.

Время магов и шаманов-интуитивистов кончилось, им на смену пришел аристократ, чиновник и интеллектуал, живущий в обществе и вполне социализированный в соответствии с нормами этого общества. Жонглируя концепциями, понятиями и рассуждениями, интеллектуалы-мистики наслаждались своими построениями, но оказывались в плену собственных мыслей.

Их мысль углубляется в абсолютно абстрактное пространство, где пустота является не только креативной и реально существующей силой, но источником для вдохновения самих адептов *сюаньсюэ*. Они ищут опору именно в интеллектуальном осмыслении Дао и небытия, что вообще становится лейтмотивом этой эпохи духовных поисков.

В этом поиске видно абсолютное отчаяние в возможности вступить в сакральное пространство с помощью методов древних. Конфуцианство, по сути монополизировавшее воспитание человека и действительно успешно регулировавшее государственную жизнь, неспособно было вернуть этого человека в лоно древней мистерии бытия. «Благородный муж» — идеал конфуцианства оказывался лишь социальным типажом, который много рассуждал о воспитании человека, но страшился сам погрузиться в лоно этой мистерии. Один из

известных представителей интеллектуальной элиты той эпохи Жуань Цзи (210–263) восклицает: «Да существует ли вообще разница между благородным мужем, который пребывает внутри этого ограниченного мира, и вошью, которая спряталась внутри штанин?»

Путь-Дао теперь можно было «высчитать» и вывести одним лишь интеллектуальным усилием. Это логический предел мистического, созидание кончилось, и некий китайский Бог действительно «умер» — все создает само себя, и вести речь о креативных мифах просто бессмысленно. Мистическое было растворено в абстрактно-логическом, и в этом плане представители «Учения о сокровенном» оказались значительно большими «философами», нежели мистики Конфуций и Мэн-цзы, для которых не рассуждения о «сокровенном», но выполнение ритуала (*ли*) стало естественным заполнением магического пространства жизни.

Мистерия как бегство от тайны

Направление бессмертия Гэ Хуна

Одновременно с развитием школ интеллектуальной софистики, рассуждавших о глубинах «сакрального», оформлялись и школы «нового оккультизма». В основном это были школы даосского толка, которые разрабатывали концепцию долголетия и бессмертия. Они применяли именно «концептуальный» подход к мистерии, и, как следствие, их учение становилось значительно стройнее, логичнее, но одновременно и «механистичнее». В сущности, большинство методов сводится к четкой системе медитаций, дыхательным упражнениям, приему различных отваров и пилюль. Древняя мистерия символов и неупорядоченного сакрального неистовства предстала в виде ясных, хотя нередко и засекреченных учений, методов и концепций.

Впрочем, и сама «секретность» оказывается весьма относительной — впервые в III–IV вв. начинают публиковаться труды именно по методике достижения бессмертия, а не просто описывающие различные состояния сознания, как это было у ранних мистиков. Древние трактаты, такие как «Лао-цзы», «И цзин», «Чжуан-цзы», зафиксировали в истории некое состояние сознания — просветленного мудреца, мистического учителя, наставника, что «странствует меж Небом и Землей». И теперь наступила пора поиска методов, которые могли бы обратить адепта в состояние, описанное в древних трактатах. Все это проявляется в традиции даосских мистических школ Шанцин, Линбао и ряда других.

И результатом этого поиска рациональных методов достижения бессмертия на основе иррациональных состояний явился один из самых знаменитых

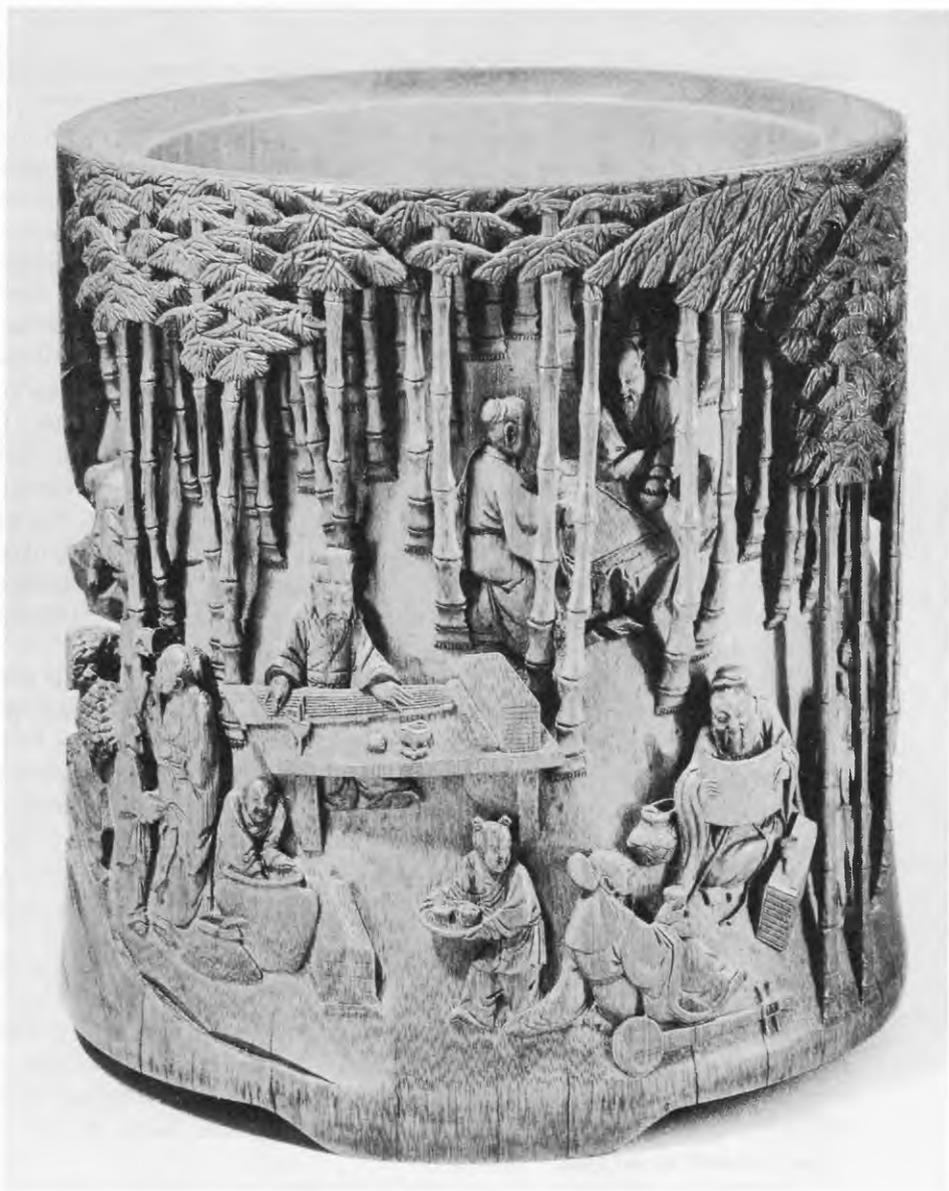
трудов, считающихся наиболее полным изложением мистической традиции оккультизма и алхимии, «Баопу цзы» — «Мудрец, объемлющий простоту»¹³. Труд принадлежал кисти Гэ Хуна (280–340) — выходца из аристократической семьи с юга Китая. Название трактата во многом было навеяно высказываниями из «Лао-цзы» о *пу* — первоначальной и нерасчлененной простоте, подобной необработанному куску дерева. Этот необработанный кусок, с одной стороны, является абсолютной частью природной естественности, поскольку его еще не коснулась рука человека-обработчика, но, с другой стороны, уже вычленен из общего хаоса, то есть является творением в потенции.

То, о чем пишет Гэ Хун, принадлежит в основном южной мистической традиции Китая. И в этом смысле «Баопу цзы» является открытой публикацией учения и некогда закрытых технических приемов старых магов-*фанши*, но уже десакрализованных и изложенных в стиле популярного учебника.

Центральное место в нем занимает образ «Наставника сокровенного начала» (*сюань*), который по своим качествам вполне сопоставим с древними магами-*фанши*. Гэ Хун наилучшим образом демонстрирует «технический» подход к сакральному началу, которое может быть достигнуто посредством внешней или внутренней алхимии. То, что в древности было лишь вспомогательным средством для вхождения в состояние транса — различные отвары и галлюциногены, — для раннесредневекового мистика становится единственно возможным способом контакта с духами и достижения бессмертия. Лао-цзы и Чжуан-цзы в своих мистических видениях кажутся Гэ Хуну «летающими слишком высоко», в то время как мистики III–IV вв. предпочитали интересоваться прикладными техниками, а не индивидуальными видениями. Поэтому предметом изучения Гэ Хуна являются технические приемы, завещанные его отцом Гэ Сюанем и его дедом алхимиком Бао Цзинем.

В свой труд Гэ Хун включает массу рецептов изготовления пилюли бессмертия, и уже по описаниям этих рецептур можно без труда понять, что некоторые из «пилюль» были сильнейшими галлюциногенами и ядами. Вообще весь труд Гэ Хуна проникнут пафосом идеи бессмертия, достигаемого именно с помощью «пилюли киновари» или «золотой пилюли» (*цзиньдань*), в состав которой входили амальгама, золото, мышьяк, ртуть, сера, толченые минералы, ряд органических веществ, сушеная кровь некоторых животных. Все это составляло основу так называемой внешней алхимии, в отличие от внутренней алхимии — выплавлении подобной пилюли бессмертия внутри организма из энергии-*ци* и семени-*цзин*.

«Рецепты бессмертия», предлагаемые в школах алхимиков, вряд ли можно назвать абсолютно новыми, большинство средств, которые в них входили, некогда использовались медиумами и шаманами. Приблизительно к IV в. до н.э. складываются первые относительно стройные рецептурные методики из-



*Илл. 11. Семь мудрецов из бамбуковой рощи.
Стакан для кистей. XVIII в.*

готовления таких средств, Гэ Хун же составляет в буквальном смысле рецептурный справочник по бессмертию, посвящая ему две главы своего произведения. Впрочем, и само бессмертие нередко понимается им как избавление от своего тела («избавление от трупа») и освобождение души, которая более не распадается на составные части, а продолжает свободно странствовать в пространстве. Не сложно увидеть, что алхимики раннего средневековья видели в этом реальную и недвусмысленную смерть тела, а отнюдь не достижение его вечного существования. Это акт сакрального самоопьянения и самоубийства, не случайно Гэ Хун откровенно замечает, что прием такого средства приводит к тому, что «человек средь белого дня может вознестись на Небеса».

Алхимические приемы не столько позволяли достичь бессмертия — эта цель достигалась, как считал сам Гэ Хун, как раз довольно редко, и даже его отец не сумел собрать необходимых ингредиентов для «пилюли бессмертия». Однако подобные техники позволяли вступить в контакт с духами-защитниками, а также активно «пестовать свою жизненную природу», что выразилось в возникновении обширного комплекса дыхательных, медитативных упражнений, связанных с техниками визуализации, диетологией, определенной гигиеной жизни, получившего обобщенное название *яньшэньшу* — «Искусство вскармливания жизненных свойств».

Воздействие таких средств заключается в стимулировании мистических трансформаций (*бяньхуа*). Человек живет в потоке бесконечных трансформаций, не имея даже возможности замечать метаморфозы жизни из-за стремительности их возникновения и исчезновения. В противоположность этому «наставник сокровенного», маг, может следовать трансформациям естественным образом и даже пользоваться ими. После смерти физического тела он способен, поселившись на одном из этажей Неба, превратиться в «Небесного бессмертного», а может, странствуя по земле и меняя тела, стать «земным бессмертным».

Здесь сакральное растворяется в техническом, превращается в некий инструментарий достижения бессмертия. Сам Гэ Хун выступает уже популяризатором некогда абсолютно закрытой традиции. Его решение опубликовать многие рецепты, растолковать даосскую терминологию, описать цикл телесной энергетики, свидетельствует о том, что для него самого все эти факты не являлись чем-то «непередаваемым вовне», но были лишь частью обиходной, нормативной культуры.

Гэ Хун выступает как один из последних представителей классической, «чистой» традиции южной алхимии и мистики, важнейшей частью практики которых является исключительно личное достижение бессмертия и приобщения к сонму посвященных на основе специальных методик. Позже все эти методы смешиваются с теорией влиятельного северного учения с центром



*Илл. 12. Мистик и продолжатель даосской традиции
изготовления пилюли бессмертия Гэ Хун (III в.).
С изображения V–VI вв.*

в Сычуани — Тяньшидао («Пути Небесных наставников»), которое уже значительно больше внимания уделяло дисциплинарной и моральной стороне Пути, а также использованию амулетов и заклинаний, хотя активно прибегало и к дыхательным методам. Во время постоянных набегов кочевников на север Китая и частичного вытеснения оттуда собственно китайской культуры, «Небесные наставники» вместе со многими представителями китайской аристократии и интеллектуальной элиты перемещаются на юг, объединяясь в основном вокруг Цзянкана, куда перебирается и весь двор.

В традиции Гэ Хуна все предельно методично и максимально логично. Он закладывает основы своеобразной даосской логики, которая в виде стройной концепции никогда ранее не встречалась. В основе внутренних трансформаций лежат различные типы превращений энергии *ци*, которая составляет основу мироздания как такового. Человек рождается от смешения *ци* отца и матери, тем самым получая «изначальное *ци*» (*юань ци*). В дальнейшем *ци* входит в человека в виде дыхания и пищи, таким образом постоянно «восполняя» его жизненные силы. В связи с этим особую значимость приобретают различные методы дыхания и правильная диета, позволяющие человеку не только «вбирать новое и изгонять старое *ци*», но и проводить алхимические трансформации и сплавления разных ингредиентов прямо внутри самого организма. Здесь, в нижнем «поле киновари», в районе живота, *ци* сплавляется со вторым компонентом — семенем-*цзин*, что в свою очередь воспроизводит союз *ян* и *инь*.

Тело человека, представленное в виде одного большого тигля, служит плавильной печью, где выплавляется внутренняя пилюля бессмертия. Компонент *ци-цзин* при помощи различных дыхательных упражнений, визуализации и концентрации внимания прогоняется по многим каналам внутри человека, которые представлены в виде трубок реторты, пока в конце концов он не поднимется в верхнее «киноварное поле» в голове и не сольется с третьей субстанцией, духом-*шэнь*. Это, собственно, и знаменует собой получение внутренней пилюли бессмертия.

Именно благодаря этой традиции приобрели популярность знаменитые китайские дыхательные упражнения, позже известные под общим названием *цигун* («достижение мастерства в управлении *ци*») или *нэйгун* («внутреннее мастерство»). Тем не менее традиция использования дыхания как особого алхимического процесса значительно древнее, чем теория, описанная Гэ Хуном. Например, упоминания об использовании техники дыхания встречаются у Лао-цзы, который советует «открывать и закрывать отверстия», «выдыхать через нос и дуть ртом» (§ 30) а также «регулировать циркуляцию *ци* сердцем» (§ 55). Эти фразы свидетельствуют о каких-то древнейших методиках регулирования энергетики организма и общения с духами с помощью дыхательных упражнений,

悠悠覺萬有之空似天雲變滅

借法乾坤造化來手搏日月煉成灰
金公無言姪女死黃婆笑老猶懷胎

靈

丹

人

問

圖

一顆金丹何赫赤
大似彈丸黃似橘
人人分上木圓明
夜夜靈光照神室

流珠煉藥照寬巖九轉丹成只自然
一箇白從春入口始知世有活神仙

了了見一真之體如掌珠圓明



Илл. 13. Иллюстрация из трактата IV в. школы Линбао, описывающая одно из упражнений внутренней алхимии по выплавлению эликсира бессмертия «Вложить пилюлю духов в печь»: «...И если будешь практиковать это в течение долгого времени, то во всех точках почувствуешь, будто небесные духи трансформируются внутри тебя»

однако нигде не рассказывается о самой технике дыхания и концентрации, что вполне соответствовало духу «тайности» всех древних инициаций. А вот для Гэ Хуна, его современников и последователей сам ореол «тайности» становится скорее игровым символом, нежели призывом к реальному сокрытию учения, и они без сомнений рассказывают об этих приемах в письменных текстах.

Параллельно с техникой дыхания и концентрации активно использовалась техника визуализации духов. Это Единое на инструментальном уровне троично и выступает как «Три единых» (*сань и*) или «Три Изначальных» (*сань юань*). Смысл самой троичности мог толковаться по-разному, например, под этим подразумевались Небо, Земля и человек или Солнце, Луна и планеты. Чаще всего эти «Три изначальных» на изображениях рисовались в виде трех духов или трех старцев над головой медитирующего даоса. Более того, весь мир представлялся именно в виде духов, то есть речь шла не о Солнце, а о «духе Солнца», не о человеке, а о духах, живущих в человеке. В частности, внутри человека существуют духи пяти основных органов: легких, сердца, печени, почек, селезенки. В свою очередь эти пять духов и пять органов соотносятся с пятью первостихиями — металлом, огнем, водой, деревом, землей, а также с пятью священными вершинами Китая. Все это как бы вплетало человека в один макрокосмический клубок, в котором физиология тела повторялась уже на космическом уровне, человек благодаря единой духовной природе Вселенной превращался в существо столь же вечное и великое, как и все, что его окружает.

Внутренняя пилюля бессмертия выплавлялась последовательно в трех «киноварных полях» (*даньтянь*): нижнем в районе живота, среднем в районе сердца и верхнем в районе головы. Над каждым из этих *даньтянь* властвует один из «Трех Изначальных» духов, которые живут в соответствующих органах. Поэтому, например, упражнения, направленные на «пестование почек» (в частности, сексуальная практика или сидячая медитация) «вскармливали» одного из «Трех Изначальных» и помогали пройти первую фазу «плавления» кинноварной пилюли внутри живота.

Маги школы Высшей чистоты

Другим крупнейшим течением даосской мысли становится школа Шанцин. Если Гэ Хун явился последним крупным представителем южной мистической традиции, представленной самими южанами, то Шанцин во многом продолжала или, по крайней мере, повторяла его мистические концепции, но уже на севере Китая.

Само понятие Шанцин — «Высшая чистота» соотносится с высшей областью небесной иерархии, где пребывают высшие посвященные — те бессмертные, которым удалось не только достичь вечного существования своего духа, но которые могут пребывать в свободных трансформациях.

Школа мистического даосизма Шанцин возникла в горах Маошань, куда переселились многие адепты оккультных методик алхимии, люди, способные испытывать видения и беседовать с духами. Горы Маошань в провинции Цзянси на юго-западе от Нанкина были выбраны для отшельнических скитов не случайно — они считались священными вершинами, где селились духи и бессмертные, и даже свое название они получили по имени божества-предка Мао, который считался одним из местных духов.

В тот период возникли десятки школ оккультно-мистического толка, формировавшиеся обычно вокруг наставника, испытывавшего видения и передававшего своим ученикам их суть. Частично на возникновение этих школ повлияла растущая популярность буддизма, школы которого возникали в основном вблизи Лояна в провинции Хэнань и даже теснили даосских проповедников. По своему содержанию Шанцин представляла собой одно из самых ярких и успешных сочетаний учения «Пути Небесных наставников» (*Тяньшидао*) и собственно местных южных магических верований IV в., связанных с наставлением Гэ Хуна. Начало новому учению положили императорский чиновник Сюй Ми и его младший сын Сюй Хуэй, получившие целый ряд мистических видений и откровений. К ним был близок Ян Си — человек, способный испытывать яркие видения и получать откровения от бессмертных и душ древних мастеров, причем многие из таких видений имели весьма сложную форму повествований, рассказов и переживаний.

Примечательно, что большинство основателей мистических школ того времени принадлежали к старым аристократическим фамилиям, это в известной мере подтверждает тезис о том, что в Древнем Китае появление аристократии было связано не столько с наследственной «знатностью», сколько с посвящением в определенные знания и методики ранних шаманов, управлявших племенными объединениями. Так же как и Гэ Хун, Сюй Ми и его сын принадлежали к древней родовой аристократии царства У и даже являлись дальними родственниками Гэ Хуна. Эта аристократия была низвергнута со своих постов после прихода на юг Китая мощных клановых объединений с севера, вытесненных оттуда набегами кочевников.

По традиционной версии, учение Шанцин родилось в момент откровения, которое снизошло на мастера Ян Си в горах Маошань где-то между 364 и 370 гг. Сам Ян Си был выходцем из аристократического клана Сюй, происходившего с севера Китая, но переместившегося на юг после набегов кочевников. В этом смысле пример Ян Си весьма характерен — прежде всего, как большинство носителей мистического знания того времени, он не был ни простолюдином, ни каким-то местным медиумом, время которых уже заканчивалось. По традиции, заведенной во времена Конфуция и Лао-цзы, носителями мистических откровений становятся представители знатных родов, способные не толь-

ко прочувствовать сам «поток света» (это было доступно и ранним медиумам), но и поведать о нем в сравнительно логичном виде. Так появились первые реальные мистические школы со своей литературой, традициями, иерархией, генеалогическим древом, чего сложно было ожидать от ранних медиумов. Последние основывались исключительно на личном опыте, личном переживании. У них не существовало учения — было лишь ощущение, которое они могли иногда передать окружающим. Функцию «обучения» стали выполнять наставники школ, сформировавшихся в IV–V вв.

По преданию, к Ян Си явились несколько «истинных людей» (*чжэнь-жэнь*) — даосских бессмертных из области Высшей чистоты (Шанцин). Для Ян Си это было потрясением, и он начал на основе известных ему методик формировать новое учение, способное еще больше сблизить его со знаниями «истинных людей». Мистические откровения продолжаются, и Ян Си в 364–370 гг. испытывает одно видение за другим, пока не начинает записывать толкования речений и наставлений «истинных людей».

Так кладется начало традиции «истинных людей», которые являли собой новую интерпретацию древнего мага, живущего на Земле и одновременно способного на определенном этапе развития перемещаться на Небо. Предания о *чжэньжэнь* имели и чисто социальную подоплеку: из уст в уста передавались слова различных *чжэньжэнь* о том, что хаос и беспорядок в Поднебесной вскоре закончатся и на смену правителям-людям придут даосские «истинные люди». Все это вполне отвечало чаяниям южной аристократии, потесненной со своих постов северянами и искавшей в даосской мистерии свое спасение. Считалось, что в тот момент, то есть в IV в., над землей властвуют Шесть небес, населенных злыми духами, порождающими войны, голод и болезни. Однако, как часто бывает в древней дорегигиозной мистерии, это зло рассматривалось как позитивное преддверие общего спасения: истинная миссия этих враждебных сил заключается на самом деле в окончательном очищении мира от зла, которое должно завершиться абсолютным апокалипсисом — наводнением и пожаром. После чего восторжествует царство «истинных людей».

«Истинные люди» в образе даосских адептов в период этих несчастий должны лишь ждать и совершенствоваться, посвящая все свое время практике в священных горах Маошань в провинции Цзянси. Именно здесь поселились и Сюй Ми и Сюй Хуэй, стремясь достичь полного бессмертия и вознестись на Небеса, в области Высшей чистоты. Как свидетельствовало одно из откровений Ян Си, в период очищения мира оба Сюя спустятся с Небес, посланные правителем Ли Хуном, прозванным «хоушэн» («мудрец, что должен прийти»). После этого Ян Си и оба Сюя должны поселиться в чертогах Высшей чистоты, где рядом с ними будут обитать лишь высшие посвященные и избранные.



*Илл. 14. Пожилой даос, готовящий средство для долголетия.
Провинция Хэнань*

Яркие образы откровений Ян Си, неоднократно описанных и пересказанных, породили целую традицию мессианства и ожидания великих спасительных катаклизмов. Поскольку спастись могли только избранные и практикующие особые даосские методы, стремление постичь эти секреты приобрело характер стойкого общественного невроза. Вместе с этим в разных районах Китая стали появляться люди, называвшие себя *чжэньжэнь*, посланниками Небес, отчего ажиотаж только усиливался.

Немалое влияние на идеи Ян Си, особенно на возрождение после смерти, оказали буддийские концепции, которые приобретали все большую популярность в Китае. Идея спасительного рая, возможность возвращения на Землю после смерти, концепция спасения как таковая — все это было навеяно разрозненными буддийскими доктринами, распространившимися по Китаю. Так, последователи Шанцин использовали буддийские термины, говоря о перерождении. К тому же текст великого откровения, который «истинные люди» якобы надиктовали Ян Си, оказался не чем иным, как даосской интерпретацией «Сутры в сорок две части» («Сышиэр чанцзин»).

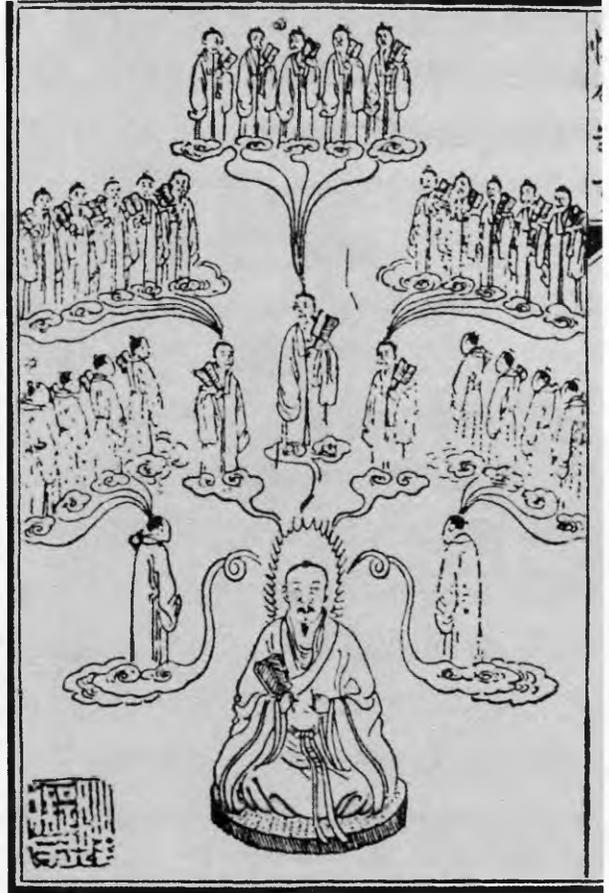
Шанцин продолжает традицию, некогда заложенную в учениях мистической алхимии, подобных тем, что излагал Гэ Хун. Здесь мы встречаем тот же тип космологической антропологии, в которой трансформации человека неотделимы от метаморфоз космоса, причем человек сам, принимая пилюли бессмертия, способен породить эти трансформации. Но последователи Шанцин в отличие от Гэ Хуна значительно меньше внимания уделяют внешней алхимии. Сама мистическая традиция как бы интериоризируется, углубляется внутрь самого человека. Досконально разрабатываются техники циркуляции энергии-ци и семени-цзин по каналам (меридианам) внутри человека, которые и являются двумя основными компонентами «внутренней пилюли бессмертия» (*нэйдань*). Эти компоненты как бы сплавляются внутри человека, тело которого представляет собой аналог огромной плавильной печи, абсолютно соответствующей той, где выплавляются компоненты для внешней пилюли бессмертия. Не случайно именно из лексикона мистических школ алхимии в китайский язык вошло выражение «выплавлять [пилюлю] и упражнять [внутреннюю природу]» (*дуаньлянь*), сегодня имеющее значение «тренироваться» и символизирующее воспитание внутреннего духовно-энергетического начала в человеке.

Хотя многое в школу Шанцин пришло из «Пути Небесных учителей», отшельники с гор Маошань заметно трансформировали изначальное учение. Оно становится строже, аскетичнее и суровее — и внутренний порыв в нем уже заменяется не только техникой, но простой, хотя и весьма строгой дисциплиной. Сексуальная практика, которая в течение многих столетий рассматривалась как одна из техник сакрального экстаза и «вскармливания» внутренней энергии, теперь воспринимается как путь, ведущий к гибели, потере

энергии, и категорически отвергается. Как противоположность ей проповедуется «внутреннее совокупление» или «самоосеменение», «союз тигра и дракона», то есть *ци* и *цзин*, которые соединяются внутри организма в нижнем «киноварном поле» *дантянь*. Также следовало вступать в духовное соитие с Небесным наставником, получая от него священное знание. Основное же место в этом учении занимают долгие сеансы медитации с визуализацией в сознании различных цветовых образов и форм, что должно способствовать вступлению в контакт с духами.

Огромное значение придается также алхимическим превращениям, и хотя впервые активно их использовать стала отнюдь не Шанцин, но именно в рамках этой традиции чудесные эликсиры становятся повседневной частью жизни даосов. Их принимают в виде отваров, пилюль, добавляют в пищу, и от них нередко умирают, «избавляясь от своего физического тела». Скорее всего, именно так закончил свое земное существование один из патриархов Шанцин Сюй Хуэй — приняв подобную пилюлю и, как считалось, наконец получив пост в небесной иерархии.

В Шанцин все методики расписаны весьма четко и предельно функционально. В руках у представителей «Высшей чистоты» оказывается один из наиболее детально разработанных инструментариев достижения сверхспособностей, приводящих в конце концов к бессмертию. Человек в силу своей двойственной природы является носителем живительного *ци* Девяти Небес



Илл. 15. Даосская методика «Пустотного успокоения» (сюй цзин). Даос последовательно визуализирует над собой нескольких духов, которые в свою очередь визуализируют еще более могучих духов, а потом единится со всеми ними



Илл. 16. Центральный алтарь в даосском храме Чжунъюэмяо. Провинция Хэнань

и семени (*цзин*) смерти, представленного в виде неких «узлов», «закупорок» или «застав». Именно эти «закупорки» и мешают свободной циркуляции живительного *ци* по каналам тела, вызывают болезни, недомогания и в конце концов приводят к быстрому угасанию физического тела.

Методика призвана с помощью особых дыхательных и алхимических методов открыть эти «заставы», «распутать узлы» и в конце концов вернуться к изначальной внутренней чистоте тела — к состоянию младенца или даже эмбриона, который еще даже не начал стареть. Не сложно заметить, что вся терминология — «распутать узлы», «обратиться к состоянию младенца» — взята из учения Лао-цзы. Тем самым представители Шанцин как бы продолжают традицию древних посвященных, хотя и не очевидно, что методы, которые получили эти названия, действительно копировали методы, которые имел в виду Лао-цзы.

Именно возвращение к состоянию младенца и позволяет обратить свою земную жизнь в некую космическую плоскость. Высший дух здесь выступает как Единое (*и*) или Великое Единое (*тай и*) — аналог Дао, этот термин также взят из «Дао дэ цзин» Лао-цзы.

Изначальное *ци* выдыхает Правитель Единого. Оно должно проникнуть в тело последователя учения, омыть его целиком, «высветить», «открыть внутренний взгляд». В конце концов адепт должен обрести благодаря этому единство с Правителем Единого. Единство это также имеет комплексный характер. Прежде всего, человек возвращается к «Трем Изначальным», обычно изображавшимся в виде трех духов либо в виде триады Единого мужского, Единого женского и Единого высшего — *тайьи*. Это Единое высшее и характеризует истинного мага-*фанши*, который властвует над первыми двумя телами и объединяет в себе вообще все формы и проявления этого мира.

Истинная «тайность» традиции уже окончательно нарушена. В V–VI вв. открыто публикуются не только описания даосских методик, но и составляются многочисленные подробные комментарии на эти методики. Культура письменного комментирования, столь характерная для Китая, целиком съедает все, что «не должно передаться вовне», что считается тайным, но на самом деле уже много раз описывалось и обсуждалось. Основные труды по мистической традиции даосской алхимии, написанные в IV в. Гэ Хуном и патриархами Маошань, уже через полтора века обросли множеством подробных комментариев, дополнений и подражаний. В частности, один из самых подробных компендиумов комментариев на труды Ян Си, Сюй Ми и Сюй Хуэя составляет блестящий поэт, каллиграф и один из самых выдающихся даосских мистиков своего времени Тао Хунцзин (451–536). Свои молодые годы Тао Хунцзин провел в качестве наставника при императорском дворе. Но в 492 г. он ушел в отшельничество в горы Маошань, где посвятил себя даосским поискам бессмертия и откры-

вения. Через некоторое время Тао ввел практику группового отшельничества, когда целые семьи переселялись в Маошань и жили под его духовным наставничеством. Он стал советником и одновременно близким другом императора У-ди, и благодаря этой дружбе его школа, в отличие от всех отшельнических групп даосов, не была запрещена императорским указом в 504 г.

Помимо комментирования трудов своих предшественников, Тао Хунцзин описал откровения, которые посещали его, дисциплинарные правила жизни, открыв тем самым многие техники даосской практики. И одновременно он положил начало высокоинтеллектуальной даосской мистической литературе откровений, многократно повторенной в последующие столетия. Смесь описаний откровений, видений и рецептов представляют собой два дошедших до нас труда Тао Хунцзина: «Чжэнь гао» («Речи совершенных») и «Дэн чэн иньцзюэ» («Тайные речения о вознесении к совершенству»). Тао Хунцзин выступает проповедником особого типа перманентной даосской практики, в которой любой момент жизни регламентирован дисциплинарными правилами и где немалое место занимает правильный распорядок дня и питание. Свои правила он публикует в одном из самых ранних собраний даосской медицинской традиции «Шэньнун бэнцао цзи» («Собрание важнейших рецептов из трав Священного земледельца»). По преданию, он также, приняв пилюлю и вознесясь на Небо, достиг бессмертия и стал «истинным человеком».

Школа «Драгоценности духов»

В этот же период достигает своего расцвета еще одна школа китайских мистиков — Линбао. Название «Линбао» соотносится с понятием, описывающим магический транс, который испытывали медиумы, и прежде всего шаманки-*у*, во время снисхождения на них духов. Дословно этот термин можно перевести как «драгоценность духов», и само это название, казалось бы, должно указывать на сохранение древнейших традиций мистериальных радений и медиумных трансов. В действительности же развитие школы Линбао ознаменовало окончательную десакрализацию личного соприкосновения с духами, сведение сакрального к набору текстов, ритуалов и символов. В известной мере появление школы Линбао было реакцией на успех школы Шанцин на рубеже IV–V вв., после которого во многих районах Поднебесной стали возникать небольшие даосские школы, занимающиеся поисками методов бессмертия и магического озарения.

Основы учения школы Линбао были изложены в трактате «Уфу цзин» («Канон в пять знаков»), состоящем из пяти частей, большинство тем которого было завещано последователями Гэ Хуна. Сами «пять знаков» соотносились с пятичленным осознанием времени и пространства, которое существовало в мистических школах и суть которого излагалась, в частности, у Гэ Хуна и его учителей.

Родоначальник Линбао Гэ Чаофу начал составление классического труда школы под названием «Линбао цзин» («Канон драгоценности духов») в 397 г. Как он сам утверждал, этому предшествовало мощное мистическое откровение: его во сне посетил его предок и великий маг Гэ Сюань (нач. III в.). Гэ Чаофу представляет Дао в виде «Небесных предков» (*тяньцзун*), которые воплощают всю креативную мощь Пути. Постепенно эти «Небесные предки» стали центром даосской литургии: им возносили молитвы, воскуривали благовония, поклонялись, и к V в. это вообще стало основой даосской практики. Одновременно произошло вытеснение значительно более простых форм поклонения Дао, которые проповедовала более ранняя школа Небесных учителей.

Количество «Небесных предков» постепенно разрасталось, каждый из них представлял определенный аспект жизни или мироздания. Их были сотни, и до сих пор в даосских храмах можно увидеть несколько сотен фигур «Небесных предков», выше человеческого роста, в окружении особых охранников. Каждому следует молиться в особых случаях: по поводу смерти родственников, избавления от завистников, излечения болезней и т. д.

Последователи Линбао в известной мере завершили процесс ритуализации и формализации мистического знания, некогда начатый в школе Шанцин, и в этом плане они испытали немалое влияние со стороны сложных ритуалов школы Тяньшидао (Небесных наставников) и многочисленных буддийских учений.

Крайне эклектичное и разнородное по своей мысли, учение Линбао очень точно соответствовало столь же эклектичной эпохе.

Последователи Линбао хотят структурировать космос, подробно описать его «этажи» и объяснить его смысл — стремление, которое в принципе не могло возникнуть у древних мистиков, которых, в сущности, никогда не интересовали логические построения. Но это желание «понять структуру», которое внезапно стало равняться тезису «достичь Дао», уже существовало в школе Шанцин и теперь, с развитием Линбао, получило распространение.

Сама практика в Линбао и возникших после нее школах становится строже и рациональнее, дисциплинарные правила приходят на смену ранним культам. Все большее место начинает занимать практика сочетания вегетарианства, постов, медитаций и жесткого распорядка дня, что в совокупности называлось *чжай*. Даже даосские медитативные залы получили название *чжайтан* — «залы воздержания» или «вегетарианские залы». Медитация и пост теперь могли продолжаться в течение нескольких дней и ночей, обычно их число было нечетным и соответствовало «небесному порядку» вещей: три, пять или семь. Было строго ограничено и количество участников — обычно шесть адептов.

Для литургий начали строить отдельные алтари (*тань*), которые чаще всего представляли собой обычные китайские домики, ориентированные в

соответствии с *фэн-шуй* и защищенные от воздействия злых духов. Здесь воскуривались благовония, читались нараспев речитативы.

И в этом ярчайшим образом проявилась древняя традиция откровения как «дара предков», как встречи с духами давно умерших людей. По сути, под откровением понималось знание, полученное из мира мертвых. Посты, лишение себя белковой пищи, недосыпание, прием галлюциногенов — все это вводило даоса в состояние транса, когда реальность и греза уже не отличались друг от друга, а сознание открывалось каким-то самым глубинным и запретельным потокам.

Каждый тип такой медиативной практики был способом управления миром живых и мертвых. «Желтое воздержание» (*хуанлу чжай*) предназначалось для спасения мертвых, «Золотое воздержание» (*цзиньлу чжай*) было связано с влиянием на мир живых. «Воздержание грязи и сажы» (*ту тань чжай*), название которого символизировало нищенский образ жизни истинного даоса и его свободу от мирских желаний, заключалось в коллективном покаянии и очищении всей общиной и было направлено на устранение болезней и последствий нарушения законов.

Характерной чертой Линбао явилось и изменение самой духовной практики. Если раньше основной упор делался на визуализацию духов, концентрацию образов в сознании (например, «сохранение Единым»), то теперь основное время посвящалось звуковому повторению — рецитации текстов, и это также во многом было навеяно буддийскими духовными практиками. Сами тексты, их повторение, цитирование, обыгрывание в беседах стали свидетельством окончательной формализации сакрального смысла слова и звука не только в даосизме, но и во всей китайской культуре. В сущности, культура текста существовала в Китае и в древности, но она была частью именно секулярного среза общества, поскольку там, где начиналась запись и даже устное объяснение, кончалось живое общение с наставником и личный прорыв в темное пространство бытия. Не случайно до нас практически не дошли сведения о медиумных практиках и видениях шаманов в Китае, большую часть информации мы получаем не от самих участников процесса, не от этих поразительных «людей-духов», но из косвенных источников — от наблюдателей, официальных историописателей, хроникеров и т. д. Однако официальное конфуцианство с его любовью к письменному слову и буддизм с его упором на изучение текстов к началу средневековья окончательно разрушили живую передачу даже не столько мистического учения, сколько мистического переживания.

В известной мере именно буддизм нанес окончательный удар по сакральным практикам и медиумно-шаманскому комплексу. Буддизм пришел в Китай уже как стройное учение с четкими концепциями, ритуалами и, самое главное, с комплексом текстов. Даосские школы начали копировать эту буддийскую

структуру, все больше и больше сокращая изначальный личный спонтанный интуитивизм мистических практик.

Эти процессы «текстуализации» мистического знания привели к появлению в V в. первого каталога даосских текстов — прямого «потомка» знаменитого даосского канона «Дао цзан» («Сокровищница Дао»). Его составил знаток канонов и ритуалов Лю Сюэцин (406–477), близкий к школе Линбао. Все тексты каталога были разделены на три части, или три «пещеры», что, как очевидно, повторяло членение буддийского канона «*Трипитака*» «Три корзины».

Именно в школе Линбао впервые по-настоящему проявилось буддийское влияние на даосскую культуру. Влияние это было весьма причудливым и по своему неловким. Дело в том, что даосы в ту эпоху знали буддизм весьма поверхностно. Впрочем, и сами китайские буддисты учились у индийских проповедников через переводчиков и нередко изучали весьма посредственные переводы буддийских сутр. Пласт собственно китайской буддийской литературы еще не возник — он появится лишь в VI–VII вв., а поэтому понимание буддизма было формально-поверхностным и сводилось к знанию отрывков из текстов и обрывков ритуалов, простейших базовых понятий, к традиции желтых одежд и бритых голов. Буддизм не переживался, но именно изучался, и в этом смысле он действительно был концептуальным учением.

Из буддизма вычленялись некоторые идеи, которые казались китайцам привлекательными и понятными и в какой-то мере соотносились с их традиционными представлениями о мире. Так, в Линбао проявляются зачатки представлений о спасении, навеянные буддийской идеей кармы — воздаяния за совершенные поступки. И под воздействием этого изменяется содержание оккультной концепции *сянь* как магов и медиумов. Теперь *сянь* превращаются именно в *бессмертных*, людей, вышедших, говоря буддийскими терминами, «из круга рождений и смертей». Переосмысляется и понятие «возвращение к Дао», отныне оно нередко становится по своему значению близко к «обретению доброй кармы», а поступки даосов оцениваются не по их способностям общаться с потусторонним миром, но по «заслугам и добродетелям». Даже термин «*дао дэ*» — «Путь и благодатная энергия» понимается как «мораль».

Уже в текстах школы Шанцин содержались тогда еще не разработанные апокалипсические идеи, которые всегда появляются вместе с идеей о спасении. Апокалипсис и сотериология — мистическое разрушение мира и учение о спасении избранных — всегда идут бок о бок в развитых религиях и практически не встречаются в мистических культах по причине отсутствия в них идеи спасения как таковой. Но если Шанцин лишь закладывает основы апокалипсических идей, то последователи Линбао под воздействием буддизма развивают их во вполне стройную концепцию.

Их теория построена на постоянной смене начал *инь* и *ян*, которая подчиняется некому космическому ритму, задаваемому магией священных чисел. Школа Линбао разрабатывает и свою космологию, которая представляет собой смесь популярных китайских идей и буддийских концепций. В ее основе лежит традиционное представление о пяти этажах или пяти областях неба, но под воздействием буддизма количество таких областей увеличивается до десяти.

Таким образом, явным знаком времени является «текстологизация» некогда тайного знания. Теперь оно описано, кодифицировано и помещено старательными китайскими чиновниками в архивные собрания классических текстов. Закончился этап интуитивного и спонтанного знания магов. На его место пришел ритуал и его переживание.

Ускользящий смысл ритуалов

Китай — страна ритуала и обряда. Именно так ее и воспринимают иностранцы, и именно таковой ее считают сами китайцы. Понятие ритуала (*ли*) стало центральным в конфуцианстве, и Конфуций уделял основное внимание в своих беседах и проповедях именно правильному пониманию ритуала.

Очевидно, что Конфуций говорил не столько о выполнении каких-то обрядовых действий (хотя и о них тоже), сколько об особом переживании, о его мистической глубине, и именно это переживание позволяет человеку перейти из одного состояния в другое. Ритуал, согласно Конфуцию, связывает мир посюсторонний и мир предков, духов и великих мудрецов. Не случайно тот, кто сумел до конца воплотить ритуал, мог из «маленького человека» (*сяо жэнь*) перейти в «благородные мужи» (*цзюньцзы*). По сути вся конфуцианская идеология говорит о тщательнейшем соблюдении того, что в современной науке именуется «ритуалом перемены статуса».

Конфуций считал, что *цзюньцзы* должен быть искушен в «шести искусствах» (*лю и*): ритуале, музыке, стрельбе из лука, управлении колесницей, каллиграфии и математике, и предания говорят, что сам Конфуций преуспел во всех шести. Но почему же ритуалу уделялось столь много внимания? Обычно тезис о важности ритуала в Китае принимается как нечто привычное и данное, но не поражает ли нас, что из «шести искусств» важнейшим является не такое прикладное, как стрельба из лука, или столь привычное и одновременно нужное, как каллиграфия (по сути — грамотность), но «бестелесный» ритуал?

Ритуал устанавливал связь между миром ныне живущих и миром ушедших поколений. Нарушить ритуал означало прервать связь, прервать общение между мирами и тем самым нарушить баланс во всем мире. Очевидно, это подразумевал Конфуций, который относился к соблюдению ритуала не столько

трепетно, сколько крайне жестко. Известен случай, когда правитель царства Ци прислал правителю царства Лу, где тогда жил Конфуций, в подарок веселых певичек и танцовщиц, и три дня при дворе не занимались делами правления, нарушив основной государственный ритуал — совершение жертвоприношений в храме Неба и Земли. После этого Конфуций демонстративно покинул родное царство и отправился в многолетнее странствие. Более того, он счел, что подобное нарушение ритуала «может привести к смерти и гибели»¹⁴. Именно так понимается разрыв связи между Небом и Землей, которая вечно восстанавливается с помощью ритуала, совершаемого правителем. И Конфуций не был просто оскорблен, но по-настоящему напуган за свою жизнь и за судьбу жителей царства. Прервалась связь, и прервалась из-за женщин (судя по косвенным высказываниям, Конфуций вообще особо не жаловал женский пол), и Конфуций видел единственный выход — покинуть официальную должность *сыкоу* (секретаря) и отправиться на поиски другого правителя, который способен поддерживать небесно-земную связь.

Ритуальные правила не просто пронизывают все, но придают иной, священный оттенок самым обыденным поступкам: «Почтительность без правил порождает суетливость; осторожность без правил порождает робость; смелость без правил порождает смуту; прямота без правил порождает грубость». (VIII, 2). Посредством ритуала устанавливается баланс духовных энергий мира, который сам Конфуций именовал «хэ», что обычно переводится как «гармония».

В «Дао дэ цзине» есть слова, которые комментаторы чаще всего воспринимают как критику излишне утомительных и пышных конфуцианских ритуалов (§ 38):

Человек высоких ритуалов погружен в деяния,
но когда он не достигает желаемого,
то закатывает рукава и прибегает к силе.

....

Когда утрачивается человеколюбие, —
приходит справедливость.

Когда утрачивается справедливость, —
приходят ритуалы.

Ритуалы —
это тончайшая ширма
для «преданности» и «искренности»
и предвестник смуты.

Усматривая в этом пассаже критику конфуцианства, комментаторы видели подтверждение своих слов в упоминании «преданности» и «искренности» — основных конфуцианских понятий. Однако было бы странным считать, что Лао-цзы, который сам был хранителем архивов в царстве Чжоу и занимался

в том числе и сохранением древних ритуалов, стал бы критиковать ритуал. Скорее наоборот — это явное указание на то, что за многими понятиями, которыми оперируют мистики и философы той эпохи, в действительности скрывается ритуально-магическая ткань самой жизни. Это не критика, но оправдание конфуцианских понятий «справедливости», «преданности», «искренности» и других качеств, необходимых благородному мужу.

Думается, что реальная все же ситуация была значительно более сложной и отнюдь не сводилась к догматическому спору между даосами и конфуцианцами, который к тому же в момент создания «Дао дэ цзина» просто не мог иметь места хотя бы потому, что даосизм как таковой к этому времени еще не сложился. Здесь нашел отражение какой-то очень давний спор между сторонниками закрытого мистического знания, стремящихся сделать его максимально эзотерическим, сокрытым от большинства людей, и группой тех, кто старался приспособить некогда мистический по своему смыслу ритуал к управлению государством и установлению гармоничной связи между Небом и Землей. К последним и относился Конфуций со своими последователями.

Строго говоря, китайский ритуал по своему содержанию никогда не был абсолютно однородным, в нем эзотерическое, сакрально-потаенное всегда плавно переходило в экзотерическое, открытое, но при этом по своим формам абсолютно точно имитирующее эзотерические аспекты культуры. Неравность ритуальной культуры самой себе издавна подмечали западные специалисты, и широко распространилось мнение, что в Китае существует два типа ритуалов — религиозные и секулярные. В действительности же там никогда не существовало абсолютно обмирщенных ритуалов. По сути, речь здесь идет о двух типах священной коммуникации: один тип — между людьми, другой — между людьми и духами. Так, еще со времени династии Хань (206–220 гг. до н.э.) особое распространение в ряде деревень получили два типа ритуалов: солнечные (*ла*) и праздники лунного цикла, например китайский новый год¹⁵.

Тем не менее слияние мистических доктрин с государственным управлением уже нельзя было остановить. К тому же теперь правитель любого царства являлся прежде всего медиумом и выполнял не только и не столько административные обязанности, сколько поддерживал ритуальную связь между Небом и Землей, совершая жертвоприношения и обнаруживая волю Неба в своих мыслях. Лао-цзы, Конфуций и ряд других мистиков начинают «обтачивать» древнейшие мистико-окультурные представления под нужды государственного управления, стремясь совместить в едином лице роль правителя

*Илл. 17. Молодой даос в храме у алтаря.
Справа надпись: «Пусть духи пребывают в естественности»*



自然

卜打如取明

漆如漆香

царства и мастера-мудреца. Для Лао-цзы, который, вероятно, собирал, а затем комментировал речения мистиков, уже было очевидным, что «мудрец» (*шан жэнь*), следующий пути-Дао и неуязвимый для мира, — это не только медиум-шаман, но уже и правитель царства, распорядитель его богатства или «хранитель амбаров», как он назван в «Дао дэ цзине».

Но именно эта попытка подчинить ритуал как мистическое радение ритуалу как государственному культу в конце концов и привела к коллапсу самого мистического переживания в Древнем Китае.

Этот коллапс проявился в том, что к эпохам Цинь-Хань, к III–II вв. до н.э., важнейшие ритуалы «кормления духов» и жертвоприношений, на которых базировалась сакральная коммуникация между человеком и потусторонним миром, были забыты. Сбылись предостережения Конфуция и Мэн-цзы о возможности утраты магической связи с Небом и духовным миром. Причем, как свидетельствует ряд древних хроник, было утрачено не только мистическое переживание перманентной связи человека и Неба, но частично даже и сами ритуалы.

Проблема заключалась в том, что сам Сын Неба, носитель Небесной благодати-дэ император У-ди забыл об истинных формах поклонения Небу и Земле. Точнее, они были утрачены, и уже никто не знал, как правильно общаться с духами Неба и Земли. Разумеется, такая забывчивость грозила наводнениями, засухами, неурожаем, войнами и прочими несчастьями. У-ди в 110 г. до н.э. приказал своим чиновникам восстановить древние ритуалы. Эта история известна нам со слов Сыма Цяня: «Поскольку жертвоприношения Небу и Земле ранее совершались редко и их уже давно прекратили, никто не знал их ритуала»¹⁶. В его рассказе есть интересная подробность: стремясь реконструировать ритуалы, У-ди обратился именно к конфуцианцам как к основным хранителям сакральных знаний. Однако оказалось, что они и сами уже не знали истинной формы жертвоприношения Небу и Земле, поскольку, как утверждал древний историк, «были скованы толкованиями «Ши цзина» и «Шу цзина» и других древних сочинений и не осмеливались вносить ничего нового». Слепое следование внешней форме древних уложений сыграло с конфуцианцами дурную шутку — внутреннее содержание ритуала оказалось утраченным и мистическое переживание, достигаемое в момент жертвоприношения, уже ушло из него. Более того, была даже забыта истинная форма сосудов для жертвоприношений. В конце концов У-ди понизил в должности целый ряд своих советников-конфуцианцев и отказался от их услуг.

Действительную подоплеку истории с восстановлением ритуалов понять весьма сложно. Что же произошло на самом деле? Может быть, правитель сам предположил, что ритуалы забыты, в то время как в действительности они хранились, однако не в лоне конфуцианской традиции, а какой-то иной?

Однако так или иначе эта история свидетельствует об одном весьма важном факте: начиная с эпохи Хань древние ритуалы не столько воспроизводятся, сколько создаются заново. Ритуальная практика была переработана, переиначена и тем самым «опустошена», о чем прямо говорили знатоки ритуалов X–XIII вв. Здесь проходит водораздел между древнейшим ритуалом как системой магической коммуникации с потусторонним миром и ритуалом как системой обрядов, по которой Китай живет на протяжении двух последних тысячелетий.

Мысль о возрождении, о восстановлении если не формы, но хотя бы сути древних обрядов повторяется конфуцианскими учеными от эпохи к эпохе. С периода Тан-Сун разворачиваются дискуссии по поводу правильной формы ритуалов, улучшаются жертвенные сосуды, на местах древних кумирен возводятся новые даосские храмы или конфуцианские залы, но реконструировать древнейшие магические культы уже не удается.

Об утрате ритуалов в своих сочинениях писал известный ученый и знаток ритуалов Оуян Сю (XI в.). Он прямо заявлял, что истинная форма обрядов и общения с духами утрачена, а ритуалы превращены в пустые действия. Сам Оуян Сю, будучи высокопоставленным чиновником-конфуцианцем, составил крупнейший свод ритуальных уложений, поэтому его мнение по этому вопросу можно считать безусловно авторитетным.

Прежде всего он утверждал, что со времен династии Цинь (III в. до н.э.) и ритуал, и музыка, т. е. основные составляющие мистического радения древних мистиков, превратились в фикцию и «стали пустым названием». В древнее время в период трех эпох Ся, Инь и Чжоу управление государством базировалось на Едином, причем это Единое заключалось в воспитании (*цзяо*) народа, и именно благодаря этому ритуалы и музыка распространились по всей Поднебесной. А вот затем ритуальное единство через воспитание было утрачено, с эпохи Цинь и с приходом императора Цинь Шихуан-ди в III в. до н.э. вместо Единого для управления страной стало использоваться Двойственное: воспитание и политическое правление (*чжэн*). По сути это означало, что правитель был уже не способен своей энергией воспитывать людей, передавать им небесную благодать и перестал быть абсолютным представителем мира потустороннего, хотя формально все его атрибуты остались прежними. Теперь он вынужден был прибегать к политическим мерам управления народом и страной, и связь с Небом могла воспроизводиться и возобновляться лишь от жертвоприношения к жертвоприношению, а не присутствовало постоянно. Именно в этот момент ритуальная музыка и сам ритуал превратились в «пустое название»¹⁷.

Ритуальная жизнь все больше отрывается от жизни мистической. Ритуалы теперь превращаются в придворные церемонии и сложные технические

действия. Если до эпох Цинь и Хань существовал единый ритуал, в котором принимали, как считал Оуян Сю, равное участие и правитель, и народ, объединенные единым переживанием и магическим пространством, то отныне это единство оказалось утраченным. Государственная власть к эпохам Тан-Сун потеряла свое магическое наполнение, хотя сохранила его атрибуты, а мистический импульс перешел на уровень индивидуальных носителей традиции, так называемых «людей культуры» (*вэньжэнь*), иногда народных магов и мистиков, но чаще всего тех, кого именовали даосами.

Даосские символы

Даосизм — явление причудливое, разное, как лоскутное одеяло. Это не религия, не учение, не философия, не даже конгломерат школ. Скорее, особый настрой сознания, присущий китайскому этносу. Если конфуцианство — это то, как о себе думают сами носители этой традиции, то даосизм — это то, что они есть на самом деле, причем эти части «я» — «я» реальное и «я» идеальное — нерасторжимы и обязаны жить вместе.

Даосизм — термин в какой-то мере случайный, так конфуцианцы называли всех тех людей — а их было много, — которые «говорили о Дао». Они могли совершать разные ритуалы и придерживаться разных видов практик, быть лекарями, знахарями, магами, бродячими воинами.

Даосизм оставил после себя немало количество символов, которые связаны с самыми древними, наиболее архаическими представлениями о духах, «этажах» Неба, путешествиях в загробный мир и общении с предками. Даосизм до сих пор широко использует своеобразную «тайнопись», столь напоминающую магические знаки шаманов, — систему несколько видоизмененных иероглифов, которые, будучи написанными, например, на стене дома или на цветной бумаге, определенным образом влияют на мир духов.

Святости и «трепетания души» перед встречей с божественным в даосизме быть не может, ибо Дао не требует личного переживания. Здесь важнее практический аспект саморазвития, многочисленные методики «внутреннего искусства» (*нэйгун*), сексуальные практики пестования энергии-*ци* и семени-*цзин*, приводящие к рождению в организме «бессмертного зародыша».

Как-то известный каллиграф и последователь даосизма Ван Сичжи, любивший есть гусей, попросил одного из них у известного даоса, который выращивал этих птиц. Даос отказал, Ван Сичжи обращался со своей просьбой еще несколько раз, но ответ был по-прежнему отрицательным. Наконец даос смилостивился над каллиграфом и сказал, что отдаст гуся, если Ван Сичжи своей рукой переписет «Дао дэ цзин». Тот так и сделал, и странный обмен священного текста на несвященного гуся состоялся. Обычно эту историю приводят

как образец популярности даосского учения, но разумнее усмотреть в ней преданность гусю — то есть абсолютное отсутствие различия между священным и мирским.

В чистом виде даосизм никогда не был преобладающим учением в Китае и, в сущности, занимал достаточно скромное место. Представление, что большинство китайцев совершают именно даосские ритуалы, связано с тем, что даосизм нередко путают с местными культами, молениями духам предков, то есть со всем тем, что действительно является ядром духовной жизни как древних, так и современных китайцев. Сегодня в даосские монастыри ежедневно приходят десятки китайцев, но отнюдь не для того, чтобы «исповедовать даосскую религию», а затем, чтобы поклониться духам предков либо очиститься от вредоносных духов. Даосские, равно как и буддийские монахи, выполняя роль древних медиумов и магов, обслуживают население, совершая свадебные церемонии, обряды, связанные с отпеванием умерших или рождением детей.

Даосизм начинает складываться в период самых ранних архаических культов и завершает свое формирование в XII–XIII вв., когда становится «вполне» государственным культом, вписывается в имперскую идеологию и когда появляются четко структурированные школы, каждая со своим названием (чисто мистические школы обычно именовались по имени их лидеров, а не доктрин), например «Цюаньчжэньдао» («Путь целостной истины»), сохранившаяся до сих пор, или «Чжэньидао» («Путь истинного единого») и другие.

В основе ранних даосских представлений, как считается, лежали прежде всего учение о *сянях*-бессмертных, концепция продления жизни и достижения бессмертия, а также представления о магах-*фанши*, способных совершать невероятные вещи и творить чудеса¹⁸. По одной из версий, религиозный даосизм зарождается в Шаньдуне, Цзянсу и других приморских провинциях¹⁹. По другим предположениям, первые даосы селятся в центральной китайской провинции Сычуань, издавна известной своей любовью к мистическому²⁰.



Илл. 18. Даосский меч для заклинания духов, сделанный из монет



Илл. 19. Ван Сичжи меняет каллиграфическую рукопись на гуся. Лубок

В краткий период Троецарствия и Западной Цзинь в III в. императорский двор относился к даосам с большим подозрением, а поэтому даосизм развивался очень медленно. Но уже спустя столетие, в IV в., при Восточной Цзинь он начинает вызывать интерес у многих представителей высших слоев власти, аристократов и уездной администрации. Причина была проста и заключалась отнюдь не в мистических глубинах учения — даосизм предложил эффективные методы оздоровления и продления жизни, а это, безусловно, волновало всякого. Собственно то, что принято называть «религиозным даосизмом» с его многочисленными культами и монастырским проживанием, как следует из того, что мы излагали выше, в какой-то мере являлось именно рационализацией и формализацией мистических знаний, тогда как сами эти знания существовали отнюдь не только в даосской среде, а в разных слоях китайского общества.

И все же даосизм был не столько обособленным духовным учением, сколько своеобразным хранилищем древнейших мистических представлений и магических методов, которые время от времени «забрасывались» в светскую культуру. Приведем лишь один пример того, как это могло происходить.

В IV в. после недолгого объединения под властью династии Цзинь, Китай вновь подвергается набегам северных кочевников, которые в конце концов занимают северные территории Китая. Китайская интеллектуальная элита, *вэньжэнь* — «люди культуры», спасаясь от варваров, постепенно перемещаются к югу от Янцзы. Янцзы вновь становится естественной демаркационной линией между севером и югом, между варварством и культурой. Интеллектуальная традиция *вэньжэнь* накладывается на местные даосские культы, и даосизм стремительно становится частью культурной жизни элиты²¹. Даосские магические культы теперь питают светскую культуру, вновь «вбрасывая» мистериальные ощущения в общество. Так возникает и быстро развивается интерес к дыхательно-медитативным системам типа *даоинь* и *нэйгун*, даосские магические методы врачевания превращаются в повседневные методы лечения придворных чиновников и интеллектуальной элиты. Пробуждается и интерес к каллиграфии, но к каллиграфии особого свойства. В даосской среде «занятия каллиграфией» нередко заключались в написании неких малопонятных знаков, выписываемых в момент транса и экстатического общения с духами. Именно мистический даосизм стал основным источником всех современных концепций каллиграфии. Так или иначе, они сводятся к методам установления «письменного» общения с духами, при этом каллиграфически написанные манускрипты являлись особой формой обращения к духам²².

Дао проявляется через обыденную жизнь и воплощается в поступках вполне обученных людей, хотя мало кто из них полностью «идет по Пути». Более того, сама практика даосизма построена на сложной системе символики взаимоотношений и единения мира общего, космического и внутреннего, челове-

ческого. Все, например, пронизано единой энергией *ци*. Ребенок рождается от смешения изначального *ци* (*юань ци*) отца и матери, человек живет, лишь продолжая напитывать организм неким внешним *ци* (*вай ци*), переводя его во внутреннее состояние с помощью системы дыхательных упражнений и правильного питания. Все по-настоящему «великое» связано с запредельным, с Дао, которое при этом ежесекундно проявляется в вещах, явлениях, поступках и в этом смысле является вполне «посюсторонним». Космическое здесь постоянно проецируется на человеческое и проступает в особом витальном «энергетизме», энергетической потенции как самого Дао, так и людей, которые смогли в полной мере постичь его. Сам путь-Дао воспринимается как начало энергетическое, одухотворяющее, например, в «Чжуан-цзы» сказано: «Он (то есть путь-Дао. — А.М.) одухотворил божества и царей, породил Небо и Землю»²³.

Таким образом, становится понятным столь сильное увлечение ранних мистиков, и прежде всего даосов, различными гимнастическими, дыхательными и медитативными упражнениями, обычно объединяемыми под общим названием *даоинь* — «вводить [ци в организм] и проводить его [по каналам тела]». Причем под этим термином подразумевались не только упражнения, но и правильные методы питания, наполняющие тело человека *ци*, — например, использования древесных грибов и галлюциногенов.

В качестве галлюциногенов чаще всего использовались различные древесные грибы, именуемые *чжи* (трутовики), — например, концентрированные отвары из древесного гриба *линчжи*, который сегодня употребляется как лекарственное средство. Современные *линчжи* не обладают ярко выраженным галлюциногенным воздействием, поэтому можно предположить, что в древности в даосской практике под этим названием фигурировал какой-то другой тип древесных грибов. Приняв *линчжи*, можно было узреть духов или самому обратиться в духа, о чем свидетельствует и перевод названия *линчжи* — «грибы духов».

Ранняя даосская практика, тесно связанная с архаической магической практикой, вообще во многом базировалась на визуализации духов с помощью приема галлюциногенных грибов, и в связи с этим, например, даосские храмы именовались *чжичжичань* — «обитель грибов». Магическая энергия бессмертных *сяней* во многом была связана с тем, что они обитали среди неких «грибных полей» (*чжи тянь*), нередко понимаемых как истинная «нива благодати», на которой выращиваются соответствующие компоненты для снадобья долголетия, по сути — галлюциногены.

Даосизм долго бы оставался основным выразителем магических учений Китая, если бы не буддизм. Именно буддизм заставил даосизм превратиться из аморфного течения «магов» и «бессмертных», то есть медиумов и гадателей, во вполне оформленное учение с мощным религиозным комплексом, системой

ритуалов и поклонений, четко установленным, хотя и несколько аморфным пантеоном богов и духов. Буддизм пришел в Китай в I–III вв. как уже готовое и относительно стройное учение — здесь ему противостоял причудливый конгломерат верований и мистических переживаний, именуемый даосизмом. И именно буддизм прервал взлет даосской мистериологии, заставив ее, с одной стороны, «приземлиться» к рационализму, выразившемуся прежде всего в создании многочисленных текстов, объясняющих мистические доктрины, а с другой стороны, «подняться» до одной из основных идеологических систем императорского Китая. Таким образом, как сравнительно целостный комплекс верований, ритуалов и школ со своими патриархами даосизм сложился довольно поздно, во всяком случае позднее, чем пишут китайские историографы. Еще в III в. до н.э. даосизм при Цинь Шихуане получает официальную институционализацию, то есть признается императорским двором в качестве одного из придворных учений, а в II–III вв. уже выступает как весьма влиятельное течение при дворе, причем эта его «внешняя», или «видимая» часть оказалась целиком подчинена интересам двора и высшей аристократии, например, удовлетворяла интерес к продлению жизни, предсказывала по звездам и сакральным знакам. Мистическое же знание даосизма было сведено лишь к частным техникам, которые затем и стали ассоциироваться с даосизмом вообще.

Буддизм сам многое воспринял от даосизма, и прежде всего терминологию и многие формы практики, но одновременно заставляет даосизм осознать себя как нечто целостное и стройное. Более того, не только буддизм китаизировался, вступив в пределы Поднебесной империи, но и даосизм «буддизировался», причем эта «буддизация» продолжалась в течение многих веков. Даосы же переняли у буддистов прежде всего многие методы медитативной практики, чтение установленных молитв и распорядок дня, их привлекала буддийская



*Илл. 20. Даос перед алтарем
для заклинания духов.
Храм Чжунъюэмяо, Хэнань*

рисованная символика — и в даосизме появилась своя «мандала»: знаменитые черно-белые «рыбки» *инь* и *ян*. В XII–XIII вв. в даосизме, до этого практически не признававшем монахов, появляется институт монашества, требуется соблюдение обетов и вводятся монастырские правила — и все это тоже приходит из весьма разработанной монастырской доктрины буддизма.

Именно эта абсолютная гибкость позволила даосизму приобретать самые различные формы и вбирать в себя многие методы духовной практики. Например, даосизм активно взаимодействовал с легизмом («учение законников»), не случайно в древних текстах термин «дао» (Путь) нередко заменяется термином *фа* — «законом» или «методом» именно в том его значении, которое подразумевается под ним в легизме, и в частности в «Четырех книгах Хуан-ди» («Хуан-ди сы цзин»), обнаруженных во время раскопок в Маваньдуге близ Чанша в 70-е гг. прошлого столетия.

Шаг за шагом даосизм отодвигает на задний план изначальное центральное учение магов и все больше вписывается в культурно-имперскую среду китайской жизни. Он даже «обнаруживает» генетические связи с буддизмом. Так появляется легенда, обычно называемая «Лао-цзы просвещает варваров»: великий Лао-цзы, как гласит классическая версия легенды, «уйдя на Запад» через заставу Ханьгу в VI в. до н.э., на самом деле удалился в Индию, где просвещал варваров и одновременно обучал Гаутаму из рода Шакьямуни (по другой версии, он сам перевоплотился в Шакьямуни). Таким образом, Гаутама являлся не кем иным, как учеником Лао-цзы, а поэтому буддизм последователи даосизма воспринимали как отраженный свет своего собственного учения.

Несмотря на «тайность» многих методов, которую формально проповедовали даосы, в их среде было создано колоссальное количество литературы. Вообще, на первый взгляд, представляется крайне странным даже само существование этих фактов: постоянная проповедь «тайности» и «сокрытости», «непередаваемости вовне» (*бу вайчуань*) — и обширные труды, даже десятую долю которых не возьмется прочитать ни один даос или буддист. Волей-неволей напрашивается предположение, что все это либо «саморазоблачение», раскрытие «тайности», либо, наоборот, могучий механизм сокрытия самого главного, эмпирически выработанный мистической культурой Китая на протяжении столетий. На это же намекает и реальная система обучения в современных даосских и буддийских школах, которая построена исключительно на устном общении. Таким образом, большое количество трудов призвано не столько поведать о даосской или буддийской духовно-мистической практике, сколько сокрыть ее.

Даосские каноны были собраны в единый и весьма обширный компендиум «Дао цзан» — «Сокровищница Дао» или «Хранитель Дао» — лишь в 1607 г., в поздний период династии Мин, когда прилагалось немало усилий для упоря-



Илл. 21. Келья даосского монаха, сооруженная еще в XVII в., до сих пор служит пристанищем для тех, кто «идет по Пути»

дочения письменного духовного наследия. И при этом обнаружилось еще одно удивительное свойство даосизма — у него не было не только постоянной формы вероучения, которое, по существу, отсутствовало, но даже и стабильных канонических версий текстов. Например, в тот период по Китаю ходило около 40 версий «Дао дэ цзина», и четыре из них были включены в «Дао цзан». Китай тем самым практически отказывался от размышлений об истинности текста, допуская в равной степени и ее присутствие в разных списках, и ее полное отсутствие хотя бы в одной из версий. Таким же образом был построен и китайский вариант собрания буддийских текстов «Трипитаки», он, напри-

мер, включал несколько вариантов классического чань-буддийского текста «Сутра помоста Шестого патриарха», которые различались временем написания и комментариями.

Очевидно, что важен был не текст, и даже не его содержание, а то, что к нему прикасались «истинные люди», а к его комментированию оказывались причастны великие мудрецы. Не случайно версии нередко именовались по их комментаторам, например: «Дао дэ цзин» версии Хэшан Гуна, «Дао дэ цзин» с комментариями Ван Би. Именно мудрецы освящали своим именем канон и доказывали его истинность своей сопричастностью им.

В западной традиции такая ситуация едва ли возможна. Не могут существовать разные версии Библии (хотя с исторической точки зрения такое вполне допустимо) — любая иная версия или даже перевод могут быть объявлены еретическими. Западная, и в частности иудео-христианская традиция базируется на абсолютном единоначалии веры и единообразии канона этой веры, единстве его понимания и следования. Китайская же традиция пыталась свети канон на уровень индивидуального понимания или прямого наставничества вне института церкви.

Однако постепенно даосизм утрачивает свой творческий импульс, мистерия оказывается открытой для всех. И перестает быть притягательной тайной «небытия». И в ответ на это по всему Китаю в XIV–XV вв., как грибы, появляются народные секты, в духовном плане опирающиеся на даосские постулаты. Это уже отчаянная попытка вернуть ощущение сакрального пространства и погруженности в небытийственные потоки, которое когда-то существовало в до-буддийском и до-государственном даосизме. Увы, даосские секты нередко служили прекрасной почвой для народных восстаний, сливаясь с такими же сектами народного буддизма, но не были способны возродить прежнюю мистирию. Рационализм китайской культуры съел тайну «проникновения в Дао».

Средневековый даосизм теперь стремится к всеобъемлющему, но уже рациональному религиозному опыту — и в этом также сказывается влияние буддизма. Возникает множество школ, например Чжэнь дадао цзяо («Учение истинного великого пути»), Таййи цзяо («Учение Великого единого»), Цюаньчжэнь цзяо («Учение полноты истины»). Еще раньше даосизм становится «лечебным» — даосы высоко ценятся, особенно при императорском дворе, как отменные лекари. Таковым, например, был знаменитый даосский лекарь Сунь Сымяо, одним из первых разработавший систему оздоровительных дыхательных упражнений на основе даосских методик. Это был уже не даосизм с его полнотой переживания, но чисто прикладная и в этом смысле весьма рациональная техника, дающая конкретный лечебный результат.

Даосизм проповедует изначальную природность, естественность и простоту бытия. Причем простота должна проявляться не столько в самой форме



*Илл. 22. Курильница и плавильная печь в даосском монастыре
с надписью «Печь для золота и серебра»*

жизни, сколько в особом взгляде на мир. Поскольку путь-Дао царит над миром объективно и независимо от человеческого желания, то единственный путь «правильной» жизни — это находиться, как говорили сами китайцы, в «соответствии с Дао», или «следовать Дао».

Даосизм — одна их самых поразительных школ, которая не имеет постоянной формы, четко структурированного учения, жестких форм поклонения и практики²⁴. Даже само понятие даосизм (*даоцзяо* — досл. «учение о Дао» или «учение Дао»), следуя лучшим концепциям даосизма о «пустоте», является словом-пустышкой, которое наполняется каждый раз новым содержанием в зависимости от эпохи, школы и даже местности. Все попытки государства привести даосизм

к общему знаменателю, создать иерархический институт даосских наставников, получающих некие лицензии от государства, потерпели провал. Тот причудливый конгломерат мыслей, идей и форм поклонений, которые объединялись под названием даосизм, просто не приемлет структуры как таковой.

Строго говоря, даосские символы собственно к даосизму имеют лишь косвенное отношение, даосизм оперирует знаками, символами, видениями и понятиями, характерными в подавляющем большинстве для любой древней мистериальной культуры.

В центре даосского мировидения стоит невидимое, неосоздаемое и абсолютно пустотное Дао. Даосские авторы сами подчеркивали, что «дао» — не более чем слово для обозначения того, что бесконечно превосходит наше понимание. (В «Дао дэ цзине»: «Дао — лишь слово выходящее из рта»; «Не знаю, как обозначить его, на словах же поименую Дао».) Точно так же в библейской традиции считается, что «Бога никто никогда не видел» (1 Ин. 4:12), — прямое видение такого рода невозможно и недоступно человеку, ибо физическое «зрение» присуще лишь миру дольному, но невероятно в мире «горнем».

Формально с точки зрения поклонений и ритуалов во главе даосского пантеона стоит либо «Небесный предок» (Тяньцзун), либо «Правитель Дао» (Даоцзюнь), нередко ассоциируемый с Лао-цзюнем («Правителем Лао») — обожествленным Лао-цзы. Именно его изображение занимает центральную часть алтарей в храмах, помещается в домашних кумирнях, ему регулярно возжигаются благовония.

И все же даосизм — это воплощенная методика общения с духами, установления самых тесных контактов с миром невидимым и одновременно создания защиты от этого неизвестного мира. Духи привносят интимизацию в общение с Небом, они — проводники и представители невидимого Дао. Конечной точкой устремлений является абсолютная пустота — «гулкая пустота пещеры», которая есть одновременно и конечное, и начальное состояние мира. И в этом смысле даосизм развоплощал культуру до ее структуры и утрачивал культуру вовсе.

В связи с абсолютной «неданностью» Дао в Китае особенно велика была роль учителя, который являлся воплощением самого Дао, его вещным выражением. Будучи, с одной стороны, физическим, конкретным человеком — человеком смертным, ошибающимся и полным желаний, — он одновременно материализовал собой само Дао, стоящее вне определений и проявлений. Важно осознать, что наставник не объяснял некое «учение о Дао» и не рассказывал «даосскую теорию», но являлся абсолютной манифестацией этого Дао, поэтому и мог «обучать вне слов». Не случайно в современных даосских школах важнейшим считается не выслушивание объяснений известного *даоши* — даосского наставника, но простое пребывание рядом с ним какое-то время для



Илл. 23. Лао-цзы в виде небесного духа беседует с духами-учениками с небольшими рожками на голове — намек на «рогатого» первоумудреца Фуси

обретения его внутреннего образа. Порой это приводит к известным парадоксам. В даосский монастырь в провинции Хэнань к одному из известных наставников издалека приезжают уже немолодые даосы для того, чтобы несколько дней... поработать с ним мотыгой в небольшом монастырском огороде. После этого, довольные и преисполненные радости от общения с мастером, они уезжают. Обучение же начинается не с демонстрации каких-то медиативных техник или упражнений «внутреннего искусства» и «пестования внутренней пилюли», а с многочисленных чисто житейских «искусств», например искусства приема пищи (*чифань гунфу*) или рационального ношения одежды (*ифу гунфу*). В конечном счете все сводится к перестройке внутреннего энергетического

ческого образа человека, поэтому постичь такое искусство за короткий срок невозможно, и все занятия «правильным питанием» и «рациональным одеванием» призваны только к одному — продлить срок пребывания адепта рядом со своим наставником, чтобы последователь смог целостно воспринять его энергетический образ.

При этом многие известные даосы современного Китая, равно как и просветленные буддисты, могут иметь весьма смутные представления о теории своего учения, столь подробно описанной в трактатах и многократно повторенной в западных монографиях, посвященных даосизму. Например, даосы в разных китайских монастырях в беседах со мной называли разное количество душ, которое есть у человека, ни один не мог точно описать «этажи Неба», на которых располагаются бессмертные, и т. д., хотя все эти сведения изложены даже в популярных китайских брошюрах о даосизме. Известные даосские и буддийские учителя в этом смысле оказываются плохими наставниками — никакой теории и даже формальным техникам они не могут обучить. Более того, сами они не нуждаются в этих сведениях, ибо прямая практика сведена к мистическому переживанию, которое можно лишь воспроизвести, находясь рядом с ними. И наоборот, формальное обучение, создание, как это происходит в современном Китае, различных официальных «школ», «академий», издание учебников по даосской теории и практике скорее всего свидетельствуют об абсолютной профанации мистического знания, которое невозможно получить иначе, как общаясь лично с учителем в течение долгого времени.

Примечательно, что все это точно повторяет общую традицию правителя-мудреца Китая, воплотившегося в образе императора. Важно было не пообщаться с императором, а пребывать рядом с ним или даже в отдалении от него, например лично не видя правителя, но на территории дворца, где все пронизано его благодатью. И император, и даосский наставник в равной степени представляют собой носителей благодатного импульса *дэ*, благодаря которому они и обретают свой статус учителей и магических лидеров.

Странности китайских мифов

Одна из странностей развития китайских верований заключается в том, что в Китае на обиходном уровне распространено очень мало мифов и сказок, а те, которые существуют, никогда не занимали особого места в китайских представлениях. На месте сказочной здесь стояла либо мистическая, либо философско-морализаторская традиция.

Парадокс заключается в том, что большинство космогонических мифов возникает лишь в начале I тыс., вероятно, в IV в. Часть из них вообще приходит из других областей, например с юга Китая. Все это представляется стран-

ным, если не загадочным, и мало-объяснимым, поскольку обычно считается, что именно мифы о создании мира являются самыми древними по происхождению. У китайцев же они появились, очевидно, после того, как Конфуций создал свое учение, Лао-цзы написал свой трактат, многие крупные философские школы возникли и успели умереть, а в Китае появилась первая империя и была построена Великая Китайская стена.

Зачем вообще могли понадобиться эти мифы, если Китай уже давным-давно вышел из стадии первобытного сознания? Они либо пришли из традиции каких-то других народов, некогда населявших Китай, либо являются символической трансформацией знаков священной практики медиумов. Как нам представляется, справедливы обе версии.

Набор популярных космогонических китайских мифов весьма скромнен, по разнообразию сюжетов он уступает мифам и преданиям других народов, населяющих Китай, на-

пример, чжуаням, яо, мяо, маням, монголам и другим. Известны предания о зайце, живущем на луне, метком стрелке Хоу И, волшебной лягушке, некоторые предания, связанные с созвездиями, например о ткачихе и пастухе, разделенных Млечным Путем. Среди же космогонических мифов и мифов о созидании самым известным считается миф о Паньгу, который создал весь мир из частей своего тела, но и он не стал по-настоящему популярным.

Многие авторы, изучавшие миф о созидателе мира Паньгу и другие космогонические мифы, соглашались с их поздним возникновением, но с неизменной оговоркой: «Очевидно, они имеют более раннее происхождение»²⁵. Однако это отнюдь не очевидно. Примечательно, что ни Конфуций, ни Мэн-цзы, столь почитавшие древность, нигде не упоминают ни Паньгу, ни Нюйва, ни других «зачинателей» космогенеза. Они вообще ничего не говорят о сотворении мира.



Илл. 24. Созидатель мира Паньгу, как он представлялся составителям энциклопедии «Иллюстрированное собрание Трех драгоценностей» («Саньцай тухуэй»). XVII в.

Конфуций часто взывает к древним правителям, размышляет над деяниями властителей, таких, например, как Чжоу-гун и Вэнь-ван, но ни разу не называет имени «строителя мира» Паньгу. Мэн-цзы неоднократно обращается в своих наставлениях к так называемым первоуправителям Китая — Яо и его преемнику Шуню, а также усмирителю потопа Юю, приводя их в пример в качестве образчиков соблюдения правил и мудрого правления на благо людей. Но и он ничего не говорит о сотворении мира ни Паньгу, ни какими-либо другими божествами. Очевидно, что в V–IV вв. до н.э. никаких развитых мифов о мироздании не существовало.

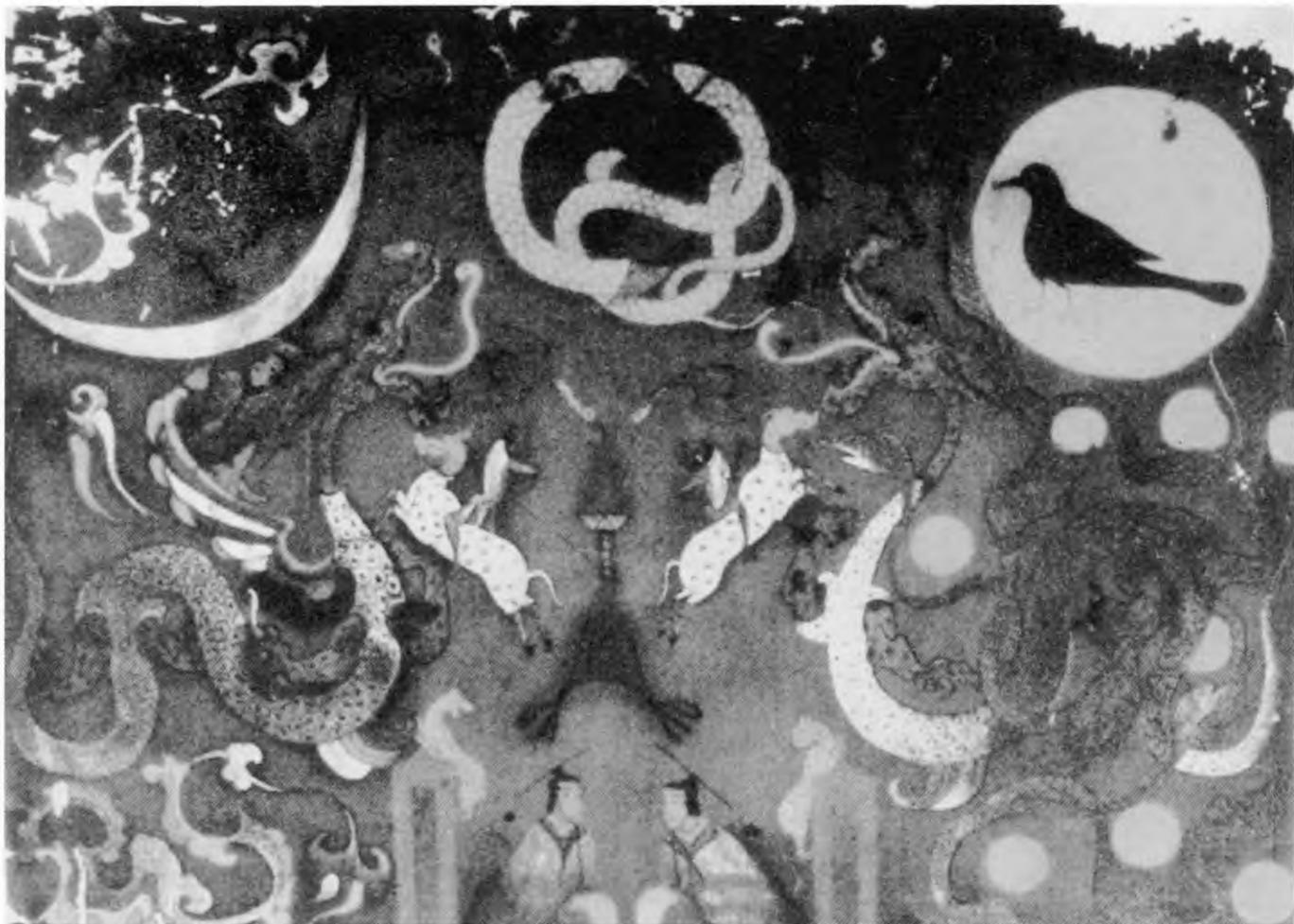
Вероятно, что древних китайцев тема космогенеза вообще не интересовала. Древним людям она представлялась весьма абстрактной и вряд ли несущей какое-то прикладное значение. Возможно, наше предположение о возникновении космогонических мифов раньше, чем философии и развитой религии, отнюдь не универсально для всех регионов земного шара. В какой-то мере западным ученым оно было навязано самой структурой Библии: первые строки первой же книги ее Ветхого завета рассказывают именно о сотворении мира и человека, и поэтому кажется, что духовные представления любого народа начинаются именно с интереса к возникновению мира. Позже об этом много рассуждали и античные философы, стремясь четко прописать структуру мироздания. А вот для Китая этот вопрос оказался вообще не актуален, здесь задавались вопросом не откуда произошел человек и даже не что он есть, а как его можно использовать. Утилитаризм присутствовал даже в космогонии.

В древнем Китае, по-видимому, не существовало даже упоминаний о Паньгу. Они появились лишь в раннесредневековых текстах, например в «Соу шэнь цзи» («Записки о поисках духов», IV в.). Но и в них Паньгу отнюдь не демиург мира, а просто «пятицветная собака», которая взяла в жены земную женщину. Именно таким он предстает в династийной истории «Хоу ханьшу» («История поздней Хань», V в.)²⁶.

Самая известная версия мифа о Паньгу, зафиксированная в трактате Юй Чжэна «Сань у ли цзи» («Исторические записки о трех правителях и пяти императорах», III в.), так передает эту историю. Вначале существовал лишь абсолютный мрачный хаос. Хаос этот имел форму яйца, именно в его центре и родился гигант Паньгу, который спал долгое время, при этом все рос и рос. Однажды проснувшись, он потянулся и расколол скорлупу яйца. Легкая и светлая часть яйца воспарила ввысь, превратившись в Небо и начало-ян, а тяжелая и темная опустилась вниз, образовав Землю и начало-инь. Паньгу, обеспокоившись, как бы Небо и Земля опять не соединились, встал между ними, постепенно все дальше раздвигая их. Сам же Паньгу все рос и рос в течение 18 тысяч лет, вырастая на один чжан, т.е. почти на три метра в день, пока не вытянулся до гигантских размеров. В конце концов Небо вознеслось



*Илл. 25. Бронзовое зеркало.
Слева — богиня Чаньэ преподносит плоды дерева долголетия Фусан
своему супругу Хоу И. Внизу — аист и черепаха, символы
бессмертия и долголетия. II—I вв. до н.э.*



Илл. 26. Верхняя часть погребального платья. Справа на солнечном круге хорошо виден ворон, чья символика связана с Чанъэ и бессмертием. Снизу — драконы. II–I вв. до н.э.

на высоту почти 90 тыс. ли, то есть 45 тыс. км, а Паньгу, решив, что его миссия завершена, вновь уснул, на этот раз навсегда.

Средневековые источники так продолжили эту легенду. Раздвинув Небо и Землю, Паньгу распался на составляющие элементы. Его дыхание стало ветром, голос обратился в гром, левый глаз стал луной, правый — солнцем. Конечности превратились в четыре направления света, а тело — в горы. Кровь стала реками, кровеносные сосуды — дорогами на земле. Волосы на его голове превратились в звезды на небе, а кожа и волоски на теле стали травой и цветами. Из его плоти появились деревья и земля. Из костей и зубов сформировались металл и камни. Люди же произошли из разных насекомых и паразитов, что обитали на теле Паньгу.

Таким образом весь мир представляет результат распада некоего единого Паньгу, который в свою очередь возник из хаоса и выступил как «упорядочиватель», создав из хаоса Космос. В общем, это классический космогонический миф, который можно найти практически у всех народов мира. В нем присутствуют все компоненты, многократно описанные в литературе, например изначальное единство Неба и Земли и их последующее «разлетание», при котором между Небом и Землей сохраняются связи в виде неких *axis mundi* (земных осей). Мотив рождения из яйца широко распространен не только у восточно-азиатских народов, но и у шаманов севера Дальнего Востока. Как точно отметила знаток китайской мифологии Э.М. Яншина, Паньгу «пришел в китайскую традицию без собственной мифологии. Было использовано лишь его имя, вокруг которого по-новому циклизировались мотивы, присущие китайской традиции»²⁷.

Более того, рассказ о том, как Паньгу создавал мир из хаоса по сути есть популярное и крайне упрощенное переложение целого ряда весьма сложных и структурированных сюжетов, которые были распространены в мистических культурах, а позже и в даосизме. Часть из них сегодня можно встретить в «Чжун-ан-цзы», «Ле-цзы» и других произведениях, связанных с описанием мистических культов, видений и ритуалов. В рассказе о Паньгу уже нет сложной символики перехода от хаоса в мир форм, путешествия в загробный мир, встречи с духами и т. д. — перед нами бесконечно упрощенный и фольклоризированный рассказ, построенный, с одной стороны, на преданиях южных народов Китая, а с другой, содержащий отзвуки полузабытых к тому времени мистерий.

Существует еще одно похожее по характеру предание — о том что люди были созданы из обожженной глины богиней Нюйва (Нюйгуа), сестрой и одновременно женой мудреца Фуси. Один из позднейших вариантов этого мифа рассказывает, что, обжигая фигуры в печи, Нюйва слишком рано вынула одних — так получились люди с белым цветом кожи, слишком поздно других — так возникли чернокожие, а китайцы же с ровным желтоватым цветом кожи

были вынуты как раз вовремя. Одна из версий мифа добавляет, что в это время пошел дождь, и некоторые фигурки испортились, поэтому на земле существуют уродливые люди.

Иногда Нюйва выступает не как созидательница мира, но как существо, которое обустроивает его или вносит в него недостающую гармонию. Вообще мотивы о периодическом разрушении мира довольно часты в китайских преданиях, что в самом общем плане передает характерный для мистических культов и посвящений мотив регулярного умирания и возрождения в новом теле и в новом мире. Так, в сборнике мистических историй и даосских преданий «Ле-цзы» есть рассказ о Нюйва, выполняющей функцию посвящающего учителя. Она восстанавливает прежний вид мира после одного из разрушений, однако затем начинается борьба за власть между божеством разливов Гунгуном и другим правителем Чжуансюем. Гунгун в гневе бьет по горе и ломает Небесную подпору. Небо наклоняется на северо-запад, за ним следуют Небо и светила. Наклонилась и земля на юго-восток, поэтому отныне все реки текут именно в этом направлении²⁸.

Примечательно, что в «Ле-цзы» говорится не о божестве Нюйва, а именно о женщине из «рода Нюйва». Это, возможно, указывает на существование большой родовой группы шаманок — если учесть предположительно южное происхождение этого предания, а на юге, как известно, было сильно влияние женщин-заклинательниц. Под борьбой между Гунгуном и Чжуансюем, о которой рассказывается во многих преданиях, например в «Хуайнань-цзы» («Мудрец из Хуайнани», II в. до н.э.), может подразумеваться борьба между племенными лидерами за наиболее мощных духов (дословно в тексте — «за власть над предками»), причем жреческий «род Нюйва» уже не способен восстановить равновесие.

Однако и сама Нюйва впервые упоминается лишь в IV в. до н.э. в произведении Цюй Юаня «Тянь взнь» («Вопрошая к Небу»), то есть этот образ не является действительно очень древним, а о ее «браке» с Фуси впервые говорится лишь в IX в.²⁹ Примечательно, что и образ Нюйва, также как и Паньгу, по-видимому, пришел с юга Китая, само же первоначальное значение слова «Нюйва» трактуется как «женщина-лягушка», возможно, первоначально это был дух дождевой воды и луж³⁰. В связи с этим лягушка позже стала считаться символом долголетия и бессмертия.

Точно так же миф о Паньгу не только является не очень поздним по времени возникновения, но, возможно, вообще изначально не был китайским (ханьским), а возник у южных народов Китая, например мяо или яо, а в письменном виде мифы о Паньгу были зафиксированы лишь в III в.³¹

Таким образом, в обоих случаях мы сталкиваемся с очень поздними космогоническими и креативными мифами, вероятно пришедшими от некитай-

ских народностей. Примечательно, что на поздних средневековых изображениях Паньгу выступает как воплощенное соединение двух противоположных начал *инь* и *ян*, поскольку сам символизирует изначальный хаос, откуда эти начала вышли. Например, он часто изображается держащим в одной руке Солнце, в другой Луну или на его ладонях нарисованы знаки Солнца и Луны. Это связано с преданием, что изначально Паньгу неправильно расположил Солнце и Луну и они заходили за море одновременно, таким образом был нарушен принцип гармоничной устойчивости *инь-ян*. По приказу императора Паньгу исправил ошибку, совершив особый ритуал: написав на левой ладони иероглиф «солнце» (*жи*), а на правой «луна» (*юэ*), он вытянул вперед левую руку и позвал Солнце, затем вытянул правую и позвал Луну. Прodelав так семь раз, он установил чередование светил между собой.

Таким образом, изначально в китайских традициях Паньгу не был творцом мира. И тем не менее существовал другой Паньгу, у которого, как рассказывает древний текст «Куан бо у чжи», была «голова дракона и туловище змеи» — весьма знакомый нам облик, связанный с магическими ритуалами, переодеваниями и превращениями для путешествий в царство мертвых³². С культом мертвых связана и Нюйва, что соответствует ее реальному образу жрицы и медиума. Например, в провинции Сычуань, где долгое время сохранялись магические культы, Нюйва и ее брата-



Илл. 27. Пузырек для благовоний или тонизирующих снадобий. На переднем плане лучник Хоу И, из-за спины выглядывает его супруга Чаньэ. Красное дерево. Провинция Хэбэй. XVIII в.



мужа Фуси изображали на могильных плитах как существ-перевозчиков душ в царство мертвых. В других регионах Китая, например на территории Шаньдуна или Хэнани, к I–II вв. Ньюва, Фуси, Хуан-ди и многие другие персонажи под воздействием конфуцианства уже начали выступать в роли неких «культурных» героев и устроителей мира. В Сычуани же, самым тесным образом связанной с древними шаманскими культурами, Ньюва по-прежнему понималась как представительница медиумного рода, а не абстрактная богиня.

Другой комплекс весьма странных легенд посвящен некоему И или Хоу И — знаменитому стрелку из лука, и даже известны предположительная дата его рождения — 2150 г. до н.э.³³ Он сумел сбить девять из десяти солнц, светивших на небе и мешавших людям спать. О стрелке И известно было Конфуцию и Мэн-цзы, они приводили его в пример как образчик мастерства, доведенного до абсолютного предела, но и они не придавали образу Хоу И и тем более рассказам о нем большего значения, нежели повествованиям о правителях древности.

Характерно, что герои мифов никогда не были по-настоящему обожествлены. Например, миф о Паньгу никогда не был особенно популярен в Китае, иллюстрации к этому мифу лишь изредка можно встретить на народных изображениях, сам же Паньгу в отличие от многих философов, мистиков, мудрецов и генералов, никогда не был причислен к официальному пантеону и не стал народным божеством. Ему не поклонялись, не возжигали благовония, не упоминали в своих молитвах. Лишь в редких случаях в поздней императорском Китае Паньгу рассматривали как члена триады верховных духов вместе с Лао-цзы и Хуан-ди, а позже вместе с Лао-цзы и Юй-ди. В Гуйлине, на юге Китая, Паньгу выступал в роли архаического божества и ему приносили жертвоприношения, однако все это — единичные случаи.

Значительно большее количество мифов и преданий связано не с мирозданием, и тем более не с сотворением людей, а с получением отвара бессмертия и его использованием. Этому посвящен целый комплекс легенд о бессмертных-сянях и различных божествах, переселившихся в некие иные сферы. Как бы ни менялись герои преданий, в описании их приключений стабильно присутствуют три мотива: изготовление отвара бессмертия, чудесное перемещение героя (например, на Луну или на некие чудесные острова) и не менее чудесная его трансформация. Все герои либо варят лекарство бессмертия, либо принимают его и тотчас оказываются в «полете», в «перемещении» или в царстве мертвых. Последнее в легендах обычно изображается как некая небесная сфера, чаще

Илл. 28. Сунь Укун устраивает переполох в Небесных чертогах. Перед ним летит с мечами богиня Сиванму. Ростись на стене даосского храма

всего Западный рай, или горы Куньлунь, причем и там и там обитает богиня Сиванму — одна из древнейших героинь китайского мистического эпоса. Здесь также присутствует важнейший компонент бессмертия — священный персик (*tao*). Вообще, некое «путешествие на запад» могло восприниматься как перемещение в иной, чаще всего загробный мир, а возвращение из него оказывалось равносильным обретению бессмертия. Частично это связано с тем, что по ряду преданий предки китайского народа пришли откуда-то с запада, в том числе Яо, Шунь, Шэньнун, а поэтому странствие в западные края символизировало возвращение к предкам. Те же в свою очередь даровали священные знания и бессмертие. Известный роман «Си ю цзи» «Путешествие на Запад» XVI в. обыгрывает предание о том, как Царь обезьян Сунь Укун, устроив переполох в небесном саду, выкрал волшебный персик, вкусил его и достиг бессмертия. Мотив путешествия за священным снадобьем и нередко выкрадывания его вообще широко распространен в сказках (достаточно вспомнить русские сказки о живой и мертвой воде).

Целый комплекс легенд о бессмертии связан с луной и ее чудесными обитателями. По мнению М. Элиадэ, луна вообще представляет собой символ роста и умирания живых существ, например, отсутствие луны на небе может восприниматься как символическая смерть, а ее появление — как возрождение человека, фазы роста луны повторяют этапы возмужания и старения человека. Собственно связь фаз луны с бессмертием объясняется тем, что, наблюдая изменения лунных фаз, человек однажды пришел к выводу, что физическое исчезновение человека еще не есть окончательная смерть и за ней последует новое рождение³⁴.

На луне живет богиня Чанъэ, которая на традиционных рисунках изображается в образе красавицы, глядящейся в зеркало, которой служанка подает то ли чай, то ли отвар бессмертия. По некоторым легендам, Чанъэ в своем земном облике являлась женой стрелка Хоу И. Как-то Хоу И получил отвар бессмертия от Сиванму, а Чанъэ тайно вкусила это снадобье, достигла бессмертия и переселилась на луну, где она теперь обитает во Дворце всепроникающего холода (*гуань хань гун*). Хоу И устремился за своей женой на небеса и поселился на солнце, и таким образом супруги составили лунно-солнечную пару. По некоторым легендам, на луне Чанъэ превратилась в священную жабу-чань, которая обычно изображается трехпалой³⁵. У Чанъэ есть и двое детей, которые играют с лунным зайцем, изготавливающим снадобье бессмертия.

Популярным стало предание о лунном (*юэ ту*) или нефритовом зайце (*юй ту*), который живет на луне и без устали толчет в ступе снадобье бессмертия. Именно его некогда вкусила богиня Чанъэ и за это была обречена на вечную жизнь на луне. Сами предания о зайце, равно как и большинство китайских мифов, довольно позднего происхождения, их обычно относят к III в. Однако



*Илл. 29. Лунный заяц несет корзину с зельем бессмертия.
Дерево. Провинция Хэнань. Начало XX в.*

найденное в захоронении Маваньдуга (206 г. до н.э. — 8 г. н.э.) полотнище с изображением на нем зайца, стоящего на задних лапах и толкущего снадобье, позволяет отнести это предание к более раннему времени³⁶.

Предания о лунном зайце можно найти у многих народов мира, и чаще всего они связаны именно с мистическим достижением бессмертия, даруемым луной. Такие предания встречаются практически по всей Южной Африке, они есть у готтентотов, бушменов, жителей Меланезии. У бушменов есть такое поверье. В давние времена заяц был человеком, когда у него умерла мать, он стал громко причитать. Луна же сказала, что его мать не умерла окончательно и оживет, но заяц не поверил ей и продолжать стенать. Луна разгневалась, неверующего человека превратили в зайца, а люди с тех пор стали смертными³⁷. Помимо этого считается, что луна властвует над царством мертвых или является тем местом, куда отправляются души умерших. Схожие с китайскими мифы есть у якутов и некоторых других народов севера Дальнего Востока.

Лунный заяц имеет очевидную эротическую символику. Пест (фаллос) и ступа (йони), которые он держит, во многих культурах мира, в частности у сибирских шаманов, несут очевидный сексуально-магический подтекст бесконечного совокупления. Примечательно, что в легенде о зайце этот подтекст оказался самым тесным образом связан с бессмертием, то есть вечным возрождением как результатом магического совокупления. Заяц вообще выступает в качестве символического заместителя мужа богини Чаньэ, и мотив перетирания пестом снадобья в ступе указывает на неугасающую мужскую силу зайца. Связь пестика и перетирания чего-то с сексуальной практикой — весьма распространенный мотив у народов Дальнего Востока и Сибири. Распространение пестика-фаллоса, терочников с фаллическим навершием, молотов, верхняя часть которых напоминает фаллос, отмечено еще в неолитических комплексах поселений на юге Дальнего Востока и в комплексах эпохи бронзы Западной Сибири.

С этим связана еще одна особенность лунного зайца — инверсия мужской потенции в женский облик, поскольку заяц представлен одновременно и пестом, и ступой, то есть мужским и женским элементом одновременно. В большинстве текстов он предстает именно как самка, а не как самец, в то время как в мифологическом пространстве самцов вообще нет. Многие легенды гласят, что зайчихи становятся беременными, облизывая молодые побеги. Высказывалось даже предположение, что отсутствие в фольклоре зайцев-самцов частично связано с тем, что в Китае пассивный партнер в однополых отношениях именуется «зайцем» (*ту*), а выражение «поохотиться на зайца» означает отправиться на поиски мальчиков³⁸.

Заяц — это также проявление троичности, множество легенд рассказывает именно о трех зайцах. По легенде, Тан Му заставили съесть собственного

сына, (возможно, это отголосок древних ритуалов жертвоприношений), через некоторое время она отторгла съеденное, выплюнув наружу трех зайцев.

Заяц, таким образом, является заменителем человеческой жертвы, особенно жертвы близкого родственника или сына. Принося в жертву зайца и оставляя в живых человека, последнему обеспечивали «долголетие и бессмертие», и этим частично объясняется связь зайца с символикой бессмертия. Эту историю повторяет легенда о том, как Вэнь-ван исторг из себя трех зайцев, которые состояли из мясных шариков, изготовленных из плоти его собственного сына.

Очевидным образом рассказы о лунном зайце и Чангэ связаны с различными птицами — перевозчиками в загробное царство или воплощением душ умерших. В результате весь комплекс легенд приобретает характерный для медиумной культуры мотив путешествия в царство мертвых и обретения там бессмертия.

Например, в ряде версий девять солнц, которые сбил меткий стрелок И, представлены как девять воронов (*у я*). Ворон в некоторых преданиях контаминируется с солнцем и составляет пару противоположностей вместе с лунным зайцем³⁹. В ранних вариантах этого предания речь шла не о вороне конкретно, но о сакральной птице, прообразе существа *фэн* (феникс), которое служило перевозчиком или посланцем в царство мертвых и о котором уже рассказывалось выше.

Во всех этих легендах также проявлен принцип бинарных оппозиций, *инь-ян*, приводящий мир в гармонию: в ряде преданий лунному зайцу противостоит ворон, живущий на солнце, лунной богине Чангэ — «солнечный герой» и ее муж стрелок Хоу И. По другим преданиям, на солнце обитает трехногая (иногда трехпалая) золотая птица (*цзинь няо*). Белый или нефритовый заяц есть символическое воплощение луны вообще, равно как и золотая птица — солнца. Нефритовый заяц обитает в восточной части неба, а золотая птица — в западной⁴⁰. Напомним, что заяц связан с богиней Чангэ, которая иногда предстает в виде трехпалой жабы, являясь логической противоположностью трехпалой птице, таким образом, заяц и птица символизируют взаимодополняющие начала, образ же золотой птицы — это отголосок древних преданий о птицах как воплощении души умерших.

Вся эта мифологическая картина обретает свой смысл лишь тогда, когда все компоненты рассматриваются во взаимодействии, а не как отдельные предания и сказки.

Безусловное значение имеет и то, из чего лунный заяц изготавливает снадобье бессмертия: в ступе он без усталости толчет кору коричневого дерева. По своей символике лунное коричневое дерево целиком тождественно мировому дереву — оно стремительно растет и нередко уходит своими ветвями в непро-

глядную высь. Коричное дерево растет с такой скоростью, что может закрыть все сияние луны, поэтому его следует подрезать каждую тысячу лет. По другой версии, распространившейся во время правления династии Тан (VII–X вв.), некто У Ган регулярно пытается подпилить дерево, но оно увеличивается на 500 чжанов (то есть почти на 1,6 км), и он никак не может поспеть за его стремительным ростом.

Примечательно, что в ряде ранних текстов оно также именуется «коричным деревом бессмертных-сяней». Более того, в некоторых пассажах трактата «Тайпин юйланы» («Высочайше одобренный канон о Великом покое») есть даже описания видений, вызываемых воздействием соматического отвара и связанных с медиумами-сянями и самим деревом: «Говорят, на луне есть коричное дерево *сяней*. Если сегодня узрешь его рождение, то этого достаточно, чтобы повстречаться с самим *сянем*. Постепенно все это обретет форму, а затем прорастет и само коричное дерево»⁴¹. Здесь очевидна визуализация образов («постепенное обретение формы»), которые проступают в сознании под воздействием отвара. «Прорастание дерева» или иногда «прорастание побега» не что иное, как эвфемизм даосской практики, обозначающий появление зародыша бессмертия внутри человека. И таким образом, вся символика коричневого древа связана с приемом галлюциногенов. Характерно, что во всех этих преданиях прослеживается прямая связь между изготовлением соматического напитка бессмертия, коричневым деревом и существованием *сяней* — все это является изложением практики медиумов. Не случайно обительницу луны Чанъэ также именуют *гуйню* — «коричной феей». Это намек на то, что под Чанъэ могли подразумевать женщин-шаманок.

Примечательно, что получение чиновничьей или ученой степени в Китае также было связано с символикой коричневого древа. Коричное дерево превратилось в знак приобщения к священному знанию и, как следствие, духовному бессмертию. Считалось, что тот, кто сможет побывать в *гуйцун* — «коричных зарослях», то есть в лунном дворце, где живет Чанъэ, получит ученую степень.

Благодаря своей символической связи с оккультной практикой луна в китайской поэтической традиции стала символом бессмертия, а любование луной, особенно за чашей вина, стало любимой традицией китайских эстетов средневековья. Впрочем, луна воспринималась не столько как символ мистических трансформаций и бессмертия, сколько как невозможность достичь его. Поэт Ли Бо восклицает:

Никогда не взберешься ты на луну,
 Что сияет во тьме ночной,
 А луна — куда бы ты ни пошел —
 Последует за тобой...



Илл. 30. Тарелка с лягушкой внутри — символом бессмертия и долголетия. Использовалась для приготовления «отваров долголетия». Надпись: «В горном потоке лягушка прыгнула — лишь всплеск». XVIII в.

Белый заяц на ней лекарство толчет,
И сменяет зиму весна,
И Чанъэ в одиночестве там живет
И вечно так жить должна⁴².

В этих строфах — явное несовпадение или, точнее, окончательное разделение мира мифологического, «лунного» и мира земной жизни, где наслаждение вином и беседой с другом приносит больше радости, чем стремление раскрыть тайну лунного напитка, дарующего бессмертие.

Практически весь комплекс преданий, связанных с луной, перемещением на небо, использованием отвара бессмертия, как видим, возник не раньше III в. до н.э. В частности, предание о коричном дереве, точнее, о дереве, что растет на луне, относится к эпохам Хань-Цинь (III в. до н.э.) и впервые появилось, по-видимому, в трактате даосского толка «Хуайнань-цзы» (II в. до н.э.)⁴³. Герои космогонических мифов типа Паньгу вышли на историческую арену еще позже.

Попробуем объяснить позднее возникновение космогонических представлений у китайцев. — оно непосредственно связано с десакрализацией мистических традиций. Мы уже говорили, что очевидный признак периода Позднего Чжоу и следующих за ним эпох (то есть VII в. до н.э. — II в. н.э.) — это выход ранних и крайне закрытых мистических представлений на уровень светских проповедей, политических доктрин, нравственных догматов и упрощенных народных трактовок. И именно этот процесс сопровождается появлением мифов и различных преданий о бессмертии. Все эти мифы — упрощение и народное переложение некогда тайных знаний и мотивов.

При этом свет увидела лишь крайне небольшая часть подобных верований и среди них — космогонические мифы. Таким образом, все представления о Паньгу как созидателе космоса или о лунном зайце, «золотой птице» и богине Чанъэ сами по себе не есть некие древние примитивные представления, но, наоборот, относительно поздние упрощения очень сложного и весьма разнообразного комплекса мистических воззрений.

Вообще, как нам кажется, комплекс архаических представлений и мистических воззрений, отразившийся в мифах, значительно сложнее и глубже, чем нам порой представляется. Именно он до сих пор, обладая чрезвычайной витальной силой, питает многие современные верования китайцев и, если брать шире, многих народов Восточной Азии. Одна из причин его упрощения — появление письменного языка, пускай первоначально и рисованного, в виде петроглифов.

Миф для Китая отнюдь не является каким-то искаженным выражением действительности, неким ошибочным представлением о мире и космогонии. Китайские философы прекрасно понимали, насколько нереально все то, о чем

говорит миф, однако упорно оперировали им, потому что это была единственная форма если не выражения сакральной реальности, то хотя бы указания на ее существование где-то там внутри, за многочисленными легендами, псевдоисторическими рассказами, поклонениями духам. В Китае сложилось устойчивое представление о том, что истинную реальность невозможно выразить или увидеть непосредственно, она предстает перед нами лишь отраженной в произведении искусства, в философии, в ритуале, преломленной через опыт человека, который постиг ее. Миф же только внешняя форма представления об этом сакральном и, как следствие, вечно сокрытом начале.

Таким образом, китайские мифы о мироздании, хотя формально и имеют позднее происхождение, своими корнями уходят в древнейшие магические системы II–I тыс. до н.э. Часть этих преданий, в частности миф о Паньгу, может быть интерпретирована как воспроизведение шаманского ритуала самораспадения и саморастворения в окружающем мире, а потом возобновления жизни в других формах. В общем же плане для Китая миф всегда служил упрощенным, секуляризованным представлением о мистической реальности.

По сути за всеми этими преданиями стоят несколько стабильных сюжетов, которые «наряжаются» в разные одежды: изготовление соматического напитка, мистический полет, обнаружение себя в другом, запредельном пространстве, например на луне. Все это по сути представляет собой пересказ мифологическим языком народных представлений о магической практике. Находят свое объяснение и символы коричневого дерева, жабы (лягушки): мелкотолченая кора коричневого дерева, равно как и «жабий камень» (некоторые части жаб), являются ингредиентами различных отваров бессмертия. Соматический напиток в мифах вообще является центральным сюжетом: то его изготавливает лунный заяц, то его принимает Чаньэ, то его получает стрелок Хоу И и т. д., все это дает нам основание полагать, что именно видения, вызываемые галлюциногенами «отвара бессмертия», являются центральным, хотя и завуалированным сюжетом всех этих мифов и непосредственно связаны с сюжетами практики магов и медиумов.

диалоги с конфуцием



Человек и символ

онфуцианство стало знаком Китая, особой характеристикой всей китайской цивилизации на протяжении нескольких тысячелетий. Самого же Конфуция (551–479 гг. до н.э.) справедливо называют «символом китайской нации», обложки многих книг о Китае украшены изображениями

великого наставника, он смотрит на нас с календарей, плакатов и рекламных щитов. Культ Конфуция был объявлен императорским, правители совершали моления в храмах Конфуция, на его родине в местечке Цюйфу, что в бывшем царстве Лу (провинция Шаньдун), был возведен огромный храмовый комплекс, ныне превращенный в роскошный музей, куда съезжаются туристы из всех стран мира.

В современном Китае конфуцианство стало могучей политической идеологией, говоря о «конфуцианском культурном регионе», китайцы связывают в единый цивилизационный узел Китай, Японию, Корею, Вьетнам и ряд других стран. Появился даже особый тип «конфуцианских бизнесменов» (*жу шан*), которые стремятся вести бизнес на основе традиционных правил конфуцианской морали и финансируют целый ряд конфуцианских школ и учебных заведений на юге Китая и в Гонконге.

...Его имя было Кун Цюй, что значит «Кун-Холм». Одни утверждают, что перед его рождением родители совершали моление духам, обитающим на холме, другие говорят, что у самого Конфуция была голова странной формы — с двумя бугорками-холмиками. Отсюда и пошло такое странное имя.

Это был странный человек — человек-символ, человек-знак. Выходец из обедневшей аристократической семьи, неудачливый администратор, прошедший немало лет в скитаниях из одного царства в другое, с детства изучавший древние ритуалы и уложения, ценивший превыше всего «Канон поэзии» («Ши цзин») не за его литературное изящество, а за то, что «говорит о древности». У него было «странное рождение», как говорят хроники. Отцу Конфуция было уже далеко за 70, а его матери — лишь 17 лет, и современные исследователи расходятся во мнении, был ли их брак законен (то есть являлся ли великий мудрец законнорожденным) или «странность» следует относить лишь к разнице в возрасте отца и матери.

Своей судьбой он повторил путь многих книжников и мистиков своего времени. Он много странствовал, служил при дворах правителей разных царств, проявил себя как отменный советник, но не очень грамотный администратор, стремившийся на практике осуществить свои идеи. В 67 лет Конфуций возвратился домой, для того чтобы целиком посвятить себя воспитанию учеников и по сути создал первую школу, где систематически передавал своим «студентам» знания о ритуалах, причем очевидно, что это обучение включало все — от грамоты до выполнения сложных церемониалов. По преданию, которое мы встречаем в «Исторических записках» («Ши цзи»), у Конфуция было 72 ближайших последователя, которые сопровождали учителя в его странствиях в разные периоды жизни, всего же у него было 300 учеников.

Что такое конфуцианство? Несмотря на то что об этом написаны тысячи томов как самими конфуцианцами, так и современными исследователями, вряд ли кто сегодня решится с уверенностью ответить на этот вопрос¹. Некоторые называют конфуцианство морально-этическим учением, лишая права на полноценное религиозное содержание. В современном же Китае, наоборот, ряд крупнейших последователей конфуцианства, и среди них крупные бизнесмены, требуют, чтобы оно было признано национальной религией Китая.

Но вот самый важный момент: средневековое и тем более современное конфуцианство — отнюдь не то учение, которое принес Конфуций! на самом деле, это совсем другое учение, это особого рода морально-политическая доктрина государства, в то время как сам Конфуций был носителем вполне определенного мистического учения. В течение столетий образ Конфуция как идеального наставника превратился в особый тип «священного зонтика», под которым могли «укрыться» любые идеи и политические учения, в том числе и те, о которых сам Учитель мог и не подозревать.

Наставления самого Конфуция собраны в сборнике его изречений «Лунь юй», что принято переводить как «Беседы и суждения». «Лунь юй» был написан не Конфуцием, а его учениками, и не известно, видел ли сам наставник записи своих бесед в полном объеме. Часть его высказываний и историй из его

жизни встречается и в ряде других трактатов, например в «Ли цзи» («Записи о ритуале»). В большинстве случаев Конфуций упоминается не под именем собственным, а под иероглифом «цзы» — «учитель», выступая тем самым скорее как знаковая фигура, нежели как конкретный человек.

Все нравственное развитие китайцев всегда представлялось как изучение наследия, завещанного Конфуцием, — его бесед с учениками и вечной парадигмы выбора между идеальным «благородным мужем» (*цзюньцзы*) и «маленьким человеком» (*сяожэнь*).

Культ Конфуция создавался уже после его смерти — при жизни учитель не был особо почитаем и ценим. На месте его рождения сначала был воздвигнут небольшой алтарь, через много веков превратившийся в огромный храмовый комплекс. Однако впервые китайский император совершил на этом месте поклонение учителю лишь в 195 г. до н.э., то есть лишь через три века после его ухода из жизни, когда Конфуций стал уже превращаться в легенду. В 37 г. н.э. императорским указом Конфуцию впервые посмертно присваивают титулы и чины, то есть по сути награждают не его, а задабривают духа предка, стараясь правильно договориться с ним и перевести в разряд духов-защитников и покровителей. Наконец, в 58 г. ханьский император Мин-ди, прославившийся своей любовью к конфуцианству, открывает особые школы, для изучения наставлений учителя, а через год приказывает совершать по всей стране жертвоприношения в честь Конфуция — так скромный чиновник из Лу окончательно превратился в духа предка. Вскоре он действительно был объявлен центральным духом государственного культа. Уже после своей смерти Конфуций стал продвигаться по китайской иерархической лестнице. Императорскими указами он был пожалован многочисленными высокими титулами, а в 1106 г. его даже стали именовать «правителем». В 1008 г. император Чжэнь-цзун совершил пышный обряд поклонения Конфуцию, а через два года повелел построить храмы Конфуция во всех городах и округах по всей стране². Он был обожествлен и как небожитель — «Старый наставник абсолютной мудрости» и оказался в одном ряду с даосскими бессмертными небожителями и народными героями.

Не сложно заметить, что речь идет уже не столько о человеке Конфуции, сколько об особом духовном существе — предке-защитнике всей китайской нации. Мы уже говорили, что свойства живого человека не переходят автоматически на его духа. Обедневший аристократ Кун Цюй из царства Лу столь же похож на «мудреца Куна», сколь и отличен от него.

Культ обожествленного Конфуция поразительным образом совпадает с культом хтонических божеств, например духа очага или духов земли, которые логически противостоят небесным божествам. Несмотря на его «общегосударственный» статус, Конфуцию чаще всего молятся как духу предка или духу очага — то есть территориальному, локальному божеству. Это вообще харак-



Илл. 31. Памятник Конфуцию на территории Народного университета в Пекине, преподнесенный в дар одним из гонконгских бизнесменов — поклонников Великого Учителя

терно для духов-защитников, общение с которыми всегда носит личный, интимный характер, поскольку им, равно как и духам предков, поверяют самое сокровенное. Так, в домах уезда Дэнфэн, в провинции Хэнань на алтарях рядом с табличками с именами предков стоит изображение Конфуция — но не Конфуция-наставника и мудреца, а «Великого небесного мудреца» — некоего абсолютизированного старца с седой бородой и свитком трактатов в руке. Причем местные жители безошибочно идентифицируют этого духа именно с Конфуцием. Рядом с ним стоит фигура Шоушэня — духа долголетия, нередко ассоциируемого с Лао-цзы. К «Великому небесному мудрецу» обращаются в затруднительных ситуациях, перед важными сделками или походом на рынок.

Примечательно другое: Конфуций, столь известный во всем мире как наставник и автор мудрых изречений, создатель нравственной доктрины Восточной Азии, на локальном и, как следствие, наиболее массовом уровне китайского общества ценится именно как дух-защитник, а не как «символ Китая». И в этом аспекте конфуцианство, конечно же, не морально-нравственная доктрина, не идеология Китая, а одно из наиболее символических и мистических учений.

Конфуцианство, о котором не знал Конфуций

Средневековое и современное конфуцианство в действительности оказалось очень далеко от того мистического знания, что изначально проповедовал Конфуций. Конфуцианство считают величайшим китайским философским и духовным наследием, что отчасти верно. Однако же суть этого явления лежит глубже, это даже не национальная идея — это национальная психология. И описывать ее функционирование следует скорее в терминах этнологии и этнопсихологии нежели философии.

В китайской традиции сложилось несколько слоев конфуцианства. Есть официальная традиция описания конфуцианства, которая в основном опирается на неоконфуцианские трактатки, зародившиеся в XI–XIII вв. Тогда же дано было и основное толкование всех ключевых терминов, которые использовал и Конфуций, и его великий последователь Мэн-цзы (III в. до н.э.) в своих проповедях: «ritуал» (*ли*), «человеколюбие» (*жэнь*), «справедливость» (*и*), «почитание старших» (*сяо*) и многих других. Именно в этот момент и происходит окончательное «затирание» изначальной мистической мысли Конфуция и переосмысление многих терминов, характерных раньше лишь для оккультных школ.

Конфуцианство — не учение, не стройная система взглядов, представлений, политических доктрин и морально-этических установок. И, конечно же, это не философия — это абсолютный слепок национального характера китайской нации. Официальная китайская традиция гласит, что конфуцианство повлияло на весь облик современного Китая, на психологию и поведение всего

населения Поднебесной, начиная от императора и заканчивая простолюдином. В реальности же, кажется, в реальности дело обстояло абсолютно противоположным образом: конфуцианство само явилось лишь слепком с уже сложившегося типа поведения и мышления. И здесь конфуцианство удивительным образом из «матрицы идеального китайца» и благородного мужа превращается лишь в констатацию уже существующего стереотипа.

И здесь Конфуцианство оказывается гносеологической «пустышкой», абсолютным объемом, который может быть наполнен практически любым содержанием. Нередко китаец, как бы сканируя свои мысли, стереотипы и особенности поведения, говорит: «Вот это и есть конфуцианство», не подразумевая при этом никакой философии или учения — просто определенный норматив поведения. Итак, конфуцианство не то, что должно быть, а то, что уже сложилось, уже живет и развивается. Оно не корректирует поведение, а оправдывает его. Так выглядит некая великая символическая идея, вмещающая все, что угодно.

Мы не знаем, записывались ли слова Учителя в момент его наставлений или сразу же после них, да и знал ли сам Конфуций об этих записях. Возможно, это воспоминания, впечатления, записанные (и разумеется, додуманные) спустя весьма продолжительный период времени. И в анналы уже вносили не столько слова Конфуция или о Конфуции, сколько слова идеального Учителя, который становился символом наставничества и правильного, соответствующего ритуалу поведения.

Но даже из этих высказываний при внимательном прочтении перед нами предстает несколько необычный Конфуций, во всяком случае не тот, которого любит пропагандировать сама китайская традиция. Прежде всего, он выступает не как углубленный философ или романтик «первобытного утопизма», но как жесткий прагматик: он постоянно говорит об умении «использовать» — «использовать людей», «пользоваться ритуалом», «использовать подданных». И порой он кажется дидактиком управления, неким древним типом «менеджера-управленца». Но нет, в каждой его фразе есть подтекст, абсолютно понятный слушателям и читателям последующих поколений: описание ритуального поведения человека в мистическом пространстве бытия. Конфуций — мудрый проводник-шаман, обучающий людей тому, как пройти по этому могучему, пугающему и одновременно имманентно присущему пространству, не ошибившись и не сгинув. Именно поэтому конфуцианцы в своих работах столь большой упор делают на сакральные слова, столь схожие с архаическими заговорами, — не таковы ли термины «ритуал», «человеколюбие», «долг» и другие конфуцианские понятия? Конфуций в какой-то мере сыграл со всеми дурную шутку: он заставил все последующие поколения китайцев, равно как, впрочем, и западных исследователей, спорить о том, что означают эти понятия, как следует их трактовать, как поступать в соответствии с их истинным смыслом

(*чжэн и*). Но как раз «истинного смысла» у них и нет, это — слова-пустышки, некие путеводные вехи, которые сами по себе ничего не означают, они, как вонзенные в землю палки, лишь указывают правильный путь, который может быть пройден в этом мистическом пространстве, в своей совокупности ставшем уже недоступным людям времен Конфуция.

Стало привычным именовать Конфуция «величайшим мудрецом», но в действительности очень сложно объяснить, почему история выделила именно его из созвездия блестящих философов и значительно более удачливых администраторов, которые жили на одном временном отрезке с ним. Кажется, в отличие от многих своих современников, Конфуций был как раз не возвышен, а максимально приземлен, практичен, он рассуждал о вещах «посюсторонних», например об урожае, о болезнях, о приеме пищи, о правильном сне, удивительным образом сводя всякое священное ритуальное начало к каждодневной деятельности.

Более того, многие пассажи из «Бесед и суждений» рассказывают нам, что Конфуций печалился, порою плакал, предавался радости, «не отказывался от вина, но и не напивался допьяна», то есть вел жизнь вполне обычного китайца, отличную от идеала даосского отшельничества, с той лишь разницей, что каждое его действие соответствовало ритуалу. Таким образом, Конфуций «не был радостен или печален без повода» — а значит, важно не то, что он делал, но то, что он все свершал в «соответствии с ритуалом». Не случайно сам учитель даже не садился на циновку, если она «лежала не по ритуалу».

А вот конфуцианство, в отличие от вполне конкретного учения Конфуция, скорее лозунг, нежели учение, гибкий и вечно трансформирующийся тезис о том, что должно считаться «сделанным по ритуалу», идет ли речь об отношениях с соседями, о приеме пищи или управлении уездом.

Что же стояло во главе угла учения самого Конфуция? Это тезис о мистическом слиянии с Небом и духами великих правителей, которой достигается посредством *ли*. *Ли* обычно переводится как «ритуал», «правила» или «церемониал», а на самом деле представляет собой сложнейший свод правил и внутренних переживаний, помогающих установить связь человека с Небом. Это может быть и выполнение ритуальных действий в храме, особый настрой мыслей, формы общения с правителем и учениками и даже то, как сам Конфуций сходил с повозки. Одним словом, это любое действие в жизни, любая мысль, которые возвращают человека к соприкосновению с потусторонним миром.

При этом ни Конфуций, ни его последователи никогда не давали четкого определения понятию *ли*. Впрочем, это и не требовалось, поскольку ритуальное понималось как мистически-нев्यраженное, как «воля Неба», воплощенная в действиях человека. Внешняя сторона ритуала могла выражаться в многочисленных поклонах, сложных формах подхода к правителю и вышестоящему чиновнику, в форме обращения со старшим и равным себе, в нормативах



*Илл. 32. Конфуций в своих странствиях.
Роспись на стене кумирни в провинции Шаньдун*

коммуникации в обществе. Ритуал не уравнивал людей, он, наоборот, очень четко определял их «энергетические ячейки» в мистическом пространстве общества. По существу, все эти действия — коленопреклонения, многослойные формулы обращения — вели к тому, что человек полностью подчинял свою энергетику энергетике правителя, растворял себя в потоке могущества, который шел от человека, находящегося выше его и по статусу, и даже по занимаемому им месту. Иными словами, конфуцианство учило «взаимоотношению энергий», порой целиком уничтожая и растворяя того, кто не мог предоставить доказательств своего права на более высокий статус.

Тем не менее имперская машина была справедлива — именно конфуцианство постепенно превратило Китай из страны, управляемой наследственной аристократией, в государство, где основную роль играют две силы: император и чиновничий аппарат. При этом чиновником теоретически мог стать любой человек, даже простой крестьянин, успешно сдавший экзамен на ученую сте-

пень на уездном, провинциальном или столичном уровне. Таким образом, человек изменял свой энергетический или благодатный статус, меняя свое место на ритуальной лестнице и одновременно в сакральном пространстве империи.

«Я ничего не скрываю от вас»

Конфуций может быть прочтен по-разному — в зависимости от того, какой точки зрения изначально придерживается читатель. Если он априорно уверен, что Конфуций является философом, то весь текст может показаться морализаторскими наставлениями и описанием жизни мудрого учителя. Но если предположить, что Конфуций был продолжателем очень древней традиции мистиков, то становится очевидным, что «Лунь юй» рассказывает о жизни одной, конкретно взятой школы и о ее лидере.

Мы же посмотрим на Конфуция именно как на представителя мистической традиции, и лидера впоследствии очень влиятельной школы, которая постепенно сумела распространить свое идеологическое влияние на двор правителя, а затем и на всю политическую культуру Китая.

Интересную интерпретацию учения Конфуция дали представители метафизической школы «Учения о сокровенном» (*сюаньсюэ*) в III в., составившие обширные комментарии на «И цзин», «Дао дэ цзин» и «Чжуан-цзы», при этом ни Ван Би, ни Го Сян, ни другие представители «Учения о сокровенном» не считали ни Лао-цзы, ни Чжуан-цзы истинными мудрецами, так как настоящим «священным мудрецом» считался лишь Конфуций. Для Го Сяна мудрецом был тот, кто «мудр внутри и любезен снаружи», кто способен странствовать одновременно и в трансцендентном, и в профанном мирах. Следуя этим нео-даосам, Лао-цзы и Чжуан-цзы пребывали своим сознанием лишь в трансцендентном мире, в то время как Конфуций был способен объединить оба этих мира³.

Один из лидеров «Учения о сокровенном» метафизик Ван Би (226–249) в своих ранних трудах был поражен многими явными проявлениями Конфуцием радости и горя и счел его поведение слишком «человеческим», поэтому первоначально весьма низко ценил его. Но по здравом размышлении Ван Би счел, что именно таким и должен быть мудрец — испытывающим те же чувства, что и любой человек, с той лишь разницей, что мудрец, в отличие от простолудина, никогда не бывает захвачен этими чувствами и не находится у них в плену⁴.

Если Лао-цзы и ранние даосы пытались описать ощущение мистического пространства, то Конфуций принципиально отказывается говорить о его содержимом, он лишь указывает, как пройти по нему, не допустив ошибок. Эту особенность конфуциевой проповеди отмечали и сами китайцы. Так, блестящий философ Ван Би, уже в 23 года составивший комментарии к «Дао дэ цзину», считал, что Конфуций знал о сакральном значительно больше, чем



Илл. 33. Конфуций наставляет учеников

Лао-цзы. Доказательство этому Ван Би видел в том, что если Лао-цзы постоянно говорит о *сюань* (то есть сакральном, потаенном, темном), то Конфуций вообще не упоминает о нем. Конфуций говорит, на первый взгляд, о вещах прикладных, посюсторонних. И его молчание о «сакральном» обращается доказательством того, что он воистину знает о нем. Не случайно сам Учитель как-то обмолвился: «Небо же не говорит. Но мы понимаем его».

И действительно, не говоря ничего о «потаенной» стороне бытия, Конфуций постоянно оперирует особой лексикой, служащей для обозначения сакрального пространства. Излюбленная тема его рассуждений — «высокая древность», когда все шло по правилам, ритуал не нарушался, дети почитали отцов, а идеальные правители типа Чжоу-гуна с человеколюбием управляли людьми. И в этом случае Конфуций ничего не доказывает и даже не указывает на точное время, оперируя временем мифологическим, не имеющим строго определенного «места» в пространстве прошлого. Он лишь постулирует, используя прошлое как доказательство, в общем никогда не задаваясь вопросом,



Илл. 34. На картине Ма Юаня (династия Сун) Конфуций изображен с головой причудливой формы, что указывает на его необычность и сближает с народными божествами, например с духом долголетия Шоусином

прошлого, которых молил об удаче.

Не случайно Конфуций в первой же фразе своего труда «Лунь юй» подчеркивает: «Изучать и повторять изученное (в другой трактовке: «и претворять в жизнь». — А.М.) — не в этом ли радость?» Обычно в этой сентенции

происходило ли то, о чем он говорит, в действительности. Догмат «высокой древности» абсолютно соответствует глобальной мифологеме *illud tempus* — некоего «священного доисторического времени», когда жизнь была идеальной, не случайно конфуцианцы именно к тому времени относили существование всех основных понятий, например абсолютной гармонии (*хэ*), «великого единения» (*да тун*). Нарушение законов *illud tempus* есть отпадение от первозданного рая. И в этом плане мифологема «высокой древности» ничем не отличается от иудео-христианских представлений об «утраченном рае». Впрочем, разница существует: христианство говорит о грехе, связанном с уходом из Эдема, формируя вечно невротический комплекс вина, ужаса совершить ошибку и необходимости бесконечного искупления. конфуцианство видит в древности предмет восхищения и идеал подражания. Даже бюрократический рационализм Конфуция базировался на символике идеального прошлого.

Но Конфуций не был любителем и поклонником абстрактной древности — для него важны были души людей, которые жили тогда. Он любил не абстрактное время, а поклонялся конкретным духам

усматривают совет изучать древность, заветы предков и первопророков, «Канон песнопений» и «Канон перемен». Но, возможно, к этому следует прибавить еще и изучение методов и сути учения магов?

Эта фраза, произнесенная великим наставником, справедливо считается одной из центральных идей его проповеди — живя внутри традиции, постоянно обращаться к ней, «повторять изученное». Она многократно цитировалась и комментировалась, и, несмотря на некоторые разночтения, все комментаторы сходились на том, что Конфуций призывает обращаться к уже сказанному или свершенному великими мудрецами.

Но кажется, Конфуций подразумевал нечто еще, и это «нечто» значительно точнее соответствует мистико-магическому настрою его проповеди. Оно связано с понятием *си*, которое обычно переводится как «повторять изученное». Иероглиф *си* в древних текстах действительно обозначал «повторять». Но не «изученное», а повторять второй раз моление или вопрошение к духам в практике медиумов. Первоначально иероглиф «*си*» имел другое значение — «птица, летающая много раз», и его рисовали в виде двух крыльев сверху и «солнца» снизу⁵. Повторное вопрошение делалось для того, чтобы уточнить предсказание духов, и считается, что гадатели дважды повторяли свой вопрос, например, во время предсказаний на основе методики «Канона перемен». В частности, именно в этом смысле используется иероглиф «*си*» в «Каноне перемен», и предполагают, что для предсказания результата происходящего события использовались три вопроса или три гексаграммы⁶. Это и было «повторять вопрошение к духам». Даже сегодня многие китайские гадатели, соблюдая древние традиции, считают, что духам вопрос следует задавать по крайней мере дважды.

И тогда фраза Конфуция приобретает совсем иное звучание: «Изучать [сказанное духами] и вопрошать у них вновь — не в этом ли радость?» Это — сентенция, вполне достойная древнего мага и, очевидно, ни в малой степени не выбивающаяся из общего контекста той эпохи.

Становится понятным и то удивительное почтение, которое испытывал Конфуций к сборнику древних песнопений «Шу цзин» («Канон истории»). Он неоднократно цитировал и «Ши цзин», советовал своим ученикам начинать собственное воспитание именно с чтения этого канона. В сущности, в нем немного говорится собственно о форме ритуалов, зато немало внимания уделено связям с духами предков, опосредованию мира земного и мира духовного, молениям.

Это дает нам возможность по-другому осознать и название труда, в котором собраны высказывания Конфуция, — «Лунь юй», обычно переводимого как «Беседы и суждения». Однако в древности словом *лунь* называли дощечку, на которой записывались вопросы к духам, и, таким образом, оригинальное

название труда Конфуция могло пониматься как «Вопросы к духам и ответы на них», которые передавались через самого Конфуция.

Из диалогов Конфуция следует, что Учитель, безусловно, осознавал, какая миссия на него возложена. Она, по-видимому, заключалась в реконструкции идеальной гармонии прошлого. Все его поклонение сводилось к культуре идеальных предков, как реальных, так и полумифологических. Предметом его восхищения были Вэнь-ван и его сын Чжоу-гун, он видел их по ночам, обращался к ним за советами. Конфуций даже учился исполнять мелодии на музыкальных инструментах не затем, чтобы, скажем, постичь эстетику музыки, а стремясь «узреть волоски на бровях» того, кто когда-то сочинил эту древнюю мелодию. И в этом смысле Учитель был чрезвычайно мистичен — он страстно стремился не просто к абстрактному прошлому, но желал соприкоснуться с духами предков, например с Чжоу-гуном, с Юем, вступить с ними в духовную связь.

Обычно, говоря об отношении Конфуция к миру духов, вспоминают фразу: «Учитель не говорил о чудесах, физической силе, хаосе и духах» (VII, 21) — именно так она звучит в одном из русских переводов⁷. Она может создать впечатление, что Конфуций сторонился всякого мистицизма и отрицал основные понятия магического мировоззрения Древнего Китая: во-первых, хаос, который рассматривался как изначальное состояние мира, во-вторых, духов, которые так или иначе являлись частью Космоса древних китайцев. И Конфуций может показаться рационалистом или по крайней мере философом, который преодолел архаическую традицию постоянного общения с духами.

Важно, что в тексте «Лунь юя» речь идет не о духах вообще, а о духах-*шэнь*. А вот о духах типа *гуй*, которые в ту пору понимались именно как духи предков, Конфуций не только говорил, но и предостерегал: «Приносить жертвы духам-*гуй* не своих предков является подобострастием» (II, 21).

Но почему же Конфуций «не говорил о духах-*шэнь*»? Думается, прежде всего потому, что вся ритуальная жизнь для Конфуция есть прямое, непосредственное духообщение. Да, действительно, он «не говорил о духах-*шэнь*». Но лишь потому, что мог находиться с ними в постоянном контакте. Известно, что он «совершал жертвоприношение предкам, будто они были живые; совершал жертвоприношение духам-*шэнь*, будто они находились рядом» (III, 12). Для Конфуция с его вечным ритуальным радением контакт с духами-*шэнь* был хотя и возвышенной, но в известной мере повседневной и, более того, обязательной частью жизни. О духах он не говорил, ибо знал о них, общался с ними, находился с ними в контакте. Конфуций вообще не говорил о самых важных вещах, связанных, прежде всего, с магической техникой и переживанием. Достаточно вспомнить, что он не только не беседовал со своими учениками о чудесах, духах, но и редко говорил, например, о судьбе (*мин*), о *жэнь*.

Мир Конфуция наполнен духами и молитвами к ним. Когда Конфуций заболел, его ученик Цзы Лу попросил его обратиться с молитвой к духам. Конфуций спросил:

— А поступают ли так?

— Поступают, — ответил Цзы Лу, — ведь в «Молитвенных наставлениях» сказано: «Молись духам Земли и Неба».

— Тогда я уже давно молюсь, — ответил учитель (VII, 35).

Эпизод очень показателен: оказывается, Конфуций «давно молится», а его ученик даже не знает об этом. Значит, Конфуций молится про себя, молчаливо общаясь с духами и, более того, постоянно пребывая вместе с ними.

Он даже отказывается говорить о значении некоторых типов ритуала, считая, вероятно, что ученики сами должны пережить акт духообщения и получить трансцендентный опыт. Порой он ведет себя так, как спустя столетия наставляли своих последователей чань-буддийские мастера, стремясь разрушить вербальный опыт учеников, заставить их заглянуть за слова и внешние поступки. Например, когда у Конфуция спросили, знает ли он о смысле жертвоприношения *ди*, он ответил: «Не знаю. Для того же, кто знает это, управлять Поднебесной все равно что смотреть на это», — и показал на свою раскрытую ладонь (III, 11).

Из-за его недосказанностей — то о ритуале, то о духах, то о качествах благородного мужа — у учеников создавалось ощущение чего-то тайного. Но сам учитель спешил развеять их сомнения: «Вы, ученики, полагаете, будто я что-то скрываю от вас? Я ничего не скрываю от вас. Я ничего не делаю без вас. Таков я» (VII, 23).

Своих учеников он нередко критиковал, ругал и был весьма невысокого мнения о некоторых из них. А вот мудрецов древности он ценил за их способность поддерживать связь со всем миром духов. Для него, например, полубогендарный правитель первой династии Ся, победитель потопа Юй ценен именно тем, что приносил жертвы как духам-*шэнь*, так и духам-*гуй*, и поэтому, как выразился сам Конфуций, «к нему у меня нет нареканий!» (VIII, 21).

Конфуций — не рационалист и даже не философ в западном понимании этого термина. Наоборот, он мистик в значительно большей степени, чем все его ученики и последователи. Он страшно боится духов и трепещет от одной мысли утратить связь с потусторонним миром.

Как-то Конфуций печалился: «О, как я опустился! Я уже давно не вижу во сне Чжоу-гуна!» (VII, 5). Учитывая, что столь почитаемый Конфуцием Чжоу-гун (VIII в. до н.э.) был основателем царства Лу — родного царства Конфуция — и сыном знаменитого чжоуского правителя Вэнь-вана («Культурного правителя»), то несложно догадаться, что когда-то Конфуций нередко видел во сне именно духа Чжоу-гуна. К тому же Чжоу-гун как правитель царства Лу формально мог считаться предком-покровителем самого Учителя.

И Конфуций, утратив связь с этим духом и не чувствуя его, внезапно осознает, что отринут миром духов вообще. Он страшно боится — боится утратить связь с Небом и возможность перестать идентифицировать себя в сакральном пространстве. Это безумный страх, близкий к неврозу, — именно поэтому, как представляется, Конфуций «не сажился на циновку, которая лежала не по ритуалу» (X, 12), и бранился, недовольный даже мелочью, нарушающей ритуальное единство с духами: «Этот кубок для вина не похож на обычный винный кубок. Так разве это кубок?! Разве это кубок?!» (VI, 25).

Конфуций ждет сновидений и знамений, он печалится, что «не прилетает дух-фэн (феникс)» и из вод Хуанхэ не появляется священный дракон-лун с письменами на спине. «Конец мне!» — в отчаянии восклицает он (IX, 9). И фэн, и лун, как уже мы замечали выше, были некими посредниками между царством людей и царством духов, а иногда и перевозчиками в царство мертвых, — так что перед нами оказывается напуганный пожилой мистик, который вдруг видит крушение своей мечты постоянно находиться в контакте с духами предков и мудрецов.

«Благородный муж» или маг?

Идеалом конфуцианства является *цзюньцзы*, этот термин обычно переводится как «благородный муж». Под воздействием этого идеала сформировалась вообще вся моральная парадигма китайской культуры. Благородный муж «без гнева строг», он «безмятежен и спокоен» и логически противостоит «маленьким людям» (*сяо жэнь*), которые не способны понимать и соблюдать ритуальную сторону жизни, испытывать человеколюбие, уважение к старшим, выполнять свой долг перед правителем.

«Благородный муж» превратился в символ всей конфуцианской традиции, в идеал, к которому стремится каждый служивый чиновник или достойный муж китайского общества. Чинность, спокойные манеры, невозмутимость, преданность в служении, ритуальность поведения — именно таким представлялся конфуцианец публике. По сути, все конфуцианские труды так или иначе пытаются объяснить, какими качествами должен обладать *цзюньцзы* и как этого достичь.

Хорошо известно, что конфуцианство как таковое сформировалось уже после смерти патриархов этого учения: Конфуция, Мэн-цзы, Сюнь-цзы. И пониманием конфуцианства, включая и трактовку смысла *цзюньцзы*, мы обязаны скорее неоконфуцианству X–XIII вв., а затем и конфуцианскому ренессансу эпох Мин и Цин. Естественно, что в тот момент, когда конфуцианство из личного учения Конфуция превратилось в государственную морально-политическую доктрину, многие ранние черты мистического, присутствовавшие в самом духе учения Конфуция, исчезли. Их заменила мораль и государственно-политическая софистика. А поэтому, внимательно вчитываясь в слова Конфуция, записанные его

учениками, мы с интересом обнаруживаем в облике *цзюньцзы* такие черты, которые не позволяют воспринимать его только как «благородного мужа». Итак, насколько «благороден» традиционный китайский «благородный муж»?

Прежде всего, *цзюньцзы* обладает абсолютным мастерством, феноменальными способностями «уметь все», ему можно поручить воспитание юного принца и доверить управление огромным царством, он никогда не дрогнет в чрезвычайной ситуации (VIII, 6). Причем знания эти получены им не столько в процессе обучения, сколько в качестве небесного мистического дара, и в этом смысле лично *цзюньцзы* не должен много «знать». Как-то сам Конфуций признался о себе: «В молодости я был беден, поэтому освоил многие презренные занятия. А многими ли знаниями должен обладать *цзюньцзы*? Совсем немногими» (IX, 6). Таким образом, «знать» должен обычный человек, *цзюньцзы* же получает свои знания огнюдь не от учения.

Незнание равное абсолютному знанию, «неумение» как проявление высшего, запредельного умения *цзюньцзы* — не переключается ли все это с образом даосского мага и мудреца? Ведь именно Дао «не знает, но все вершится само собой», «не действует, но нет ничего того, что оставалось бы несделанным». *Цзюньцзы*, как следует из слов Конфуция, может ничего не знать, но вершит все лишь своим внутренним состоянием, своей энергетической мощью. Кстати, некоторые комментаторы высказывали мнение, что Конфуций, говоря о *цзюньцзы*, который «не обладает знаниями», намекал на самого себя, но вряд ли это так — Конфуций как раз неоднократно подчеркивал, что сам он *цзюньцзы* не являлся.

Так же как и даосский маг, *цзюньцзы* учит лишь своим присутствием, передавая культуру (*вэнь*) именно как энергетическую субстанцию. Он может поселиться среди варваров, и там тотчас исчезнут грубые нравы (IX, 14).

Цзюньцзы по сути тот же маг и медиум, посредник между мирами людей и духов, который благодаря своему знанию ритуала способен вступать в контакт с Небом. Абсолютное воплощение *цзюньцзы* — это сам правитель, который, как мы видели выше, является самым важным медиумом в общении человека и духов.

Своим присутствием *цзюньцзы* устанавливает абсолютное равновесие, гармонию и созвучие всех вещей, определяемое термином *хэ*. Существует еще и *тун* — «взаимотождественность» или *датун* — «великая тождественность всего всему», «великое взаимосоответствие», также ведущее к покою в Поднебесной. Однако между *хэ* и *тун* есть принципиальная разница, о которой говорил Конфуций. *Хэ* предусматривает многообразие мира и идей и даже некоторое разномнение, ограниченное, впрочем, определенными и порой очень строгими рамками «соответствия ритуалу». Например, объединение *инь* и *ян* в конечном счете создает разнообразие мира, однако *инь* и *ян* не тождественны (*тун*) друг другу.

И все же *хэ* позволительно лишь «человеку культуры», лишь *цзюньцзы*. «Маленький человек» не знает *хэ*, равно как недоступно *хэ* и варварам, не со-



Илл. 36. «Первоучитель Конфуций, достигший состояния мудреца-шан». Здесь Конфуций изображен в виде запредельного мудреца, подобного даосским бессмертным

блюдающим нормы китайской культуры. Культура-*вэнь* в китайской традиции существует лишь как китайская культура — именно так считали конфуцианцы.

Предчувствие соприкосновения с Небом

Какое качество считается основным в благородном муже? Конфуций и Мэн-цзы называют его *жэнь*, это понятие на русский переводят обычно как «гуманность», «человеколюбие», «благопристойность», однако такое значение не дает практически ни один из контекстов. Такой перевод, безусловно, верен в контексте традиционного подхода к учению Конфуция, но вряд ли точно передает изначальный смысл слова *жэнь*. Скорее это попытка интерпретировать его в русле морально-этической составляющей *цзюньцзы*: если *цзюньцзы* именно «благородный муж», то он обладает именно «человеколюбием».

Мэн-цзы понимает под *жэнь* способность «установить связь между родственниками» или «любить родителей»⁸. Как видно, ни о какой любви к людям речи не идет, то есть здесь нет места для абстрактного человеколюбия или тем более для «гуманности». Кажется, Древний Китай вообще не оперирует терминами морали, *жэнь* скорее технический термин, описывающий суть связи между человеком и Небом (включая мир духов), которая как бы матрицируется на земле в виде «правильного отношения» человека к своим родителям — потенциальным кандидатам на переселение в мир духов.

В сборнике изречений Конфуция «Лунь юй», как подсчитали исследователи, этот термин упоминается 109 раз, а обыгрывается еще чаще. При этом его ученики, которые составляли «Беседы и суждения», внезапно пишут поразительную фразу. Оказывается, «Учитель редко говорил о... *жэнь*». Впрочем, некоторые предлагают понимать эту фразу так, что Конфуций избегал «рассуждать о человеколюбии». Другие же считают, что Конфуций, напротив, «одобрял беседы о человеколюбии»⁹. Возможно, и так, но все же это не более чем контекстуальная трактовка, буквально же текст гласит, что Конфуций действительно «редко говорил о *жэнь*».

Само написание иероглифа *жэнь* никак не связано с моральным фактором, зато непосредственно указывает на какую-то посредническую роль между Небом и Землей. Иероглиф *жэнь* записывается как графема «человек» слева и «два» справа, таким образом, человек здесь явно выполняет посредническую или скорее объединительную функцию между Небом и Землей, обра-

*Илл. 37. Каноническое изображение
«Первоучителя Конфуция, следующего Учению»,
вошедшее в обиход с династии Мин*

先師孔子行教像

德伴天地道冠古今
刪述六經垂憲萬世



先師孔子像



зую в совокупности с ними священную триаду Небо — Человек — Земля. Это можно понять как изображение человека, соединяющего собой Небо и Землю, как аналог «мирового древа» или «мировой оси».

Именно человек позволяет Небу совокупляться с Землей, он канал небесных эманаций (дэ), которые нисходят на землю. Перед нами — очевидное изображение посреднической функции мага и медиума. Именно это свойство *жэнь* является основным отличием *цзюньцзы* от остальных людей. Кстати, становится понятным, почему Мэн-цзы называл *жэнь* особой способностью «установить связь между родственниками» — ныне живущими и их предками в загробном мире.

Таким образом, *жэнь* — это способность установить через себя связь между Небом и Землей, опосредовать собой, своим внутренним состоянием связь с ушедшими предками.

Однако далеко не каждый человек способен осуществлять медиативную функцию между Небом и Землей, то есть обладает *жэнь*. Но вот поразительный факт: Конфуций признается, что ни совершенномудрый человек, ни благородный муж — *цзюньцзы* ему в жизни не встретились (VII, 26). И в данном случае *цзюньцзы* оказывается именно идеалом традиции, абсолютным обладателем могущества-*жэнь*, которого уже не найти в реальной жизни.

Примечательно, что *жэнь*, в отличие от многих других качеств, нельзя обучиться, его можно именно получить, достичь, воспринять: «Разве *жэнь* далеко от нас? Стоит устремиться к *жэнь* — и *жэнь* тотчас приходит». Примечательно, то *жэнь* не приходит из воспитания, столь ценимого Конфуцием, воспитание лишь открывает канал для этого *жэнь*. Как-то Конфуций обмолвился, что самые добродетельные люди древности Бо И и Шу Ци «искали *жэнь* и обрели *жэнь*» (VII, 15).

Это особое мистическое чувство, подобное переосмыслению и переощущению всего предшествующего опыта. Не случайно мудрецы учат именно «вызреванию» человеколюбия внутри человека, а отнюдь не привитию его. «Пять злаков (то есть рис, два типа проса, пшеница и бобы. — А.М.) являются наилучшими из всех. Но если же они не вызревают, то оказываются еще худшими, чем даже чертополох. Таково и человеколюбие — достигается оно, лишь [окончательно] созрев»¹⁰.

Как видно, к «човеколюбию», к «любви к людям» *жэнь* отношения не имеет, это скорее «способность к посредничеству», которая и характеризует истинного *цзюньцзы*. Сам же *цзюньцзы*, разумеется, не «благородный муж», но медиатор между священными силами Неба и земными делами. Собственно Конфуций считал, что *цзюньцзы* выполняет важную миссию установления ритуального диалога между Небом и Землей благодаря своей способности *жэнь*: «Ибо ноша его тяжела, а путь долог. Он считает *жэнь* своей ношей — разве это не тяжело? И лишь со смертью его путь подходит к концу. Так разве не долог ли он?» (VIII, 7).



Илл. 38. Картина Ли Тана (1066–1150) изображает беседу Бо И и Шу Ци, «самых добродетельных мудрецов древности», по мнению Конфуция. Здесь они представлены в традиционном виде благородных и степенных мужей, хотя во времена их предполагаемой жизни в период Шан скорее всего представляли собой магов или медиумов

Очевидно, что *жэнь* отнюдь не моральная категория, под этим словом подразумевается мистическое переживание, которое в буддийской культуре называется освобождением «*цзе*», в даосской — озарением (*мин*, *у*) и свидетельствует о наступлении измененного состояния сознания. Поскольку человеколюбие является одним из основных признаков «благородного мужа» в конфуцианстве, то оказывается, что *цзюньцзы* и есть человек, переживший мистическое озарение и заново осмысляющий этот мир уже как пространство мистического опыта. Разумеется — и это неоднократно подчеркивают и Конфуций и Мэн-цзы, — *цзюньцзы* может болеть, переживать и даже сомневаться. В этом он абсолютно реалистичен и вновь прагматичен, в отличие от даосского мифологического

идеала бессмертных, выросших из вполне реальных и внемифологичных ша-манов.

Для многих последующих поколений философов понятие *жэнь* как способность воспринимать энергию Неба было уже малопонятным и трактовалось совсем иначе. При этом случались и забавные казусы, и даже непонимание древних трактатов. Например, древний правитель У-ван, который разбил царство Шан-Инь и на его обломках создал новое Чжоу, считался образцом человека, обладающего *жэнь*. Однако, как свидетельствуют летописи, все его походы были чрезвычайно кровавыми, например в «Каноне истории» («Шаншу») сказано, что после одного из его походов «ветви неслись по потокам крови». Великий конфуцианский последователь Мэн-цзы (372–289 г. до н.э.) был настолько удивлен этим, что отказывался верить даже древней летописи — он не мог допустить столь большой жестокости У-вана. Объяснить это можно лишь тем, что во времена Мэн-цзы *жэнь* уже действительно воспринималось как доброе отношение к людям, но не как способность общаться с Небом. Мэн-цзы восклицает: «Фанатично верить тому, что сказано в «Каноне истории» еще хуже того, чтобы вообще не читать его. Я не доверяю той части, что рассказывает об успехах У-вана. Человеколюбивый не имеет врагов в Поднебесной и поэтому достигший человеколюбия побеждает того, кто не человеколюбив. Так откуда же может взяться то, чтобы «ветви неслись в потоках крови»¹¹.

Цзюньцзы отличается и особо трепетным отношением к родителям и к предкам, не случайно понятие «сыновняя почтительность» в конфуцианстве превратилось в одно из важнейших требований к воспитанию человека. Очевидно, что Конфуций, а за ним и многие философы-конфуцианцы проповедовали не просто уважение к родителям, но необходимость установления особой магической связи с предками, в том числе и с душами давно ушедших. Собственно забота о родителях является лишь частным проявлением культа предков, и именно духи предков дают человеку возможность воспитать в себе *жэнь*. Интересен ответ Конфуция на вопрос, почему он отказывается от официальной должности. Наставник процитировал древний сборник «Шу цзин» («Канон истории»): «Достаточно лишь обладать сыновней почтительностью, и, будучи добрым братом, человек уже может оказывать влияние на правителей»¹².

Сам же Конфуций вошел в китайское сознание как воплощенный *цзюньцзы*, хотя сам себя таковым не считал. Он сам понимал, что безвозвратно утрачивает связь с великими посвященными прошлых эпох и лишь частично ощущает в себе «жэнь» — особую способность поддерживать связь с Небом. Сам же образ Конфуций оказался, пожалуй самым ярким примером того, как мистический учитель, наставлявший в особом типе оккультного Знания, в китайской истории постепенно превратился во вполне спокойного и даже немного скучноватого философа-дидактика.

ОТ ШАМАНА К ПРАВИТЕЛЮ



Император как медиум

окой в Поднебесной, добрый урожай и отсутствие смуты в стране даровали не сами духи, но их представитель на земле — правитель или император, всегда выполнявший роль посредника между Небом и Землей. От его состояния, поведения, точности соблюдения ритуалов зависела стабильность в государстве. Китайский

император был призван играть роль абсолютного гармонизирующего начала, передаваемого с Неба на Землю. Те же правители, которым не удалось этого сделать, входили в историю как «деспоты и тираны», утратившие «мандат» или «поручение» Неба на правление.

Собственно роль архаического правителя сводилась к тому, что, будучи медиатором между земными и небесными силами, он выполнял посреднические функции, например договаривался о дожде или об урожае. По сути, он был посредником не столько между Небом и Землей, сколько между Небом и людьми, он мог призвать духов для помощи в необходимых делах¹. К этому, в частности, сводились все действия правителя, когда он совершал ритуал в знаменитом Храме неба (Тяньтань) в Пекине, молясь о хорошем урожае.

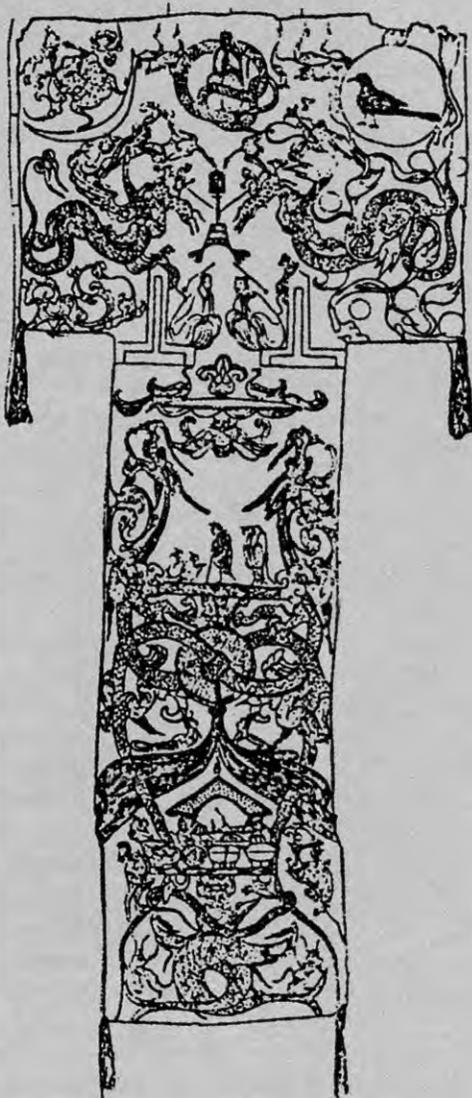
Сыма Цянь в I в. до н.э. передает слова некоего мудрого наставника Чжу, который видел смысл рождения мудрецов и правителей именно в том, что они своим телом давали пристанище духам: «Духи не могут воплотиться сами по себе, они находят свое воплощение в людях»². Так наставник Чжу ответил

на вопрос мудреца Чжана Фуцзы, почему все великие правители не были рождены от отцов. Например, родоначальник племени Инь — Ци появился на свет после того, как его мать проглотила яйцо священной птицы, а Хоуцзи — один из племенных лидеров Чжоу родился из следа человека. Действительно, хотя в некоторых легендах можно найти имена их отцов, но тем не менее в традиции распространилась версия, что все великие правители рождались сами по себе, — не случайно, например, Хоуцзи был прозван Брошенным. В мистической традиции рождение медиума, в котором воплощается высший дух, не может рассматриваться как рождение человека. На свет появляется лишь физическая оболочка, в которой пребывает дух предка. И в этом смысле отца у него быть не может: мать лишь вынашивает плод, будучи осеменной духом. Мотив рождения от духа широко известен в истории. Более того, само появление ребенка на свет всегда необычно, что еще раз указывает на «нечеловеческую» природу рождающегося. Например, родоначальник Инь — Ци выходит на свет, когда его мать специально распарывает себе бок или живот. По известному преданию, Будда Гаутама также появился на свет из бока своей матери Майи. Попутно заметим, что мать Гаутамы понесла после того, как, по одной из легенд, наступила в след великана — и здесь мы видим прямую параллель с рождением Хоуцзи.

Чудесность зачатия и рождения лишь подтверждает общее отношение в Древнем Китае к лидеру племени и народа: это не человек, но воплощенный дух. Таким образом, китайская традиция сама подтверждает тезис о том, что основным действующим лицом в Древнем Китае был не вождь и не племенной лидер, а медиум, общавшийся с миром умерших предков.

Правителем становился лишь тот, кто мог контролировать мир духов и был способен проникать в потусторонний мир. В «Дао дэ цзине» мы находим фразу, которая обычно понимается как способность мудреца-правителя постичь путь-Дао: «К тому, кто овладел Великим образом, приходит Поднебесная» (§ 35). Несомненно, что в ранних даосских текстах, как уже отмечалось, понятие «великое» чаще всего является указателем на Дао. Однако почему же речь идет именно о «Великом образе», который необходим для правления в Поднебесной? Можем привести по меньшей мере два объяснения. Первое связано с философским осмыслением древнего текста: мудрец должен постичь всю глубину Дао. Однако такое понимание хотя и может быть верным, все же слишком абстрактно, обще и не соответствует предельно конкретному мышлению древних китайцев, которое проявлялось даже в магии. Думается, что «Великий образ» следует понимать как раз буквально — как некое видение или комплекс видений, образов, возникающих в сознании мага, которыми следует «овладеть», т. е. осознать смысл знаков, которые ниспосылает Небо. Таким образом, правитель должен обладать способностью понимать знаки

Илл. 39. Прорисовка и реконструкция символики одежды правителя из погребения в Маваньдуне. Верхняя часть одежды — «верхний мир» духов. Слева в верхнем углу — дракон, справа — птица в солнечном круге: перевозчики души в царство мертвых и символы инь и ян. Ниже — дерево долголетия Фусан. Вверху посередине — человек, восседающий на драконе или свернувшейся змее, — либо высший дух-ди, либо воплощение первоначального хаоса-хуньдунь. Центральная часть платья — изображение земного мира, нижняя часть — подземный мир, завершающийся символикой океана (частично по М. Сасо). II в. до н.э.



и образы, возникающие в его сознании и в соответствии с ними править государством.

Правление в Китае никогда не было уделом человека, но лишь очеловеченного духа, и такой характер власти восходил к архаическому пониманию роли правителя-медиума, посредника между миром земным и небесным.

Китайский император — явление многозначное по своей символике, которое, разумеется, нельзя свести ни к образу архаического мага, ни к простому продолжению и развитию этого образа, хотя оно всегда содержало магические черты. В принципе, маг и посредник между мирами существовал на всех уровнях китайского общества, и если в деревне в его роли обычно выступал гадалка или мастер ушу, то на уровне всей Поднебесной им был император со всей его сложной атрибутикой. От всех других людей император отличался прежде всего тем, что благодаря своим качествам он мог быть абсолютным проводником «воли Неба», то есть велений духовного мира на Землю. Лишь он мог полностью понять язык мира мертвых и духов и перевести его на уровень земной жизни, например выполнения ритуалов, сбора урожая, борьбы с разливами рек, военных походов. Без совета с духами, который держал император, не начиналось ни одно серьезное дело.

Императоры, великие буддийские и даосские мастера, конфуцианские философы — все они являлись формализованными представителями ранних медиумов, которые лишь обрели четкий социальный статус и вписались в изменившееся общество. Примечательно, что даже на портретах их изображали как духов — плоскостными, без теней (известно, что лишь духи не отбрасывают тени, ибо в отличие от живого человека они не имеют своего «теневого» двойника) и лишь изредка в каких-то живых позах. Более того, особым мастерством считалось не умение создать возвышенный образ правителя-мудреца, а, наоборот, очеловечить его, не нарушив при этом канон.

Рассказывают историю про то, как Гу Кайчжи — знаменитый художник IV в. — взялся написать портрет правителя, который обладал небольшим недостатком — у него на лице была родинка, из которой росли три волоска. Никто из придворных живописцев не брал на себя смелость изображать эти три во-

Илл. 40. На протяжении столетий символика императора как покровителя или даже властителя загробного мира оставалась неизменной. «Драконовый» наряд императора XVII–XIX вв. наполнен архаической символикой. В центре и по бокам платья располагаются драконы — символы власти над миром духов. Нижняя часть платья представляет собой подземный мир и волны океана подземного царства. Такой тип одежды по своей символике схож с характерными «шаманскими фартуками» во многих ранних культурах



лоска, которые, как представлялось многим, могли испортить «достойный» облик правителя. Но Гу Кайчи, наоборот, прославился именно тем, что изобразил их, причем так поразительно натурально, что они лишь придали живость облику. При этом само лицо было изображено в традиционной манере — отстраненным и далеким, как у духов. Волоски же придавали «земной» оттенок образу и указывали на «пограничный» статус правителя: он и человек, и дух.

Правит лишь тот, кто способен в полной мере овладеть духами и держать их в подчинении. Не случайно один из ранних иероглифов *инь*, обозначающий «править», на гадательных костях изображался в виде руки, держащей жезл с головой дракона (*лун*). Этот иероглиф мог обозначать и чиновника высокого ранга, также наделенного силой контролировать духов и с помощью этого править людьми³.

Правителей еще с древности соотносили с мистическими существами *лун* (драконами), однако не очень ясно, когда появилась эта традиция. Например, один из древнейших текстов «Шаньхай цзин» («Канон гор и морей») рассказывает о правителе Чи, основателе клана Цзу, который жил в период Шан. В конце своего земного бытия Чи вознесся на Небо на двух драконах-*лун*⁴. В этой истории *лун* выполняют свою традиционную роль перевозчиков между миром живых и царством мертвых и, не исключено, что речь здесь идет о некоей категории магов, совершавших погребальный ритуал над правителем Чи. Однако сам правитель с драконом не ассоциируется. К тому же, напомним, что точное время создания «Шаньхай цзин» установить трудно, поскольку этот текст содержит много более поздних привнесений, и считается, что основной его корпус сложился в VII в. до н.э., хотя многие пассажи существовали значительно раньше.

Драконы изображались на одеждах китайских императоров, на посуде и другой утвари, обязательно присутствовали в декоре императорского дворца. Чаще всего расписанное золотом изображение свернувшегося дракона помещалось на плафоне храма, зала или беседки, и, учитывая генетическую связь между существами *лун*, архаическими магами и традиционными правителями, получалось, что дух императора-дракона всегда пребывал в церемониальных и жилых залах аристократов, чиновников и интеллектуальной элиты Китая.

С магической практикой была связана и императорская символика, так называемые 9 или 12 знаков правителя: солнце (или золотая птица, что живет на солнце), луна (или лунный заяц), созвездие Большой Медведицы, гора, дракон, павлин (прообраз феникса), два сосуда для жертвоприношений, в которые помещены обезьяна и тигр (символ власти над миром мертвых), речные водоросли (знак водной стихии), огонь, просо, топор (древний символ власти над миром людей и духов, а также обустройства мира) и, наконец, знак *фу*, символизирующий сочетание двух противоположностей⁵. Практически каж-

дый символ так или иначе указывает на власть императора над всеми духовными силами, миром мертвых, духов, Небом. Знаки воды (водорослей) и огня связаны не столько с абстрактными стихиями, сколько с даосской алхимией «воды-огня», приема различных средств, в том числе и галлюциногенов, для установления внутри организма равновесия между различными силами.

Имея много общего с древними медиумами, правитель все же по многим функциям отличался от них. Прежде всего, он не просто соединял земной и небесный миры, но и был персонификацией власти и небесной потенции. Не случайно уже с древних времен для местоимения первого лица «я» стал использоваться рисунок оружия-клевец с тремя зубьями (сегодня — иероглиф «о»), символа военного могущества. Со временем трезубец в руках правителя был заменен на посох с извивающимися вокруг древка драконами. Тот в свою очередь трансформировался в уплощенный изогнутый жезл, называемый *жуи* (досл. «что пожелаете») или, как в древности, *цзюи*, чаще всего соотносимый с извивающимся драконом. *Жуи* изготавливались из самых разных материалов: золота, нефрита, жадеита, кости, горного хрусталя, кораллов, агата и т. д. Нередко использовалось сразу несколько типов материалов, например, основная часть *жуи* делалась из нефрита, а ее концы украшались золотыми или серебряными пластинами. На корпус наносился узор с пожеланием жить долго, «подобно сосне и журавлю».

С одной стороны, безусловно, держать в руках *жуи* — «держат дракона» символизировало способность удерживать духов под своей властью. С другой же стороны, по своей форме *жуи* является не чем иным, как несколько видоизмененной чесалкой для спины — столь распространенным до сих пор в китайских домах предметом.

Жуи — яркий пример того, что священное в Китае происходит от чего-то обыденного и абсолютно обиходного. Традиционная чесалка, образно называемая *лаотюлэ* («радость пожилого человека»), представляет собой обычно бамбуковую или костяную палочку с неким подобием небольших бронзовых грабель на конце. С начала династии Цин *жуи* занимает свое место на ночном столике императора и рядом с тронным креслом. Когда правитель выбирал себе новую наложницу, он указывал «драконьей чесалкой» на понравившуюся девушку. А во время больших церемоний, например восхождения на трон, свадьбы, дня рождения императора, высшие чиновники считали за честь преподнести императору богато инкрустированный набор *жуи*. Например, на день рождения императора Цяньлуна (1700) его министры преподнесли ему 60 подобных *жуи* с золотой филигранью, а на 60-летие вдовствующей императрицы Цыси в 1894 г. ей было преподнесено 9 раз по 9 *жуи*, то есть 81 предмет.⁶ Поскольку иероглиф «девять» звучит так же, как «долгий» (*цзю*), этот подарок означал, что ей пожелали жить «долго-долго». До сих пор в доме Конфуция в Цюйфу в

провинции Шаньдун и в пекинском императорском дворце Гугун можно полюбоваться роскошной коллекцией подобных «священных чесалок-драконов».

Верховный дух, воплотившийся в человека

Разного рода «драконы», мистическим образом окружавшие бытие китайских правителей, являются существами-посредниками между миром земным и миром предков. И одновременно — переходным звеном между архаическими божествами *таоте* и императорами, которые заимствовали у последних свою власть и силу. Мистическая символика *таоте* как верховного духа и одновременно медиума в момент общения с духами к III в. до н.э., то есть к концу периода Чжоу, была уже почти забыта, постепенно его место заняло существо *лун*, обладавшее многими чертами *таоте*. Более того, дракон и есть сам дух (*ди* или *таоте*), вселившийся в императора, а точнее, очеловечившийся.

Обратим внимание на одну примечательную особенность — на именование титулов императоров. Напомним, что в древности иероглифом «*ди*» обозначали верховного духа, которого в ряде случаев можно соотнести с *таоте*. Позже так стали именовать племенных вождей, правителей, императоров, например: Цинь Шихуан-ди, У-ди и т. д. Таким образом оказывается, что правит миром не человек, но верховный дух-*ди*, воплотившийся в императора, сам же человек утрачивает свои земные свойства и не просто становится каналом связи с духовным миром, но реально является воплотившимся на земле духом. Дракон, символ китайских императоров, как мы уже показали, является одной из трансформаций *таоте*, *ди* — прямое указание на то, что трон занимает дух в человеческом облики. Императора окружает целый ряд символов, очевидно говорящий не о его посреднической роли, но о том, что он и есть воплощенное древнее божество.

Примечательно, что уже с глубокой древности *ди* выступает как понятие двойственное, амбивалентное. С одной стороны, это, безусловно, какой-то небесный дух. Но одновременно это и земной правитель. Например, древние летописи называют одного из первоправителей Китая Яо именно *ди*, причем нередко не добавляя его имени: по контексту должно быть ясно, что речь идет именно о Яо. Кстати, даже в значительно более позднее время Яо продолжали именовать просто *ди*, так, например, делал Мэн-цзы. Такой параллелизм говорит скорее не о двух (а может, и более) разных *ди*, а о некоем едином существе, часть которого находится на Небе или в любом другом потустороннем пространстве, а часть пребывает в конкретном правителе или лидере. И в этом смысле великий Яо не просто некий представитель или заместитель верховного небесного владыки на земле, но он и есть этот дух-*ди*. В китайских преданиях Яо оказывается особым типом медиума, который постоянно захвачен духом, в отличие от обычного медиума, который предоставляет духу свое тело

только на время исполнения ритуала соприкосновения небесного и земного, мира мертвых и живых, предков и потомков.

Тогда становятся более понятными переживания Конфуция и Мэн-цзы об утрате самого духа «высокой древности», который был при прошлых правителях. Тогда — и это ясно видно на примере Яо — духи жили на земле, пребывая среди людей. В определенной мере это подобно концепции пребывания богочеловека Христа среди людей. Однако ныне, как горестно восклицают древние китайские философы, «такого уже нет». На первый взгляд, они обеспокоены падением нравов, тем, что китайцы больше не следуют самым базовым постулатам жизни общества, например сыновней почтительности, долгу, добродетелям. Но проблема значительно глубже и многоаспектнее: это утрата происходит из-за разрыва связи человека и мира духов. Теперь ее приходится все время поддерживать, исполняя ритуалы поклонения предкам, — как бы восполнять некогда полученную, но ныне потерянную благодать.

Первыми племенными лидерами, а затем и правителями становятся медиумы, точнее, люди, сочетающие административные и религиозные обязанности. В момент экстатического транса шаман вступает в контакт с духовным миром, говорит от имени духов, опосредует мир видимый и мир невидимый. Правитель-ди есть медиум, постоянно пребывающий в состоянии экстатического радения, которое в конфуциевой проповеди и стало именоваться «ритуал» (ли).

Даже названия титулов императора говорили о нем как о духе или по крайней мере как о посреднике-медиуме. Первые правители до эпохи Хань, т. е. II в. до н.э., именовались *ван*, затем к их именам прибавилась частица *ди* — иероглиф, в древности изображавший духа или медиума, в которого вселяется дух. С приходом к власти династии Тан в VII в. ситуация вновь изменилась, однако и в это время в императоре видят представителя мира духов: теперь правителей называют *цзун* — дословно «предок», и это название с небольшими вариациями сохранилось до конца правления последней династии Цин в 1911 г. Были и исключения — время от времени правители возвращались к терми-



Илл. 41. В древности иероглиф «о», обозначающий местоимение первого лица, рисовался в виде священного трезубца в руке правителя

ну *ди*, например в IX в. В любом случае все правители даже терминологически выступали в роли духов-прародителей. Первый император династий Тан и Сун именовался *цзу* — «первопредок», например: первый правитель династии Тан — Гао-цзу (618–626), династии Поздняя Ляо в период Пяти династий — Тай-цзу (907–912), династии Сун — Тай-цзу (960–976). С X в. практически все первые правители новых династий именовали себя Тай-цзу — «Великий первопредок». Таким образом, все они являлись символическими прародителями рода и династии, и, по существу, знаком возобновления, «нового рождения» всего Китая, в соответствии с логикой магической культуры о перерождении в «истинном виде». Следует учитывать, что в историю китайские императоры входили под своими посмертными именами, которые при жизни никогда не использовались, то есть, когда правители действительно превращались в «духов предков» — *цзун*.

Примечательно, что имена и названия титулов правителей, используемые в западной культуре, ничего не говорят об их священной энергии или о них как о неких «первопредках» и тем более как о воплощенных духах. В частности, стоит напомнить, что императором в период Римской республики (509–27 гг. до н.э.) именовался удачливый полководец, и это звание присваивалось сенатом Рима. Позже с установлением римской монархии в 27 г. до н.э. так стали называть правителя. Слово «цезарь» (германское «кайзер», русское «король»), в отличие от китайского «первопредка», даже было связано с понятием власти и управления. Хотя Октавиан Август (I в. до н.э.) и прибавлял к своему титулу «Цезарь, сын Бога», а начиная с римских императоров все монархи подчеркивали свое «божественное помазание», это ни в малой степени не напоминало китайского «очеловеченного» духа, выступавшего в роли прямого управителя народом. Римские цезари обладали, безусловно, высшей властью даже при сохранении влияния сената, при этом сама сакральность их власти нередко оправдывалась именно божественным происхождением. Но нигде — и это основное отличие от восточной традиции — цезарь не воспринимался как дух в человеческом облики, и исток его власти никогда не был связан с древним медиумизмом и шаманским мировосприятием. Сам Юлий Цезарь, объявив себя пожизненным диктатором и пытаясь присвоить царскую власть, сообщал: «Род моей тетки Юлии восходит по матери к царям, по отцу же к бессмертным богам». Его преемник Август Октавиан вообще страшился наименования «государь», отвергал диктаторскую власть, которую ему предлагал народ.⁷

В противоположность этой западной традиции китайские императоры не были ни «сынами Бога», ни полководцами — они и были самими верховными духами, спустившимися на землю.

Илл. 42. Императорский трон всегда расположен лицом на юг



Вся китайская императорская символика лишь подчеркивала запредельный, «внечеловеческий» статус этого существа. Так, по традиции китайский император восседал лицом на юг, считавшийся священной стороной, ассоциируемой с жизнью и началом-*ян*, а подданные, соответственно, располагались лицом на север. О священном значении юга хорошо известно, однако мнения об истоках этой традиции противоречивы. Почему же именно таким образом располагался император, а до него правители царств и, по-видимому, ранние племенные лидеры и медиумы? Здесь уместно напомнить что юг в китайской традиции — не конкретная сторона света, а некое предполагаемое направление, где концентрируется избыток благодатной энергии.

Китайский правитель или медиум в ранних культурах является лишь олицетворением священных сил, которые он «проводит» во внешний мир. Таким образом, он играет лишь посредническую роль в наполнении мира благодатью-*дэ*, в то время как ключевое значение здесь имеет священная архитектоника самой земли и всего, что с ней связано: направлений света, местоположения объектов в пространстве — одним словом, всего того, что принято именовать *фэншуй*. Правитель лишь очень точно откликается на эту священную архитектонику, как бы вписывая себя в магическое пространство.

Трон ранних правителей эпох Чжоу и Хань в соответствии с системой магических девяти квадратов располагался ближе к северной стене, то есть в первом квадрате, связанном с миром мертвых, которые являлись в этот мир с северной стороны, чтобы обратиться к миру живых (поскольку юг и *ян* ассоциируются всегда с жизнью)⁸. Таким образом, император даже по своему местоположению выполнял посредническую функцию шамана-медиума, выходящего из мира мертвых в мир живых, символически располагаясь спиной к северной стороне, а лицом к южной. Обычные же люди смотрели лицом на север, то есть двигались из мира живых в мир мертвых, проходя тем самым обычный жизненный цикл, в то время как правитель встречал их у врат «желтых вод».

Связь правителя со смертью или с уже усопшим предком проявляется во многих чертах императорской символики. Даже желтый цвет вод мог быть намеком на царство мертвых, то же можно сказать и о традиционных желто-золотых одеяниях китайских правителей. Это прослеживается и в символике императорского знака дракона, который также является посредником между водной стихией *инь* и земной *ян*.

И все же местоположение правителя как медиума и посредника между царствами мертвых и живых не было окончательно зафиксировано и по прошествии веков изменилось. Хотя во все времена правители Китая продолжали сидеть лицом на юг, императорский трон несколько переместился относительно северной стены: уже с VII–VIII вв. трон ставился не у стены, а в центре, то есть исходя из схемы *лошу* в пятом центральном квадрате. Такое местоположение, во-первых,

больше соответствовало статусу китайского императора, находившегося в «центре всех царств» и «посреди четырех морей», а во-вторых, ассоциировалось с небесными созвездиями, прежде всего с Большой медведицей (*ци син*), которая считалась благодатным возведением и активно использовалась в магических гаданиях.

Важнейшей функцией правителя как мага было принесение жертв и выполнение ритуала больших жертвоприношений, даруемых обычно Небу и Земле. Прерогативой прямого общения с Небом и принесения ему жертв был наделен лишь сам правитель, поскольку лишь он являлся воплощенным посланником мира духов на Земле и в этом случае он также выполнял функции древнего медиума. В действительности же к эпохе средневековья, в частности к периодам Тан и Сун (VII–XIII вв.), императоры постепенно отошли от роли «единственного медиума». Они перепоручали принесение жертв своим чиновникам, а к XI–XII вв., когда император должен был совершать жертвоприношения всего лишь раз в три года, но даже и в эти нечастые ритуальные периоды его заменяли чиновники. Они же от имени правителя приносили жертвы пяти духам земли и злаков (*шэ ци*)⁹. То есть император постепенно утрачивал свою роль абсолютного посредника между миром людей и духов.

Высочайший покровитель духов

Предания гласят, что Конфуций был весьма почителен с правителями, причем выказывал не только уважение, но и явные признаки ритуального трепета, переживал и даже нервничал: «Когда входил в дворцовые ворота, то пригибался, будто боялся, что не пройдет... Когда подходил к трону правителя, лицо его словно преображалось, колени подгибались, и ему будто не хватало воздуха... Когда же выходил из зала и спускался на одну ступень, на вид был уже ровным и спокойным» (X, 4). Более того, даже когда Конфуций всего лишь нес нефритовую табличку с именем правителя, «выражение лица постоянно менялось, и шел он мелкими шажками, не отрывая ног от пола». В этом — нервный сгусток всего сакрального соприкосновения с энергией властителя, который управлял как мирскими, так и небесными делами.

Государство в Китае всегда регулировало сакральные аспекты жизни, вполне закономерно полагая себя восприемником небесных энергий на земле. Поскольку в Китае не произошло разделения светской и церковной властей, поскольку не возникло церкви как таковой, государство всегда сочетало в себе функции и высшего земного администратора, «хранителя зерновых амбаров», и высшего небесного жреца. В эпоху Хань императоры устанавливали и отменяли культы, переименовывали формы выполнения ритуалов жертвоприношений и молений духам Неба и Земли.¹⁰ Именно государство содержало буддийские и даосские монастыри, столичные и важные провинциальные чиновники

в эпохи Тан и Сун даже посвящали в духовный сан, будучи, используя западную терминологию, людьми мирскими¹¹.

Более того, во время обряда проводов души умершего от имени императора душе выдавалось специальное разрешение отбыть из мира живых, которое выписывалось на желтой, императорского цвета, бумаге¹². Такие разрешения до сих пор оформляются даосскими или буддийскими монахами. Разумеется, сам император не принимал участия в таких погребениях, однако характерно, что именно он давал в конечном счете право человеку отбыть в мир мертвых.

Государство в лице императора брало под свой патронаж и наиболее известных народных божеств, объявляя их культ государственным. Тем самым оно как бы выводило из-под контроля местных наставников и медиумов тот импульс сакральной энергии, которую они распространяли на своих учеников, и само распоряжалось перераспределением этой благодати на народ. Особенно широкий размах это приобрело в эпохи Тан и Сун, когда государство по сути установило полный контроль над небесным пантеоном, само «назначая» духов-покровителей, канонизируя одних и несколько отодвигая других. Именно в эпоху Тан становится крайне популярным культ Лао-цзы, интерес к которому стимулировал сам императорский двор. Дело в том, что, по преданию, Лао-цзы носил фамилию Ли, а императорский род династии Тан также принадлежал к фамилии Ли. Хотя, естественно, их «родственные» связи были более чем сомнительными, император Ли всячески продвигал идею о своей духовной и родственной близости к легендарному мудрецу и основателю даосизма, возводя ему алтари и храмы, «усадив» его на высший этаж Неба и разработав систему официального поклонения. Отныне Лао-цзы именовался Лао-цзюнь — «Правитель Лао», и под таким именем его культ широко распространился и в народной среде.

Во время правления династии Сун (960–1279) в официальный пантеон силой императорской власти было введено одно из самых популярных народных божеств Юй-ди или Юй-хуан («Нефритовый император»). Издревле и до сих пор его изображения можно увидеть практически на каждом домашнем алтаре. Юй-ди считается высшим небесным правителем, который контролирует дела человеческие, а также управляет колоссальным аппаратом небесной бюрократии, в том числе чиновниками, наложницами, воинами и слугами. Сунские императоры, возведя Юй-ди в ранг официального божества и поместив его изображения на алтарях императорского дворца, дали ему почетное имя Юй-хуан шан-ди, то есть «Высший дух Нефритовый правитель», приравняв тем самым его культ по значимости к культу Конфуция. Теперь, как и положено всякому правителю, Юй-ди стали изображать в окружении традиционной имперской символики, облаченным в платье с драконами («драконовое платье» — символ императорской власти) и императорскую шапочку, расшитую бисером, держащим нефритовую церемониальную табличку.

Примечательно, что на примере Юй-ди можно проследить всю атрибутику императорской власти. Прежде всего именно китайский император «назначает» высшего небесного правителя, а не наоборот, что кажется просто невероятным для западной традиции. Формально являясь «Сыном Неба», китайский император может влиять посредством сложной системы ритуалов и функциональных действий на расстановку небесных божеств, поскольку сам считается существом, принадлежащим скорее к небесной сфере, нежели земным администратором. Так как к наступлению средневековья смысл понимания *шан ди* как абсолютного воплощения предка был уже безвозвратно утрачен, то *шан ди* был просто «назначен» из числа наиболее популярных и, как следствие, наиболее могущественных божеств местного пантеона.

С этого момента постоянно происходит перетекание народных божеств в официальный пантеон и обратно. Некогда малозаметные мудрецы и философы возвеличиваются, получая официальный статус и становясь покровителями нации, равными небесным защитникам — именно так приобрели свою популярность за пределами интеллектуальной среды Конфуций и Лао-цзы.

Сами императоры, точнее, их духи, также переходившие в разряд предков-покровителей, в народном сознании ничем не отличались по своим чудесным способностям от других народных божеств. Более того, с эпохи Цин умершие императоры приобретали свойства таких известных народных божеств, как, например, Шоусин (божество долголетия). Их изображения помещали на алтаре и совершали им поклонения, причем не только как духам правителей, но и как божествам, приносящим вполне конкретные блага, например долголетие, здоровье, удачу в карьере. Так, фигуры трех императоров династии Цин Канси (1662–1723), Юнчжэн (1723–1736) и Цяньлун (1736–1796) в 60–70-е гг. XIX в. ставились на домашние алтари в качестве «заменителей» трех любимых китайских божеств — духов знатности, богатства и долголетия. В соответствии с традицией изображения предков, Канси, самый ранний из всех трех (он был вторым императором династии Цин) изображался как пожилой старец с длинной бородой, Юнчжэн представлялся в образе человека средних лет с маленькой бородкой, а Цяньлун — в образе безбородого юноши. По правилам их изображения или фигурки также должны были быть разной величины, как это было принято на «семейных картинах», изображавших несколько поколений предков: тех, кто дальше отстоял по времени от сегодняшнего дня, рисовали чуть меньшего размера. Этот же принцип временной перспективы применялся и к «трем императорам»: Канси несколько меньшего роста, чем два остальных. Тем самым в наалтарных изображениях императоров соблюдалась «небесная иерархия».

По своей символике и сакральным функциям императоры стояли выше других представителей средневекового медиумизма, например буддийских и даосских монахов. Энергетика властителей была такова, что они сами могли



проложить своей душе путь в мире мертвых. Более того, ряд ритуалов свидетельствует о том, что император, уже являясь на земле воплощенным духом, не мог умереть в прямом смысле этого слова. Одна из хроник рассказывает, что во время исполнения погребального обряда императора Гао-цзу (XII в.) чиновники начали сжигать «бумажные деньги» (*чжи цян*) — имитацию денег, которые предназначались для задабривания духов. Его преемник император Сяо-цзун выразил свое недовольство этой вполне традиционной церемонией, запретил ее проводить и заявил: «Бумажные деньги используются буддистами лишь для того, чтобы переправить душу. Мой мудрейший предок не нуждается в этом»¹³.

Император как дух и представитель духов стоял над всеми философскими спорами и догматическими дискуссиями, которые в разные эпохи вели между собой конфуцианцы и легисты, буддисты и даосы. Выполняя функции именно верховного духа, т. е. буквально находясь на месте *шан ди*, правитель пребывал вне буддийских или даосских истин, подчиняя их себе все сразу. Впрочем, в некоторые эпохи правители могли уделять больше внимания тому или иному учению, но не объявляя, скажем, даосизм, единственно правильной школой, а приближая даосов ко двору с вполне прагматичными целями. В эпоху Хань придворный ритуал носил даосский характер, а во время правления Цинь Шихуанди (246–210 гг. до н.э.), впервые объединившего Китай в единую империю Цинь, даосы получали немалые привилегии, поскольку император был весьма заинтересован даосскими методами продления жизни. В V–VIII вв. наставниками императоров были буддийские учителя, многие правители того времени активно финансировали строительство буддийских монастырей вокруг столиц Лояна и Чанъани. И все же император никогда не делал Китай «страной одного учения», поскольку реальным единственным учением было учение предков — *цзунцзяо*.

Лишь он привносит гармонию в Поднебесную

Важнейшая функция китайского правителя — принести покой и гармонию не только в свое государство, но и на весь мир, на всю Поднебесную, на китайцев и на варваров. Функция эта — мистического свойства. Если правителю удастся установить порядок в Поднебесной, значит он действительно является воплощением высшего духовного начала, если же нет, то наступает «смена мандата на правление» — насильственная смена династии. Оптимальная фор-

Илл. 43. Даос в храме Чжунъюэмяо показывает лежащую статую императрицы У Цзэтянь. Когда-то, путешествуя по провинции Хэнань, императрица заночевала в этом храме, и теперь это место находится под защитой ее духа

ма сочетания административного и духовно-мистического правления формируется к раннетанскому периоду в эпоху правления Гао-цзу (618–626) и Тай-цзуна (627–649). Эти императоры удивительным образом смогли показать себя покровителями всех духовных и мистических учений. Так, Тай-цзун сумел внушить всем: и буддистам, и даосам, и конфуцианцам, что именно их учение является для него приоритетным. Так, к даосам он возвел свою родословную. Для буддистов он возводил храмы и приказал начать большую работу по переписыванию сутр. Себя же окружил конфуцианскими учеными и советниками. Все верили ему и в равной степени восхваляли его как своего покровителя.

Вступая на правление и принимая династийный лозунг, императоры по сути высказывали благопожелание и некое «послание» от духов народу. Так, Тай-цзун, второй император династии Тан, принял новый династийный лозунг «Чжэнь-гуань», который, если толковать его в соответствии с «Канонном перемен», означает некое конечное устойчивое состояние. Это означало, в частности, что первый, «подготовительный» цикл закончился со смертью предыдущего императора, его отца Гао-цзу, и нынешнее, только что установленное царствование станет образцовым и «окончательным».

Гармонизирующая сила императора, распространяющего свое Небесное дэ на всю страну, выражалась и в принятии новых законов, часть из которых являлась нередко лишь обновлением или письменной формализацией старых предписаний. Во время правления Тай-цзуна появляется важнейшее произведение «Ди фань» — «Сфера императора» или «Правила императора». Однако, взойдя на трон, императрица У-хоу (684–705) — первая женщина на китайском престоле — заказывает иное произведение, призванное стать установочным для характера политической власти — «Чэнь гуй», т. е. «Колея подданного» (*гуй*, дословно — «след, оставленный колесом»).

По существу, в VII–XII вв. после очередного раскола и воин Китай заново отстраивает свое сакральное пространство, наводя в нем порядок, следуя старой идее Конфуция об «исправлении имен» — все должны строго выполнять отведенные им функции, что и приведет к гармонии в стране. Императорская власть уже бесконечно далека от самой социальной жизни, на местах появляются свои носители сакральной благодати — лидеры различных тайных обществ, мастера боевых искусств, гадатели, даосские и буддийские наставники. Само же общество регулируется не столько четко построенной системой налогов и чиновничьим аппаратом, сколько идеей о едином предке, единых сакральных покровителях. При этом отсутствует как единая форма поклонений, так и единый ритуал вообще — единое переживание значит больше, чем единая иерархия.

Важнейшей функцией императора-духа было приведение Поднебесной в порядок, гармонизация отношений между людьми и очерчивание рамок воздействия благодатной культуры. Собственно область распространения культуры-*вэньхуа*,



Илл. 44. Наалтарные фигурки трех императоров династий Цин Канси, Юнчжэн и Цяньлун с отображением их возрастных признаков и «удаленности» от сегодняшнего дня



Илл. 45. Основатель династии Мин Чжу Юаньчжан (Тай-цзу, 1368–1398) вышел из обычных военачальников, однако именно при нем восстанавливается символика абсолютной власти императора как посредника между мирами людей и духов

рукцию великого канала, строительство которого также было начато Цинь Шихуан-ди, и, кроме того, соорудил знаменитый Храм Неба (Тяньтань), ставший центральным алтарем и жертвенником позднейимператорского Китая. Юнлэ перенес столицу из «Южной столицы» (Нанкин) в «Северную столицу» (Пекин) и в продолжение великой упорядочивающей миссии приказал составить обширнейшие энциклопедии по всем областям человеческого знания.

исходившей непосредственно от императора, и была областью его правления, находившейся под покровительством небесных духов. Стоит напомнить, что в древности Небо воспринималось как круг, а земля как квадрат. Небо-круг, проецируясь на квадрат земли и «вписываясь» в него, оставляло незаполненными углы квадрата — туда не проникала культура и там жили варвары. Император же как представитель Неба мог управлять всеми областями и территориями, на которые падала тень Неба, или, как говорили в самом Китае, он «восседал в центре и управлял в четырех направлениях».

Каждый император стремился не просто централизовать управление страной и присоединить к ней новые территории, но привести несколько глобальных акций, которые были бы восприняты, как установление полной небесной гармонии на земле. Такие властители входили в традицию как великие упорядочиватели и чаще всего обожествлялись, их фигурки ставились на алтарях, а изображения на рисовой бумаге вешались в домах простолюдинов.

Каждый шаг императора должен был символизировать возобновление связи с предыдущими правителями, быть продолжением их деяний. Так, император династии Мин Юнлэ (1402–1424) заново отстраивает Великую Китайскую стену, по сути (хотя и не по конструкции) повторяя деяния первого императора Китая Цинь Шихуан-ди (II в. до н.э.), и именно этой стеной сегодня любят наслаждаться десятки тысяч туристов, принимая ее за древнее сооружение. Он же провел грандиозную реконст-

Властный абсолютизм эпохи Мин (1368–1644) оказался концентрацией всех тех многочисленных векторов, которые в конечном счете и привели к абсолютному отделению функции императора от функции администратора. В этот период власть предстала во всем своем сакральном могуществе, причем корни этого могущества уходили в самые глубинные слои культуры. Император окончательно отделился от мира земного, вновь возвратился к тому образу медиума-первоправителя, который существовал в глубокой древности.

Собственно, абсолютизация власти императора и стала одной из важнейших причин кризиса власти. Императоры позднего периода Мин, как и правители древности, были увлечены поисками рецептов бессмертия, принимали самые причудливые снадобья и мало интересовались реальным управлением страной. Они как бы переросли свой социальный статус, пребывая лишь в своем сакральном обличи. И если в древности сакральный лидер постепенно брал на себя административные функции, становясь лидером царства, то в XVI в. все произошло наоборот: императоры сами стремились оставить свою управленческие обязанности, хотя многие из них давно уже носили символический характер. У власти оказались различные группы евнухов, которые сами из опытных управленцев превращались в придворных интриганов, что особенно проявилось при императорах Инь-цзуне и У-цзуне, а при императорах Шэнь-цзуне и Си-цзуне



Илл. 46. «Нефритовый правитель» Юй-ди, высшее божество в народных культурах

достигло своего пика. Сложилась даже особая «клика евнухов», лидером которой являлся Вэй Чжунсянь, практически полностью узурпировавший земную власть, оставив императору лишь право определять «волю Неба».

Все это привело к интересному парадоксу: чем больше росла сакральная функция императора, чем больше он отделялся от земной жизни, тем активнее в деревнях и уездах власть в свои руки забирала местная элита мистиков, лидеров тайных обществ и религиозных народных сект. Носитель благодати-дэ оказался слишком далеко, а значит, и Небо утратило связь с землей, причем с какой-то конкретной ее частью, например уездом или деревней. Поэтому столь необходимым стал свой, локальный носитель благодати, который предстал как полная проекция императора на местный социум. Не случайно многие тайные общества практически полностью матрицировали императорский культ, их лидеры имели свой «двор», наложниц, назначали министров и генералов.

Потенция — благодать правителя

Сакральная сила императора в традиционных представлениях была непосредственно связана с его мужской потенцией. Осеменяя подданных своей благодатью, правитель должен был обладать вполне реальной мужской силой, силой оплодотворения, не случайно сила правления императора нередко измерялась количеством его детей. Примечательно, что у первых императоров династий обычно было несколько десятков детей, к концу же династии количество царских наследников либо резко уменьшалось, либо они не рождались вообще.

До сих пор не решен вопрос о происхождении самого иероглифа «правитель», «император» — *ван*. По одним предположениям, он представляет собой изображение топора с широким лезвием внизу и горизонтальной рукоятью наверху, что означает авторитет и власть¹⁴. Действительно, на ранних изображениях наряд императора украшали именно такие символы. Однако есть и другая трактовка: это символическое изображение фаллоса, который пронзает вселенскую триаду, то есть Небо, Человека и Землю.¹⁵

Об особом характере мистической мужской силы говорит и императорская символика. Так, дракон, основной символ императора, являлся одной из трансформаций рогатой змеи (*гуй*) и духа *таоте* и был непосредственно связан с мужской оплодотворяющей силой. Во многих культурах мира, например у американских индейцев, змея связана с мужской силой и ассоциируется с фаллическим элементом. Так, змея, вползающая в нору в земле, могла ассоциироваться с актом совокупления.

Видный танский администратор Ду Юй в своем трактате рассказывал, что сын основателя китайской нации Желтого императора — Ди Ку имел четырех жен. С этого момента установилась традиция, согласно которой



Илл. 47. Вдовствующая императрица Цыси вместе со служанками и наложницами императора. 1900 г.

императорский трон должны окружать четыре наложницы (во времена Ди Ку собственно института наложниц не существовало), соответствующие четырем священным звездам на небесах. Самая яркая из этих звезд считалась «истинной императрицей», остальные являлись второстепенными. Четыре, равно как и все четные числа, было магическим числом, оно обозначало женское начало *инь*, в том числе и землю. Вместе с самим правителем получалось другое сакральное число — пять, связанное не только с мужским началом, но и с установлением гармонии в Поднебесной. Не случайно в Китае сложился музыкальный строй пентатоники, философы рассуждали о «пяти видах звуков», «пяти цветах», «пяти вкусовых ощущениях», а все многообразие явлений мира рождалось из взаимоперехода «пяти стихий» (*усин*): металла, дерева, воды, огня, земли. Таким образом, *пять* символизировало полноту мира, ощущений

и явлений. Характерно, что в случае с императорской силой эта полнота достигалась с помощью четырех женских элементов, и это затем повлияло на формирование сакрально-эротических воззрений китайцев.

Каждый шаг сексуальной жизни императора записывался и протоколировался, поскольку речь шла по сути о передаче магического импульса от одного поколения посвященных к другому. Например, о каждом совокуплении правителя с императрицей составлялась подробная запись, поскольку необходимо было точно определить час возможного зачатия ребенка в соответствии со звездами. Еще более тщательно составлялись записи об интимных общениях императора со своими наложницами, поскольку они могли свидетельствовать о многом, прежде всего, о точном моменте зачатия ребенка и о потенции самого императора.

В связи с необходимостью постоянно восполнять благодатную энергию и потенцию императора особое внимание уделялось подбору наложниц. В период правления династии Тан были разработаны специальные кодексы «внутренних покоев» (*нэйфан шу*), которые на основе многих факторов разделяли женщин на разные категории. Одни могли «успокаивать», другие — «восполняли» энергию правителя, третьи — через интимные отношения врачевали болезни. Были и те, кто мог лишить правителя энергии, скрытые оборотни, например женщины-лисы. Чтобы вычислить таких женщин, необходимо было учесть массу факторов вплоть до блеска волос, волосков на руках, тембра голоса, причем кандидатки в наложницы выбирались не столько по физической красоте, сколько по «энергетической» составляющей¹⁶.

Однако после строгого отбора кандидаток и их обучения любовному искусству, в конечном счете, лишь сам император должен был почувствовать, какая красавица может восполнить его силы в конкретный день. Имена лучших императорских наложниц писались на табличках с зеленым верхом (*лютоу пай*), помещались в серебряную корзинку и во время трапезы особый евнух, ответственный за искусство внутренних покоев, подносил их императору. Как только правитель заканчивал трапезу, евнух опускался перед ним на колени, держа над головой



Илл. 48. В древности иероглиф «ван» (правитель) изображался то ли в виде топора — символа вождя, то ли в виде фаллического символа, пронзающего Небо, человека и Землю



*Илл. 49. Жена последнего
китайского императора Пу И
в свадебном наряде*

корзинку с табличками, и протягивал ее императору. Если у императора не было настроения общаться со своими прелестницами, он повелевал слуге удалиться. В другом случае он выбирал табличку с именем наложницы и клал ее на стол надписью вниз. Табличка передавалась основному хранителю интимных секретов императора — евнуху, чья должность называлась «Великий чиновник внутренних покоев императора» (*Цин шифан тайчэн*), который уже отдавал указание готовить наложницу к общению с господином. В назначенный срок ее приводили в императорские покои, и спустя определенное время Великий чиновник, что стоял перед дверями покоев, громко произносил «ши ши хоулэ» («время истекло»). Если из-за двери не было ответа, через какое-то время евнух вновь повторял фразу. Если же ответа не было и на третий раз, он входил в покои и уводил наложницу, дабы та окончательно не истощила силы и благодатную потенцию правителя. Перед этим он интересовался, желает ли император ребенка от данной наложницы. Если император выражал согласие, то время возможного зачатия тщательно записывалось, равно как и все обстоятельства общения. В противном случае евнухи предпринимали все меры контрацепции, которые в Китае были развиты очень высоко¹⁷.

Родить ребенка от правителя для наложницы означало многое — фактически это была вершина ее карьеры, поскольку, хотя по формальным признакам он не мог стать императором, ему полагались немалые льготы, безбедная жизнь, хорошее воспитание, а сама наложница получала пожизненную заботу и пенсию. Во многом решение императора оставить или не оставить ребенка зависело от любовного мастерства красавицы, ее обаяния и знаний традиций сексуального поведения с правителем, таким образом, ребенок являлся своеобразной наградой за ее умение.

Чиновники в священном пространстве

Священное в Китае никогда не было оторвано от обыденного, оно, напротив, проявлялось именно в повседневности и заурядности события. Например, носителями священного знания в Китае были не только даосские маги и лекари, но вполне обычные чиновники. Они выступали, с одной стороны, как антитеза даосскому и вообще народному оккультизму, с другой стороны — вполне гармонично дополняли его. Чиновники не рассуждали о мистической материи жизни и не врачевали духом, не предсказывали будущее и не изготавливали пилюли бессмертия — все это было отдано на откуп другим. Чиновники управляли и обслуживали мистическое тело самого государства. Они были носителями той благодати-дэ, которая исходила от императора, и были обязаны донести ее до самых низов, чтобы гомогенизировать весьма разноликую китайскую империю манифестациями мощи единого императора.



*Илл. 50. Ученые чиновники XVIII–XIX в.
Восковые фигуры. Шанхай*

Образование и воспитание являлись для китайцев делом вполне прикладным и необходимым прежде всего для успешной карьеры. Более того, именно знания помогли китайцу добиться того, что в качестве благопожеланий всегда писали на табличках у входа в дом и расписных фонариках, — «процветания, карьеры и богатства». Традиционный Китай знал людей «богатых, но не знатных», встречались и разорившиеся аристократы, однако никогда не было богатых людей без образования, к тому же сделавших себе карьеру. Особенность китайской культуры состояла в том, что понятия «чиновничий» и «ученый» в ней совпадали, и чиновник всегда в той или иной степени был ученым мужем, а ученый обычно имел чиновничье звание. Именно эта категория людей хранила знания об управлении народом, заложенные еще в архаической древности.

По сути, в традиционном Китае существовало две базовые системы образования: одна — в эпоху Хань, вторая — в эпоху Тан. Все остальные были в той или иной мере трансформациями и видоизменениями этих двух систем.

Во время династии Хань чиновники высшего звена назначались по рекомендациям в основном из наиболее влиятельных кланов, в то время как назначение чиновников более низкого ранга находилось в руках провинциальных управляющих, цензоров и лидеров кланов наследственной аристократии. Ситуация изменилась к династии Тан — тогда была введена многоступенчатая система чиновничьих экзаменов, которая в несколько трансформированном виде сохранилась до начала XX в. Система рекомендаций, хотя и сохранилась, уже не играла столь существенной роли, как раньше, а главное внимание уделялось систематичной подготовке кандидата в чиновники.

Огромную роль играли особые школы — академии для подготовки чиновников, ставшие, пожалуй, первыми в мире комплексными «университетами», опередив в этом плане даже прославленные университеты Англии. Первая такая императорская академия была создана в 124 г. до н.э., тогда ее посещали около 50 слушателей, которые по окончании обучения должны были служить при дворе советниками правителя. К концу династии Поздняя Хань их количество увеличилось, как считается, уже до 3 тыс. человек. Сколько их было точно, в действительности не известно, скорее всего, число 3000 ассоциировалось с числом учеников самого Конфуция. В конце обучения сдавался соответствующий экзамен. Существовала и практика, при которой выдающиеся ученые того времени рекомендовали на высшие чиновничьи должности своих учеников, впрочем, с таким же успехом они могли порекомендовать и самих себя.

По образцу столичной академии создавались и академии провинциальные, причем считалось хорошим тоном располагать их в местах священных, связанных с преданиями о магах или необычных явлениях. Например, так называемые «четыре великих» (*сы да*) академии были устроены именно в таких местах: Байлудун в провинции Цзянси, Юэлу в провинции Хунань в столичном городе Чанша, Вэйян и Сунъян в провинции Хэнань. Самой знаменитой из них стала академия Сунъян (Сунъян шуюань), заложенная еще в 484 г. в священных горах Суншань и целиком обновленная и перестроенная в 1035 г. Здесь обучались многие великие китайские философы, эстеты, «люди культуры», чиновники, например поэт, историк и государственный деятель Сыма Гуан (1019–1086), философы братья Чэнь И и Чэн Хао (XI в.) и многие другие. Обучение длилось несколько лет, включало в себя изучение конфуцианских канонов, каллиграфию, математику, стихосложение, различные формы управления хозяйством. И все же важнейшее место занимало каноноведение, которое постепенно свелось к чрезвычайно формализованному изучению и комментированию древних трудов. Личное «я» будущего чиновника макси-



Илл. 51. Академия Сунъян для подготовки чиновников высших рангов в священных горах Суншань, провинция Хэнань

мально подавлялось, и в его сознание внедрялся идеал служения и миссионерского проповедования народу велений императора.

Традиционное китайское воспитание — материя чрезвычайно тонкая и не всегда очевидная. С одной стороны, Китай испокон веков считался страной, где уважали сам процесс воспитания, одними из первых в мире разработали единую систему обучения, создали первые школы и академии. Еще в эпоху Хань ввели единую систему экзаменов для чиновников. С другой стороны, воспитание в Китае было направлено на максимальное обуздание природного начала в человеке. Именно традиционное воспитание, полнее всего выразившееся в системе подготовки чиновников, было нацелено на уничтожение форм личного мистического переживания и культуры транса у служителей государства. Непосредственно с Небом общался император, он целиком монополизировал все древние функции медиума, шамана и мага, трактующе-

го волю Неба. Местные же гадалки и маги, стремившиеся на локальном уровне дублировать универсальные функции императора, например сами, непосредственно общаясь с потусторонними силами, считались носителями некоего «вредного учения» (*се цзяо*) именно потому, что брали на себя часть высших функций императора. Официальный слой носителей воли императора, чиновники (*гуань ляо*), методично воспитывались как исполнители, но не как носители личного откровения.

Этим объясняется очевидная черта традиционного китайского воспитания: формирование такого человека, которым можно было бы свободно управлять и который был бы полностью подчинен правилам и нормативам китайского общества. О том, как обуздать природное в человеческом, немало рассуждали Мэн-цзы и Сюнь-цзы, спорившие о том, зла или добра изначальная природа человека.

Традиционное воспитание базировалось, с некоторыми вариациями, на заучивании и комментировании традиционного конфуцианского Девятикнижия, которое состоит из «Четырех книг» («Сы шу») и «Пяти канонов» («У цзин»). Четырьмя классическими книгами считаются «Лунь юй» («Беседы и суждения») Конфуция, «Мэн-цзы», «Чжун юн» («Учение о срединном») и «Да сюэ» («Великое учение»). Все эти произведения носят разный характер и сгруппированы скорее по названиям, нежели по содержанию. Но все они так или иначе были призваны сформировать «правильного» человека.

Хотя формально в китайской традиции все эти книги равны по глубине своей мудрости, в действительности в разные эпохи отношение к каждой из них менялось. Но во все времена превыше всего ценился «Лунь Юй» Конфуция.

Воспитание чиновников и ученых начиналось с изучения ритуалов и канонов, но не как абстрактно-философских произведений, а как особой методики подчинения своего сознания коллективному настрою древности.

Со временем менялась не только форма экзаменов, но и их содержание. В эпоху Тан, влюбленную в эстетику, кандидаты экзаменовались в поэзии и литературе. В эпоху Сун, более строгую и значительно менее возвышенную, проверялось знание древних трактатов, а чиновники писали сочинения на различные политические и хозяйственные темы.

Последний экзамен проходил на территории императорского дворца Гу-гуна — до сих пор на территории Запретного города в Пекине можно увидеть зал, где сидели экзаменующиеся, и площадку, на которой оглашались имена прошедших испытание. По сути этапы экзаменов напоминали древние посвятельные церемонии, и восхождение к вершинам чиновничьей карьеры вос-

Илл. 52. Стела перед входом в конфуцианскую академию в провинции Хэнань с пожеланиями от императора династии Тан высшим ученым мужам государства «быть лампадами мудрости»





принималось еще и как приближение к сакральному центру Поднебесной — к самому правителю.

Однако помимо своей очевидной функции — проверки знаний и отбора высококлассных государственных администраторов — экзамены выполняли еще одну функцию, не менее важную, однако никогда официально не декларировавшуюся и, кажется, неосознававшуюся.

Ежегодно сотни тысяч человек готовились к сдаче экзаменов на различных уровнях, хотя при этом собственно до экзаменов доходила лишь небольшая доля из этого числа. В деревнях работали репетиторы, в основном из числа имевших низшую ученую степень *суйцаев*, которые некогда сами прошли через весь этот путь, но оказались без работы (государство никогда не гарантировало трудоустройство низшему ученому сословию). Жесточайший отбор, суровые требования, подавляющее величие имперской идеологии, которое ощущалось на каждом этапе подготовки, не говоря уже о самой сдаче экзаменов, заметно влияли на кандидатов. По существу, вся эта система представляла собой не что иное, как механизм могучего психовоздействия, подавления природного естества в человеке и привития ему форм ритуального поведения на уровне подсознания.

Хроники испещрены упоминаниями о психических срывах и стрессах, которые испытывали кандидаты на ученые степени. Напряжение нагнеталось до такой степени, что на ряде этапов у кандидата оставалась лишь одна альтернатива: либо пройти через это горнило и получить искомую степень, либо окончательно сломаться, позволить имперской машиной «конфуцианского воспитания» раздавить себя. Приведем лишь несколько особенно ярких примеров. Вождь восставших Тайпинов (1868) Хун Сюйцюань объявил себя одним из сыновей Бога после сильного психологического стресса, провалившись на государственных экзаменах. Три раза он сдавал экзамены и три раза безуспешно, после чего он испытал тяжелейшее нервное потрясение, и, когда он был в забытьи, ему явился некий «старец с золотой бородой», он сообщил Хуну, что мир наполнен злыми духами, и вручил ему меч и печать — знаки власти над миром демонов — для очищения мира. А после четвертого провала на экзаменах и знакомства с христианскими миссионерскими книгами Хун Сюйцюань, пребывая явно с состоянием измененного сознания, создал, по сути, свое собственное учение и, подняв восстание, попытался установить новый миропорядок.

Илл. 53. Обучение чиновников в конфуцианской академии. Сзади надпись — «зал для наставлений». Само изображение навеяно образом Конфуция, наставляющего учеников. Настенная роспись в конфуцианской академии Сунъюань, Хэнань

Другая, на этот раз полумифологическая личность, ставшая божеством борьбы с вредоносными духами, — Чжун Куй в реальной жизни также был неудачливым кандидатом, провалившимся на экзаменах и открывшим после этого в себе способности экзорсизма.

Вся традиционная экзаменационная система Китая была самым непосредственным образом связана с различными способами трансформации и регулирования *ци*, а также некоторыми формами психопрактики. Не случайно у чиновников существовала особая система «внутреннего искусства», позволявшая им успокаивать сознание и стабилизировать свое психическое здоровье. В конечном счете на экзаменах проверялись не только знания человека, но и все его жизненные свойства, умение противостоять злым духам и не впускать в себя «вредоносное *ци*». Примечательное упоминание о таком поверье мы встречаем в воспоминаниях католического священника о. Коломбея, которому в 1870 г. довелось присутствовать на чиновничьих экзаменах. Католику рассказали, что некоторые кандидаты умирают прямо во время экзамена, и объяснили это тем, что дыхание такого количества народа, собравшегося в одном месте и в одно время, и некие земные испарения порождают смертельные яды¹⁸. В любом случае очевидно, что любой экзамен в Китае был сопряжен с чрезвычайным напряжением всех сил. Несмотря на всю косность экзаменационной системы, она оказывалась проверкой именно психологической устойчивости кандидата. Традиционная повышенная сенситивность, культурное давление и страх могли вызывать поразительные эффекты в массовом порядке — как видно, далеко не все были способны даже физически выдержать подобный экзамен.

Эта экзаменационная система прекрасно контролировала разнородное и психологически абсолютно «естественно-природное» население Китая. Собственно, такая ее форма была обусловлена не столько необходимостью привития конфуцианских норм управления государством — это лишь верхний слой проблемы, она соответствовала мистико-мифологическому строю сознания китайцев. Экзаменационная система и те, кто прошли через нее, став учеными или чиновниками, были призваны подавлять и контролировать массовый природный механизм взрывообразного высвобождения сознания, переводя *naturalis in culturis*, облекая, как это и делает мифология, природные импульсы в культурные постулаты.

Продвижение по службе также целиком зависело от соблюдения традиционных норм и форм поведения, творческая инициатива никогда не поощрялась, авантурным экспериментам Китай всегда предпочитал спокойную стабильность традиции. Для того чтобы достичь чиновничьей вершины, требовалось очень точно вписаться в определенный круг людей, соответствующих имперской матрице.

Можно было, например, получив первые ученые степени, поступить в одну из академий или даже в столичное учебное заведение и по его окончании войти в элиту комментаторов, составителей императорских указов и хроник. А можно было стать евнухом, что тотчас позволяло человеку примкнуть к особому клану «серых кардиналов» императорского двора. Несмотря на ряд неудобств и полное презрение со стороны многих других чиновников, евнух оказывался на вершине социальной иерархии. Не случайно после оскотления в правление династии Цин (1644–1911) гениталии, называемые «драгоценности» (*бао*), клались в инкрустированную шкатулку и запечатывались, та же в свою очередь помещалась на высокую полку (*гао шэн*) — это означало, что прежний обладатель сих драгоценных вещей достигнет высокой ступени карьеры. «Драгоценностям» тех, кто действительно достиг высоких должностей, иногда даже возносили молитвы¹⁹. Китайцы молились довольно необычному символу удачи в жизни, сакрализуя не столько силу плодородия, что было характерно для ряда архаических ритуалов, сколько жертву собственным «плодородием» ради карьерного успеха.

Евнухи: антитеза силы *ян* императора

В Китае император вместе со своими чиновниками воплощал собой абсолютизацию упорядочивающего начала-*ян* и противостоял хаосу и смутам. Все это было возможным лишь в том случае, если Сын Неба не утрачивал связь с самим Небом и служил проводником благодати-*дэ* на земной мир. Все же в некоторые периоды происходила дисперсия власти императора, уменьшения его личного *дэ*. И тогда в Китае начинались смуты, получали полную свободу вредоносные духи и преобладало начало-*инь*.

Конкретная реализация некоторых функций власти в такие моменты передавалась людям, имевшим особую связь с императором и при этом символически представлявшим как бы обратную сторону власти и начала-*ян*. Примечательно, что такими людьми могли быть не только, а порою и не столько официальные чиновники, которым по долгу службы полагалось исполнять ряд должностных обязанностей, сколько те, кто по своим символическим функциям влиял на правителя: придворные евнухи, наложницы, кормилицы, при дворе росло влияние магов, предсказателей, даосских мистиков. Власть оказывалась «переданной» и дисперсированной по отдельным функциям.

Так, нередко влиятельную силу представляли кормилицы императора, которые воспитывали его с малых лет, а когда тот вырастал, переходили на службу в гарем, где пользовались огромным влиянием. Следует учитывать, что правитель мог испытывать чисто психологическую зависимость от женщины, которая находилась с ним с самого момента его рождения. В истории

известны случаи, когда кормилицы играли заметную роль во внутриворцовой интригах, например некая Ван Шэн при императоре поздней династии Хань Ань-ди (прав. 107–126), госпожа Кэ при императоре династии Мин Сицзуне (прав. 162–1627).

В разные периоды истории Китая власть, в том числе и ее сакральные функции, переходили к особому разряду китайских чиновников — к евнухам, которых в структуре императорской власти всегда было очень много. Обычно они занимали высокие придворные должности, служили в уездных управах и составляли особую касту людей, очень бережно соблюдающую свои интересы. Они принимали участие в строительстве китайской государственной машины, составляли императорские указы, формировали местные структуры, нередко были историописателями, учеными, эстетам. К этой касте принадлежали и «отец китайской истории» Сыма Цянь (I в. до н.э.), автор многотомных «Исторических записок» («Ши цзи») и ученый и путешественник Чжан Хэ. Евнухи считались лучшими порученцами и искусными тайными советниками. При Ань Лушане состоял известный евнух Ли Шуэр, который выполнял самые интимные поручения своего господина.

Китай в некоторые периоды своей истории, например в правление династии Мин, как точно отмечали многие исследователи, представлял «самую большую империю евнухов в мире». По подсчетам японских исследователей, их число колебалось в разные периоды от 3 до 13 тыс. человек. Хроники времен конца династии Мин, т. е. XVII в., говорят, что на 9 тыс. придворных дам приходилось 100 тыс. евнухов. По другим подсчетам, требовалось не менее 3 тыс. евнухов, чтобы обслуживать все стороны жизни императорского двора²⁰.

Почему же именно евнухи оказались столь влиятельны в Китае, причем это влияние было не единомоментным, а охватывало периоды в сотни лет? В других культурах, например в Древней Греции, Египте, Ливии, Месопотамии во власти также было немало скопцов, но никогда они не влияли на судьбы государства в течение столетий. По одной из самых оригинальных теорий, причиной всего этого была удивительная ревность китайцев, которые не могли потерпеть, чтобы мужчина в полном расцвете своих сил присматривал за наложницами или занимал какие-то видные должности при дворе.

Не исключая предположения о «патологической ревности», автор все же полагает, что глубинную причину надо искать все в той же особой концепции священной благодати, традиционной для осознания понятия власти как абсолютного обладания *дэ*. Император воплощал абсолютное, всеподавляю-

Илл. 54. Иллюстрация пьесы XIV–XV вв. «Записи о душе цитры», рассказывающей о любовных похождениях Вэнь-цзюня и Сыма Сяна

文君當壚賣酒



щее начало-ян, которое буквально подчиняло начало-инь — «неокультуренный» народ, одновременно и восполняясь от него. Это было подобно тому, как император «восполнялся» от своих наложниц, причем посредником между наложницами и правителем были все те же «бесполье» евнухи. В этой энергетически устойчивой схеме необходим был нейтральный элемент, ни инь, ни ян, — евнухи, которые являлись бы посредниками во взаимоотношениях сил в Поднебесной. Евнухи, как люди «бесполье», выполняли рутинную работу по управлению империей, поскольку собственно до административного управления правитель-дух опускаться был не должен.

Евнухи всегда были «вечно виноватыми» во всех несчастях Китая, в переворотах, хаосе, смутах. Нередко они действительно являлись заговорщиками, но чаще были лишь мишенью, в которую попадали все обвинения в том, что Поднебесная вновь погрузилась в хаос. Нередко на их дурное влияние списывали голод в деревнях, даже разливы рек или засухи. И в этом смысле евнухи являлись зеркальной противоположностью позитивной власти императора — обладателя благодатного и упорядочивающего дэ.

Институт евнухов (*хуань куань*) в Китае очень древний, сохранились записи о евнухах, например, в одном из древнейших собраний ритуалов «Чжоули» («Чжоуские ритуалы»), где речь идет о неких *ань жэнь* и *сы жэнь*. Первые наблюдали за порядком во дворце правителя, вторые отвечали за придворных дам (институт наложниц к тому времени окончательно еще не сложился). В период Весен и Осеней (770–476 гг. до н.э.) и раздробленности Китая на мелкие царства евнухи начали активно вмешиваться в политику, и правитель практически каждого царства содержал при себе *хуань куань* в качестве советников. Преуспев в придворной интриге, евнухи устраивали заговоры. Три династии были особо отмечены властью евнухов: Хань, Тан и Мин. Примечательно, что все три небезосновательно считаются периодом взлета китайской культуры, философии и эстетики и роста мощи императорской власти. Чтобы представить, каково было влияние этого сословия, лишь заметим, что за сто последних лет правления династии Тан из девяти императоров семеро были посажены на царствование именно евнухами, а остальные двое погибли в результате их заговора.

Евнухов в народе не любили, приписывая им жадность, интриганство, лживость. В сущности, они не были столь плохи, лукавы и жадны, как гласила народная молва. Они, например, считались очень хорошими покупателями и почти не торговались, когда приобретали товары и продукты для императорского двора. Однако евнухи всегда воспринимались как нечто дурное, и это еще больше усиливало позитивно-благодатный облик императора.

Еще большее недовольство вызывало то, что большая часть евнухов были не ханьцами (то есть не китайцами), а набирались из различных неханьских наро-

дов. По идее, это должно было уменьшить количество интриг и коррупцию, однако придавало еще больший клановый характер этой касте. Немало евнухов являлись выходцами из южной провинции Гуандун, например из народностей мяо, из Юньнани. Евнухи набирались и из покоренных народов, вошедших в состав китайской империи. Так, во время правления династии Юань благодаря хорошим отношениям с Кореей часть евнухов набрали оттуда, правитель династии Мин Чэн-цзу (прав. 1403–1424) взял себе в жены девушку из племени, принадлежащего тунгусским народам, — с ней ко двору прибыло немало евнухов из того же племени.

Нередко евнухи становились особыми контролерами при императорском дворе со стороны народов, которые входили в состав империи. Например, когда была покорена провинция Юньнань, где проживало много неханьского населения, местные военные лидеры послали своих евнухов чиновниками ко двору императора. Когда император узнал об этом, он был крайне недоволен.

Сам характер правления евнухов и их неханьское происхождение — это еще одно интересное явление китайской цивилизации: Китаем далеко не всегда управляли китайцы, точнее, ханьцы. И речь в данном случае идет не только о монгольском (XIII в.) и маньчжурском завоевании (XVII–XX вв.), не только о государственных образованиях сюнну и других народностей на территории Китая, но о том, что китайцами не были и некоторые виднейшие чиновники. Это касалось, например, и последней чисто китайской династии Мин (1368–1644). Так, известно, что в период правления императора Инь-цзуна (прав. 1457–1465) 1565 мальчиков-евнухов из народности мяо были привезены в столицу, и, хотя 329 из них умерли, остальные вошли в элиту государственного и придворного управления. А затем такие «наборы» мальчиков из числа мяо повторялись²¹.

Постепенно евнухи становились тенью императора, влияя не только на решения, принимаемые правителем, но и ретрансляцию его энергии на массы народа. Болезнь императорской энергетики часто вызывалась не столько слабостью самого императора, сколько его окружением.

Пагубность власти евнухов была очевидна как высшей придворной знати, так и самому правителю. Она по сути к XIV в. начала дискредитировать саму императорскую власть, которая становилась достоянием скопцов, что по логике китайской культуры не могло привести гармонию в Поднебесную. Императоры династии Мин предприняли отчаянную попытку несколько ограничить влияние евнухов, в частности, в начале династии сократив их число до ста человек, не больше. Увы, все усилия оказались напрасны: евнухи — опытные интриганы и не менее опытные администраторы — сумели вновь оказаться в огромном количестве в императорском дворце. Тогда была основана система 12 должностей, предназначенных исключительно для евнухов,

им запретили занимать любые должности вне дворца, при этом высший ранг, которого они могли достичь в своей карьере, ограничивался четвертой степенью, что приблизительно соответствовало должности заместителя министра иностранных дел. Также был запрещен обмен официальными документами между конторами евнухов и другими организациями, дабы скопцы не могли оказывать влияние на остальных чиновников. Наконец, на воротах внутреннего двора была помещена табличка с надписью, гласившей, что любой евнух, который осмелится вмешиваться в политические дела, будет немедленно казнен.

И все же попытка обуздать власть евнухов не удалась, и не только потому, что они оказались опытнее в придворных интригах. Сам институт евнухов, институт бесполого правления, при котором по определению никогда не может установиться баланс *инь* и *ян*, был необходим императорской власти как лучшее объяснение «великой смуты» (*да луань*), которая иногда охватывала Поднебесную. Все беспорядки и всю дисгармонию, как это было в момент краха династии Хань, списывали на счет евнухов, при этом сакральный характер власти императора оставался девственно беспорочен.

Это во многом объясняет, почему же именно евнухи во все времена и династии были столь влиятельны в Китае.

Институт евнухов как части государственного управления сохранился в Китае вплоть до 1911 г., то есть до официального конца императорской власти. Более того, евнухи превратились в столь неотъемлемый атрибут императора, что оставались с последним китайским императором Пу И (1909–1911) и после того, как он был низложен республиканской властью. Несмотря на это, правитель еще некоторое время продолжал жить в Запретном городе в своих прежних покоях, уже не влияя на политическую ситуацию. Переворот в Пекине возглавил один из местных военных лидеров генерал Фэн Юйсян, приказавший выставить Пу И вместе со всеми его слугами из дворца. По воспоминаниям одного из японских очевидцев, весь скорб бывшего императора был погружен на евнухов, выстроившихся в длинную цепь, начинавшуюся у знаменитых ворот Сюанью, что с северной стороны дворца, и громко стенавших женскими голосами. В тот момент во дворце оказалось как минимум 470 евнухов²².

Евнухи при императорском дворе не только социальный и политический элемент управления страной, это одновременно и развитие концепции уравнивания и дополнения двух противоположных начал, которая распространялась и на сферу императорской власти. Предания китайской истории нередко рассказывают нам о том, что в те периоды, когда евнухи приобретали особый вес, одновременно усиливалось влияние и некоторых наложниц. Этим прелестниц легенды часто связывали не столько с делами управления, сколько с эстетико-художественной сферой, им посвящали стихи поэты, художники

изображали их на веерах, то есть они уравнивали негативное отношение к «безобразным» евнухам.

Правитель всегда был окружен наложницами и евнухами, и каждая из этих двух категорий, сколько бы ни критиковалась современниками, была очень важным элементом имиджа правителя. Большое число прелестных наложниц демонстрировало мужскую силу, а следовательно, и великое *дэ* императора.

Так, вошли в историю две личности, одновременно состоявшие при знаменитом императоре династии Тан Сюань-цзуне (прав. 713–756). Первой была красавица Ян Гуйфэй, ее имя позже превратилось в нарицательное: так стали называть прекрасных, обворожительных женщин, умевших мягко направлять императора и в какой-то мере сделавших ему славу. Мифотип Ян Гуйфэй — это классический образ китайской женщины, прелестной и послушной. Например, как-то поэт Ли Бо был приглашен ко двору Сюань-цзуна, куда явился пьяным, не в состоянии даже взять в руки кисть. Прекрасная Ян Гуйфэй лично снимала с него запачканные долгой дорогой башмаки и растирала тушь — женская красота должна преклоняться перед эстетствующим безумством и величием таланта китайского мастера.

Другой знаковой персоной в окружении Сюань-цзуна стал евнух Гао Лиши. Он происходил из некитайской народности юга Китая, из провинции Гуандун. Гао Лиши был послан местным военным лидером ко двору и там понравился царствовавшей тогда императрице У Цзэтянь (прав. 690–705) за свою проницательность, в результате чего достиг весьма высокой должности, а затем при Сюань-цзуне стал одним из виднейших политических деятелей.

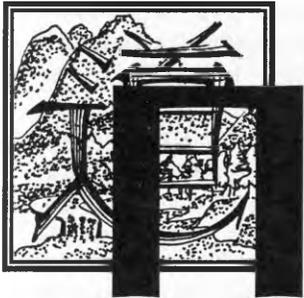
Таким образом, в сакральном плане Китае управляли три своеобразных «компонента»: император, чиновники и евнухи. Император как посредник между миром духов и миром людей воплощал всю полноту сакральной, небесной власти, был символом гармонии, абсолютного порядка, главенствования *начала-ян*. Чиновники выступали как передатчики его благодатной энергии-*дэ* на места, воплощали ее в конкретных делах. Своя роль отводилась и теневой, «иньской» стороне власти, воплощенной в евнухах, которые были знаком всего негативного и ошибочного в сакральном измерении власти в Китае.

Часть II

ВРЕМЯ ВИНА И ХРИЗАНТЕМ



ТАНСКИЕ МОТИВЫ



Установление династии Тан

Период правления династии Тан (618–907) по праву считается временем расцвета всех форм китайской культуры. Именно тогда окончательно оформляется большинство стилей стихосложения, живописи. Развивается и государственное управление, вводятся жесткие экзамены для чиновников, призванные отобрать действительно лучших и наиболее подготовленных для управления растущей империей. На первый взгляд, именно это и было взлетом китайской культуры, проявлением могущества империи во всей его полноте, хотя в реальности эти процессы были значительно более сложными.

Расцвет Китая периода Тан оказался столь велик, что эпоху Тан во многих странах Восточной Азии стали ассоциировать с Китаем вообще. Так, в Японии даже спустя столетия после угасания династии Тан китайцев по-прежнему называли «людьми Тан», высоко ценили «танский фарфор» и «танскую живопись», причем эти названия указывали не на период, а на китайское происхождение предметов вообще. Произошла полная ассоциация китайской культуры с определенным периодом-символом. И к этой эпохе относят все то великое, чего достиг средневековый Китай.

Первая официальная столица Тан — город Чанъань — была заложена в 582 г., то есть еще при предыдущей династии Суй, и первоначально называлась Дасин — «Великое процветание». Танские императоры изменили ее название



Илл. 55. Тай-цзун, или Ли Шиминь (599–649), один из величайших императоров династии Тан, сын основателя династии Ли Юаня, подчинил Китаю регионы Центральной Азии, часть Тибета и Кореи

на символическое «Долгое спокойствие» или «Извечное умиротворение» — Чанъань. Первоначально город, обнесенный стеной из земляных блоков, составлял в периметре 53 км. Он стремительно рос и постепенно превратился в крупнейший азиатский торговый и культурный центр.

В сущности, столиц было две — Чанъань и Лоян в провинции Хэнань. Обе столицы империи были настоящими мекками культуры и искусства: сюда приезжали поэты, художники, ученые со всех концов империи. Здесь же работали арабские ученые, создавались календари, разрабатывались математические системы. Двор утопал в роскоши и дарах сопредельных царств, регулярно проводились праздники и ритуальные фестивали, на которые съезжались акробаты и мастера боевых искусств. Лоян выполнял также роль крупнейшего транспортного узла: через него в Чанъань по Хуанхэ везли рис, другое продовольствие и товары, при этом Лоян являлся одним из крупнейших средневековых городов мира, центром буддизма и искусства. Обе столицы были построены практически по одинаковому плану, с соблюдением всех правил геомантии. В центре располагался императорский дворец, окруженный внешним городом. Под Лояном в IV–IX вв. в скальных пещерах вдоль реки Ихэ были вырезаны сотни тысяч изображений Будд, от миниатюрных фигурок в несколько сантиметров до 10-метровых исполинов.

Буддизм в эпоху Тан по сути стал официальной религией, его исповедовала вся государственная верхушка, при дворе была введена должность «государственного наставника» (*го ши*), обычно назначаемого из чань-буддистов, который отвечал за духовную жизнь императора и его семьи. Государство активно поддерживало буддизм, были созданы многочисленные легенды о связях

Илл. 56. Столица империи Тан г. Лоян становится местом приезда людей из десятков сопредельных государств. Гости-музыканты, вероятно среднеазиатского происхождения, на верблюде



самого Тай-цзуна с буддизмом. Например, считалось, что, когда при дворе был поднят мятеж, Тай-цзун бежал и укрылся в монастыре Шаолиньсы. Монахи помогли ему вернуть трон, за что император пожаловал Шаолиньсы большие земельные угодья, а также сделал ряд послаблений, например разрешил монахам пить вино и есть мясо. Поскольку именно императоры всегда являлись реальными руководителями буддийских организаций, равно как и их содержателями, весьма забавна отмена ключевых монашеских уложений¹. Однако в конце династии Тан начинается невиданное ранее противостояние конфуцианства и буддизма. Некоторые крупнейшие ученые, в том числе поэт и государственный деятель Хань Юй (768–824), называют буддизм «пришлым учением», обвиняют его в отсутствии «истинности», требуют возрождения «истинного учения» — конфуцианства. В конце концов это привело к ограничению влияния буддистов, закрытию ряда монастырей и политическим санкциям против носителей «учения Дхармы», последовавшим в IX в. Эта история произошла по нескольким причинам. Прежде всего, танский двор стремился взять под свой контроль чрезвычайные богатства, накопленные буддийскими общинами не без его же собственной поддержки.

Своим взлетом культура Тан обязана не столько внутренним тенденциям развития, сколько никогда ранее не встречавшейся широкой открытости Китая внешнему миру. Под влиянием среднеазиатских мотивов начинали изготавливать крупные расписные керамические изображения всадников на лошадях и верблюдах, а также просто скульптуры животных — подчеркнуто мощные, избыточно реалистичные.

Танская культура в отличие от последующих эпох Мин и Цин не страдала тяжеловесностью, избыточностью форм, она легка и символична. Здесь сакральное говорит через абстрактное, сюрреализм некоторых форм трехцветной керамики сочетается с точно вылепленными лицами заморских путешественников и всяких «варваров».

Утонченность и особая эстетика форм вдруг начинает говорить не столько о взлете культуры, сколько об избыточности самого факта культуры. Формы оказываются слишком фактурными, излишне проработанными, структурированными до предела.

Эта фактурность проявилась, в частности, в бурном развитии трехцветной керамики (*саньцай ци*) — особого явления не только в китайском искусстве, но и во всей восточно-азиатской культуре. Такое название керамика получила потому, что для внешнего покрытия использовались три цвета особого лака:

Илл. 57. В начале правления династии Тан расцветает изготовление «трехцветной керамики». Танцовщица и музыкант



белый, желтый и зеленый, которые, смешиваясь и натекая друг на друга, давали бесконечное разнообразие легких песочных цветов. Таким образом, в действительности было не три основных цвета — желтый, зеленый и белый, которыми расписывались скульптуры, — но десятки самых разных полутонов. Пик керамики *саньцай* приходится на 650–756 гг., то есть на момент расцвета династии Тан. Примечательно, что все это поразительное многоцветие использовалось в основном для погребальной утвари: именно в могилах сегодня обнаруживают самые утонченные образцы трехцветной керамики. Красоту создавали для того, чтобы почти тотчас захоронить ее, и благодаря этому предмет переходил из категории чистой эстетики и беззаботного любования в сакрально-ритуальную плоскость.

Именно в эпоху Тан и следующую за ней Сун (960–1279) живопись и поэзия становятся сродни мистериальному радению. Появляется тяга к тому, чтобы изобразить, зафиксировать священное в некой статичной форме — отсюда и берет свое начало новый взлет китайской живописи, тесно переплетающейся по своим концепциям и внутренним переживаниям с поэзией и каллиграфией.

Новые формы священного

Китайская духовная традиция, равно как и то, что принято называть религией и философией, представляет весьма причудливое явление. Как мы постарались показать, по сути ни философии, ни религии в том смысле, какой этим понятиям придает западная традиция, в Китае не существовало. Философия составляла лишь крайне небольшой пласт китайской культуры, по сути ограничившись философскими учениями позднего периода Чжоу и попытками ханьских мудрецов рационализировать архаическую традицию, выделив ключевые термины: природа человека, долг, ритуал, человеколюбие. К эпохе средневековья Китай наконец перерастает архаические формы медиумизма, которые тем не менее в «снятой» форме присутствовали во всех гранях его культуры вплоть до новейшего времени. Но эти формы, основанные на прямой связи с Небом и духами предков, теперь оказались слишком тесными для развивающейся цивилизации, которая постоянно вбирала в себя элементы культуры сопредельных народов и, несмотря на свою имперскую заносчивость, всегда была открыта для внешних влияний. Впрочем, тотчас появился определенный тупик развития: большинство культур мира в этот момент переходили к культуре владычества Церкви с ее жесточайшей дисциплиной и пирамидальной структурой, культом единого Бога, строгим морализаторством и неизбежным противостоянием всем другим религиям и духовным веяниям. Это вело, с одной стороны, к укреплению государственной власти, с другой



Илл. 58. Ивы над прудом и беседка в саду, где когда-то жил поэт Ду Фу в Чэнду (Сычуань). Философское созерцание и отдохновение, равное высшему откровению, приходят в V–VII вв. на смену сакральному неистовству архаических ритуалов

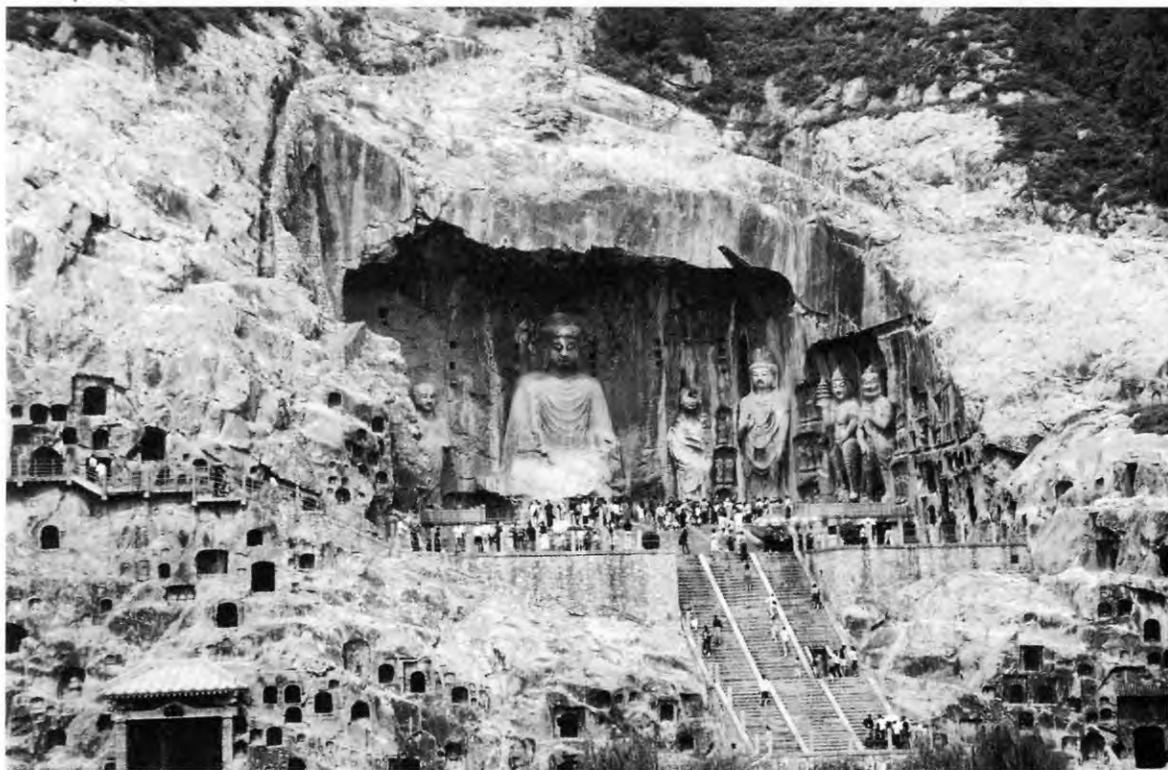
стороны, созданная церковная иерархия отрезала человека от прямого, непосредственного общения с Богом, подменяла личные ощущения и переживания набором уложений, предписаний и догматов. В Китае же все по-прежнему сводилось к исключительно личному переживанию своего пребывания в сакральном пространстве.

Угасание архаических магических представлений не привело в Китае, как это было во многих других странах мира, к переходу к целостным и строго-логическим религиозным системам и церковно-храмовой иерархии. Китай оставил прежние формы общительности с миром священного, не только не отделенного от мира профанного, но вообще не отличимого от него. Предметом сокрытия являлся не сам мир потустороннего бытия, но собственно методы его обнаружения и использования. Архаические представления о правителе

как о единственном проводнике благодати на народ, берущие свои истоки в медиумизме, уже не могли удовлетворить культуру, становящуюся все более многообразной. А поэтому в образовавшуюся лауну пришли, с одной стороны, многочисленные народные мистические секты типа Байляньцзяо («Учение белого лотоса») в XVI–XVII вв., а с другой стороны, интеллектуалы-индивидуалисты, решившие по сути перевести даосские психометодики в сферу сугубо личного переживания. Так родилось то, что принято именовать китайской эстетикой.

С определенного момента, скорее всего с V–VIII вв., именно китайская эстетика стала причудливым вместилищем мистико-магических представлений китайцев. Впрочем, песнопения и некие рисованные символы, из которых потом выросли поэзия и изобразительное искусство, еще в древности были частью оккультно-магической практики, а многие поэтические и философские тексты представляли собой не более чем облеченные в «культурные формы» молитвенные формулы и речитативы. Однако сначала в эпохи Тан-Сун (VII–XIII вв.), а затем и Мин (XIV–XVII вв.) именно эстетика, отраженная в поэзии, живописи и даже в особой стилистике жизни интеллектуалов, стала формой воплощения каких-то очень древних форм установления контакта человека с небесными силами. Произошло то, что можно назвать реактуализацией мифа — в литературе, живописи, поэзии и даже государственной доктрине китайская культура зафиксировала комплекс древних преданий о мудрецах и посвященных. В поэзии начинают активно использоваться мифологические образы лунной богини Чанъэ и лунного зайца как древних символов бессмертия и медиумизма. Здесь же, в поэтических строфах, все чаще звучит мысль о том, что духи покинули земной мир, драконы и фениксы, связующие мир земной и мир духов, больше не являются людям. Поэт Ли Бо горестно восклицает, глядя на горную террасу: «Когда-то бывали фениксы здесь. Теперь — терраса пуста»².

Деградация мистического содержания поразительным образом подчеркивается максимально совершенными формами искусства. Внешнее теперь оказывается критически важным, чтобы заполнить ту пустоту, которая возникает из-за потери ощущения сопричастности к миру духов. Он становится скорее символичным, традиционно обыгрываемым, нежели реально переживаемым. Мир духов оказывается сюжетом народного, и чаще всего шуточного, фольклора, появляются многочисленные «рассказы о духах», о беседах с демонами, договоренностях между людьми и духами, взаимных хитростях и многом другом. Этот пласт литературы заметно разрастается к эпохе Мин, когда внешние формы, особенно соотносящиеся с символикой императорской власти, достигают поистине грандиозных масштабов. Император своим могуществом и сакральной энергией теперь затмевает все силы тонкого мира, он один, по суще-



Илл. 59. Гигантские фигуры Будды (25 м), охранников буддийского учения и боддисатв вырубались в известняковых пещерах «Драконьих врат» недалеко от Лояня в течение всего правления династии Тан. Всего в этих гротах насчитывается более 100 тыс. изображений будд различного размера

ству, может «правильно» договариваться с Небом об урожае, войнах и наводнениях. Духи хотя и остаются в ряде случаев по-прежнему вредоносными, становятся все немощнее и слабее, над ними можно издеваться и насмехаться. Завет Конфуция «знать о духах и держаться от них подальше» уже не исполняется, кажется несерьезным сторониться духов, которые столь же уязвимы, что и люди, отражением которых они являются.

Эстетические формы, в том числе философия, поэзия, архитектура, искусство, теперь становятся основным каналом «выноса» эзотерических учений в секуляризированный мир. Даже придворный ритуал и императорские жертвоприношения превращаются в эстетический «призыв» к мистической глубине, некогда реально ощущаемой, но отныне лишь опознаваемой в символах

древности. Интеллектуалы-чиновники, поэты, каллиграфы и художники не стремятся к какой-то возвышенной красоте или реализму в отображении действительности — и об этом мы скажем отдельно. Они стремятся к особому типу переживания, духовного раскрытия, изменению сознания, который в прошлом был характерен для магических систем, даосских методов и систем психофизической практики, а ныне должен воплотиться в искусстве и эстетике.

Немалую роль в этом начинал играть и чань-буддизм, расцвет которого пришел на VII–X вв. Чань-буддизм стремительно вышел из стен монастырей и положил конец собственно монашеской практике буддизма. Теперь представления о «пустоте», «чувствовании пустоты», «очищении сознания», «умиротворении сердца» стали частью светской культуры и начали проявляться в различных формах искусства и мировосприятия не только интеллектуальной элиты общества, но даже лидеров народных религиозных сект.

Обычно принято считать, что чань-буддизм изменил взгляд китайцев на мир, сделал его более углубленным, возвысил до эстетического переживания и сформировал одну из самых величайших художественно-поэтических традиций. Однако кажется, в действительности все обстояло иначе: чань явился лишь внешним оформлением, институциональным выражением перехода от аморфных поклонений духам к истинно религиозному переживанию. Но это переживание не было связано с объектом и оказывалось никак не связанным с самим актом веры. Китай «изобрел» уникальный способ ощущения сакрального без веры в него, поклонения без объекта поклонения и религии без Бога. Чань-буддизм с его лозунгами «твое сердце и есть Будда», «не ищи Будду вовне» свел всякую религию к двум крайним формам выражения: сакральному натурализму и чувственно-возвышенному индивидуализму. Первое проявилось в народных формах религий и многочисленных эротических романах, второе — в художественной культуре и новой имперской парадигме власти.

Канон «человека культуры»

Эпохи Тан-Сун привносят в китайскую цивилизацию еще большую строгость форм и каноничность самой культуры. В Китае все происходило по канону: создание картин, поэтических произведений, фарфоровых ваз, одежд. По канону общались, по канону женились, рождались и умирали. Нормативные формы (*пинь*) поведения и создания материальных объектов бережно собирались в энциклопедии и классификационные книги (*лэй шу*). Существовали энциклопедии «правильного» поэтического размера, нормативного изображения гор и потоков на картинах, расстановки табличек на алтаре предка, приготовления пищи и даже расположения домашней утвари. Само это монотонное перечисление имело для китайца вполне определенный смысл: канон соответствовал

оптимальной схеме, которая удовлетворяла духов, то есть соблюдение канонов было сродни магии.

Канонические формы тяготели к формам материальной и духовной культуры периодов Чжоу и Хань, которые и считались вечно повторяемой матрицей «правильной» формы. Их активное почитание и воспроизведение началось в периоды Суй-Тан (V–XII вв.), а последующие мастера, например, эпох Юань, Мин и Цин в свою очередь уже стремились повторить формы танского искусства и литературы. При этом подразумевалось, что воспроизводится не просто культура предыдущих династий, но сама «высокая древность» с ее безошибочным пониманием форм общения с духовным миром и обнаружения себя в мире «Прежде небесного» (*Сяньтянь*), т. е. изначальной точки бытия, когда, собственно, даже Неба не существовало.

Особенно этим отличалась эпоха Мин (1368–1644): ее чрезвычайно развитые поэзия, живопись и беллетристика создавались исключительно по образцам эпох Тан и Сун. Историки Сун Лянь и Ван Шицян, известный философ Ван Янмин определяли стиль той эпохи, глядя на образцы древности. Литературное произведение порой представляло собой литературный анекдот о генералах и правителях прошлых эпох и нередко — рассказ без начала и конца, напомиравший традиции «праздных бесед» интеллектуалов, стремящихся в «пустых» разговорах затронуть священные аспекты бытия, но традиционно не указывающих на них напрямую. Например, этим отличались рассказы Гуй Юйгуана, мастера коротких эссе о каждодневной жизни.

Эпоха Тан «вспомнила» многих поэтов и художников прошлых эпох, которые не слишком ценились при жизни. Например, поэты вернулись к поэтико-художественному стилю «полей и садов» (*тянь юань*), для которого характерно празднично-непредвзятое отношение к жизни, навеянное эстетизацией даосских взглядов и наполненное «весенними ароматами», «дуновением ветерка», «тоской по ушедшему другу», «щебетанием иволги». По своему стилю и, как следствие, по самой стилистике жизни поэты тяготели к Тао Юаньмину, или Тао Цяню (365–427), сочетавшему даосский мистицизм с конфуцианскими нормами и буддийскими взглядами на жизнь и смерть. Тао Юаньмин, получив пост уже в 20 лет, через 10 лет удалился вместе с семьей в деревню, где испытывал нужду и голод, продолжая писать свои знаменитые стихи в пять строк.

В мир приходит целая плеяда поэтов, чьи произведения стали вершиной китайской поэзии: Ли Бо, Ду Фу, Бо Цзюй. Рядом с ними практически на одном временном отрезке творят ученые и политические деятели, такие как Хань Юй, которые пользовались стихотворной кистью не менее искусно, чем составляли «советы государю». Их поэзия проникнута удивительной легкостью, поразительной и одновременно ликующей тоской по чему-то ушедшему —



Илл. 60. Чжан Фэн. Тао Юаньмин
вдыхает аромат орхидеи. XVII в.

другу, годах, горах, времени года. Их строфы — строфы вечной утраты — красивы, изящны и... поразительно монотонно-однообразны в своей массе. Столь же однообразны и одинаковы и их канонические портреты: все поэты похожи друг на друга, изображены в одном ракурсе — в профиль, в одинаковых одеждах и в одинаковых композициях. Безусловно, это были разные, реально жившие люди, не похожие один на другого. Но все же в историю они вошли как стереотипный образ «истинного эстета», «великого поэта», «того, в ком все качества находятся в гармонии». Чеканный, хотя и явно незаметный канон распространялся не только на формы живописи и поэзии, но и на самих творцов, которые в прямом смысле слова творцами и не считались. Они были не более чем продолжателями, передатчиками древней традиции, сумевшими обрести с ней «созвучие *ци*» и принесящими его в мир своих современников. И поэтому они просто обязаны были быть стереотипными, поскольку именно в такой стереотипности и обнаруживает себя настоящий канон

китайского искусства. Они как будто все время перекликаются друг с другом, ведя поэтический диалог, отвечая на строфы или на темы друг друга.

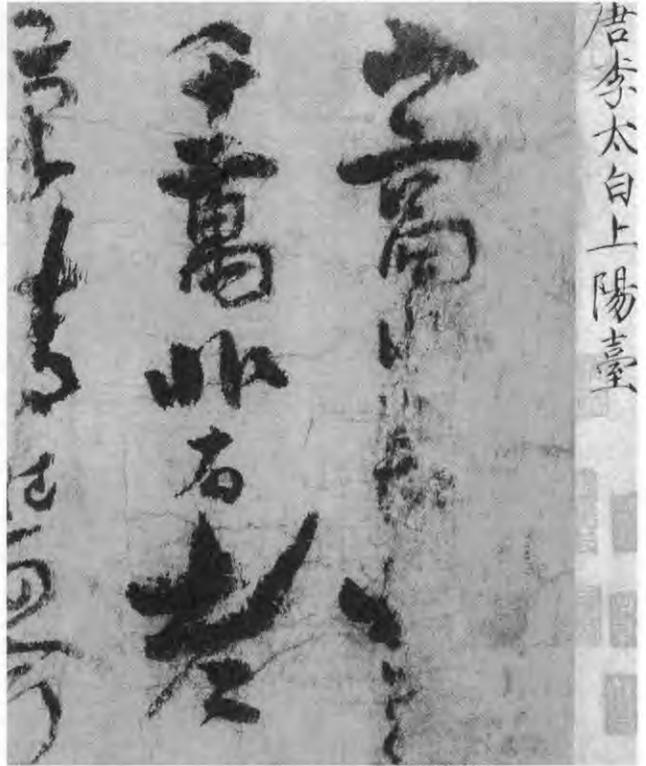
Китайская культура окончательно растворяется в своих формах, в их поразительном, порой удушающе-величественном многообразии.

И все же было бы неправильным считать, что искусство Китая раз и навсегда застыло в какой-то точке времени и потом лишь копировало само

себя. Наоборот, оно активно развивалось, находило новые формы использования туши, фарфора, поэтического слова, архитектуры. Однако здесь мы скорее говорим о самоосознании и общем векторе традиции, в которых даже сам творческий поиск был направлен на обнаружение себя соответствующим этой традиции.

Матрицируются даже формы поведения, которые устанавливались теми, кто причислял себя к интеллектуалам, и они также тяготели к древнейшим описаниям, оставленным первоучителями. Так, чиновники должны были соответствовать канону благородного мужа (*цзюньцзы*), завещанного Конфуцием: «видом строг», «в суждениях справедлив», нетороплив и т. д. В принципе, до сих пор китайский чиновник следует этим уложениям. Если же чиновник покидал службу, решал заняться поэтическим или художественным творчеством, поселялся в отдаленной деревне, как это повелось с VI–VII вв., то он вполне мог сменить один тип поведения на другой, на этот раз завещанный Чжуан-цзы, Ле-цзы и другими ранними даосами. Отныне бывший чиновник мог отличаться неожиданностью и эпатажностью поступков, воплощая идеал «обезумевшей мудрости», придаваться пьянству, тосковать об ушедшем друге и находить высшее наслаждение в «крике ночной птицы».

Китаю вполне можно отказать в творчестве как в таковом, если мерить его западными категориями творца и его произведения. Но в Поднебесной



Илл. 61. Каллиграфия одного из самых блестящих поэтов и «людей культуры» Ли Бо (701–762), выполненная в стиле цаошу (травы под ветром), отражает безумный порыв. «Горы высоки, реки длинные. Ароматы на тысячи ли вокруг. И не будь старой кисти со мной, был бы беден совсем. Писано 18 числа во время восхождения на Янтай»

творчество сводилось именно к акту переживания, к мистическому перевоплощению в себя истинного в момент его подготовки. Иногда «трансформация духа» (*хуа шэнь*) действительно происходила, иногда спонтанно и непреднамеренно имитировалась. Сведя к XVII в. искусство, да и вообще всякое действие, к канону форм, Китай дал возможность, матрицируя «горы-воды», трехцветный фарфор, стихи о речных потоках, движения ушу и многое другое, имитировать само поведение истинного мастера, эстета и мудреца. И вместе с этой имитацией мистический заряд, некогда воплощаемый медиумами, правителями и мистиками-даосами, постепенно сходил на нет, вечно спотыкаясь о самого себя.

С эпохи Тан носителями канона мистической традиции становятся не только даосы и народные учителя, но особая категория образованных людей *вэньжэнь*. Они являлись идейными наследниками древних мужей-*ши*, учения Конфуция и Мэн-цзы и выполняли ту же самую роль: придавали светское осмысление мистической традиции. На место древней философии пришла эстетико-художественная традиция.

Вэньжэнь были наследниками всех конфуцианских моральных уложений и одновременно своим образом жизни как бы противостояли им. Безусловно, по внешним стандартам они должны были соответствовать определенному образу «благородного мужа», хотя сами считали *цзюньцзы* лишь идеалом устремлений. *Вэньжэнь* предписывалось быть «строгими своим обликом», «умеренными в своих желаниях». Они пребывали в постоянном поиске равновесия между основополагающими началами мистической культуры Китая: сакральным природным экстазом, выраженным в понятии *цзыжань*, и строгим нормативом культуры, представленным конфуцианским понятием *ли* — ритуала. Многие *вэньжэнь* получали степень *боши*, «доктора» в живописи, каллиграфии, обучались в уездных школах и академиях (*шюань*), а наиболее талантливых выпускников таких школ, сдавших экзамен на ученые степени, по рекомендациям направляли в столичную академию Тайсюэ.

Идеология жизни *вэньжэнь* как отдельной категории общества берет свои истоки в известном бинOME китайской культуры *вэнь-у*, то есть «военное-гражданское», «культурное-боевое», который сохранился вплоть до настоящего времени. С этими двумя началами соотносились и две категории людей, определявшие культурный облик древнего и средневекового Китая. Хотя начиная с эпохи Хань (II в. до н.э. — II в. н.э.) считалось, что «военное и гражданское следуют разными путями», то есть военные и гражданские чиновники составляют две разные категории общества, все же считалось, что в идеале образованный человек должен быть знатоком воинского искусства и боевых экстатических ритуалов. Например, о древних генералах или современных мастерах ушу говорят, что «в них в равной степени сочетаются гражданское и военное



Илл. 62. Чжан Линь (XV–XVI вв.).
Выдающийся муж в осеннем лесу.
Традиционное изображение
вэньжэнь, любующегося красками
осеннего леса, перед ним — мосток
через небольшую речку, позади —
уходящие в дымку скалы, и все
это вместе создает ощущение
«вписанности» человека
в покой природы

начала» (*вэнь у хэ и*). Однако понимать *вэнь* исключительно как «культурное» начало, а *у* — как бой и военную практику было бы явным упрощением. По сути, это проявление еще одного известного бинорма *инь-ян* — противостояния и одновременно взаимообусловленности явленно-активной и сокрыто-священной сторон жизни. Чаще всего начало-*у* в древности соотносилось с началом *ян*, а *вэнь* — с *инь*.

В древние времена начало-*у* было связано не столько с собственно боевыми действиями, сколько с боевыми ритуальными танцами, представлявшими комплекс «сакрализованного неистовства», который сложился еще в эпоху Чжоу. У утверждало в мире некое экстатическое начало, безумный танец, кровавый бой, медиумный транс — одним словом, все, что возвращало человека к некому изначальному истоку сознания, не трансформированному культурными формами ритуала.

Представителями начала-*у* были профессиональные воины, военачальники, нередко — военные вожди племени. *Вэнь* же первоначально представляли маги и гадатели, те, кто умел «читать небесные письмена» и переводить их на язык человеческого общения. Позже его носителями стали книжники, чиновники, эстеты, интеллектуалы. Явное проявление начала-*у* осуждалось, хотя никогда не отрицалось — ведь «ритуальность» и «упорядоченность» *вэнь* можно было в полной мере осознать лишь по сравнению с безумством и жестокостью *у*. Начиная с эпохи Тан *вэнь* становится открытым, проявленным началом, проступая в апологетике образованного конфуцианца, философствующего поэта, честного чиновника и «человека культуры». Начало-*у* перемещается куда-то в сферы сокрытого, становясь основой практики мистических школ боевых искусств, и таким образом, *вэнь* и *у* меняются местами: отныне *вэнь* символизирует проявленное начало-*ян*, а *у* своими устремлениями тяготеет к древним экстатическим ритуалам, которые, например, ярче всего проявляются в практике традиционных школ ушу.

К эпохе Тан вырабатывается и особый стиль жизни этих людей, основанный на занятии «тремя несравненными» искусствами (*сань цзюэ*): каллиграфией, поэзией и живописью. Строго говоря, к этому следовало бы прибавить музыку, а также некоторые виды прозы, но так или иначе китайская традиция считала их, вероятно, менее важными. «Три несравненных» не являлись ни профессией, ни способом заработка, но превратились в важнейшую часть воспитания *вэньжэнь* — особого типажа китайской культуры, воплощавшего в себе не столько идеал традиции, как некогда конфуцианский *цзюньцзы*, сколько вечное стремление к нему.

Для каждой категории *вэньжэнь*, например художников, просвещенных чиновников, поэтов, воинов, существовал свой стереотип культурного поведения, которому следовали многие поколения интеллектуалов. Так, идеалом ки-



Илл. 63. Чэнь Хуншоу. Поэт Тао Юаньмин

тайского художника становится *вэньжэнь хуа* — «культурный человек-художник». Сложился даже особый канонический облик такого человека. Прежде всего, он должен привлекать других не изящной внешностью, но исключительной эрудицией, необычным образом жизни, экспрессивностью поведения. Одним из первых идеал *вэньжэнь хуа* выразил в своих трудах известный поэт и каллиграф Су Дунпо (960–1127), знаток буддизма и даосизма, а описал его в своих трактатах эстет и художник Дун Цичан.

Вэньжэнь хуа обычно были представителями южной школы живописи, характеризующейся экспрессивным, индивидуалистичным стилем, демонстрирующим независимость ее носителей от канонов.

Китайские интеллектуалы полагались в основном на два фактора в своем творчестве: канон и эмоции, причем само выражение эмоций и чувств должно

было очень точно соответствовать издревле установленному канону «правильного» поведения. Именно на стыке канона и эмоций и формировалась мистическая культура китайского средневековья.

Эстетика созвучия с древностью

Строго говоря, с точки зрения самой китайской традиции, китайское искусство с трудом можно обозначить как нечто эстетическое, хотя, безусловно, западному человеку все китайское представляется весьма эстетичным и красивым. Обычно в западном понимании эстетичному противопоставляется нечто неэстетичное или не до конца эстетичное. Происходит распадение на красоту в общепринятом смысле (не это ли зовется в конечном счете эстетикой?) и нечто, не до конца совершенное, не содержащее всей полноты воплощенной формы. В Китае хотя и существовало искусство как таковое, оно скорее соотносилось не с красотой, а с магией. Не случайно иероглиф *и* («искусство») первоначально служил для обозначения магического искусства, жестов правителя в момент его общения с небом, то есть изначально в «искусстве» содержалась магическая черта, а не требование красоты и эстетики.

Соответствие человека уложениям предков и общей священной архитектонике мироздания — вот что ставилось во главу угла в процессе воспитания члена китайского общества. Процесс социализации был положен в основу еще Конфуциева учения: формирование человека, адекватного всему ритуальному строю общества. При этом любое произведение древности, будь то поэтический сборник, картина или бронзовая чаша, должны были устанавливать связь между человеком нынешним и его предками. Именно поэтому, например, Конфуций так высоко почитал «Канон песнопений» («Ши цзин»), нередко переводимый как «Канон поэзии», — антологию речитативов, стихов и песнопений, использовавшихся как в повседневной жизни, так и во время храмовых ритуалов. «Канон песнопений» состоит из стихов абсолютно разных по своему характеру, размеру, предназначению и месту происхождения и считается третьей книгой классического конфуцианского Пятиканония («У цзин») наряду с «Каноном перемен» («И цзин»), «Каноном истории» («Шу цзин»), «Записях о ритуалах» («Ли цзи») и хроникой царства Лу, где родился Конфуций, «Хроники весны и осени» («Чунь цю»). Однако сам Конфуций превыше всех книг ставил именно «Канон песнопений», одновременно упоминая и о важности «Канона перемен».

Что же Конфуций, а вслед за ним и вся китайская традиция, ценил в «Каноне поэзии»? Красоту стиля? Утонченность выражения мысли? Нет, самым важным представлялось его воспитательное значение, воздействие на сознание людей. Примечательно, что в самом «Каноне» нет чисто дидактических, наставительных стихов, воспитание в нем понималось как приобщение к

тому ритуалу, во время которого произносились стихи. Поэтическая чувственность, столь ценимая в западном мире, здесь целиком уступила место сакрально-ритуальной значимости стиха. Но, как подчеркнул сам Конфуций: «Смысл всех трехсот стихов (т.е. «Канона песнопений» — А.М.) может быть выражен лишь одной фразой: отсутствие злых мыслей».

Более того, сам Конфуций обучение своего сына Бо Юя начал именно с «Канона песнопений» и наставлений в ритуале, поскольку без «Канона» у сына «не будет ничего, о чем говорить», а без ритуала «не будет того, в чем утвердиться». Бо Юю настолько запомнились эти слова отца, что он рассказывал о них как вообще о самом главном из того, о чем с ним беседовал Конфуций (VII, 13).

Любое искусство, существующее в этом мире, несет исключительно воспитательное значение и в этом смысле не имеет ни эстетической ценности, ни красоты вообще. «Все должно соответствовать ритуалу» — именно в этом, согласно Конфуцию, заключается смысл создания любых художественных, музыкальных и поэтических произведений. Выверить себя через ритуал, доказать подлинность своей связи с предками — такова для Конфуция задача поэзии и музыки. Например, хорошо известно, что Конфуций долгие годы совершенствовался в исполнении на цине всего лишь одной мелодии пока... не узрел волоски на бровях того человека, который сочинил эту мелодию! Не мастерство исполнения, не изящество музыки влекли Конфуция, но возможность с ее помощью открыть канал общительности между миром сегодняшним и миром прошлого.

В этом вообще заключался смысл всякого искусства в Китае — приобщиться к духам предков. Не случайно взлет искусства приходится на то время, когда ослабевают влияние храмового ритуала, духовный поиск становится индивидуальным и нарастает стремление к исключительно личному общению с сакральными силами. Этим и объяснялась тяга к творчеству огромной плеяды китайских интеллектуалов и эстетов, которые приняли от более ранних мистиков, а затем и философов пальму первенства в разработке методов духовной практики. Именно в творческом поиске они видели способ восстановления связи с Небом, причем как личной, так и той социальной группы или семьи, к которой они принадлежали.

По сути, «Канон песнопений», или «Канон поэзии», как раз поэзией никогда не считался и воспринимался как часть ритуального общения с высшими силами, некий норматив правильного соотношения себя с Небом. Показательная оценка, которую дает «Канону» автор предисловия к нему, один из учеников Конфуция, Бу Шан (Цзы Ся, 507–400 гг. до н.э.): «Ничто не сравнится с «Каноном песнопений» в утверждении того, что правильно, а что неправильно, в движении Неба и Земли, в поклонении духам и божествам» (VIII, 5). Здесь все обнажается само собой — смысл древних песнопений заключается в общении с духами. И даже воспитательный момент «Канона песнопений», о котором



Илл. 64. Янь Либэнь (VII–VIII вв.). Сяо И выкрадывает «Предисловие к Стихам, что писаны в Орхидеевом павильоне»

говорил Конфуций, заключается именно в том, чтобы воспитать человека правильного, то есть «в соответствии с ритуалом» общающегося с духовным миром.

Многие пассажи из «Канона» заучивались наизусть и то и дело цитировались в беседах аристократами и философами. К нему как к аргументу прибегали и Конфуций, и его ученики и последователи Мэн-цзы и Сюнь-цзы. И все же в заучивании отрывков «Канона» всегда проявлялся исключительный утилитаризм: сами фразы не имели большого значения, важно было то, насколько человек способен воспитать себя через них, дабы применить свое умение в государственных делах. Тот же «Канон песнопений» имел смысл лишь как прикладной инструмент. Как-то Конфуций воскликнул: «Вот человек, который выучил все триста стихов (то есть весь «Канон песнопений») и не может справиться с делами. Его послали в соседнее царство, а он и там не смог самостоятельно решить дела. Так какой же прок от того, что он выучил так много?» (VIII, 5). Оказывается, любое сакральное произведение должно иметь исключительно утилитарное значение: разучивая «триста стихов», человек лишь настраивает свое сознание на практическое выполнение дел и получает «подпитку» от древних мудрецов.

Напомним, что то течение, которое принято называть китайской классической философией, в древности представляло собой попытку применить мистическое учение в делах управления. Благодаря этому «Канон поэзии» приобрел особый статус дидактического пособия по воспитанию в себе уважения к духам предков.

Сам Конфуций призывал: «Вдохновляйся «[Каноном] песнопений», опирайся на ритуал и совершенствуй себя через музыку» (VIII, 8). Собственно, эти три элемента: магические формулы, изложенные в песнопениях; установление связи с миром мертвых через ритуальные действия; упорядочивающий характер музыки, которая сводит разрозненные звуки в один мотив, — и воздействовали на психику человека и вводили его в то состояние, когда он лично был способен ощутить прикосновение к запредельному миру.

Музыка была вписана в общую ткань ритуальной жизни и на раннем этапе занимала место того, что потом стали называть китайской эстетикой. Первые мелодии рождались в основном из древних, в том числе и боевых и шаманских, танцев. В раннем Китае музыка выполняла те же функции, что поэзия, живопись и беседы между служивыми мужами в средневековье и новом Китае. Собственно, и музыка не воспринималась как красивая или некрасивая, но ценились именно ее воспитательные свойства, способность пробудить мистический отзвук древности в сознании современных людей — вспомним обучение Конфуция игре на цине! Сам Конфуций чрезвычайно любил музыку и видел в ней воспитательный элемент ритуала. Ему представлялось, что как различные звуки непохожих инструментов причудливым образом сплетаются в единую мелодию, образуя мистическое созвучие (*юэ*), наполняя и изменяя пространство вокруг,

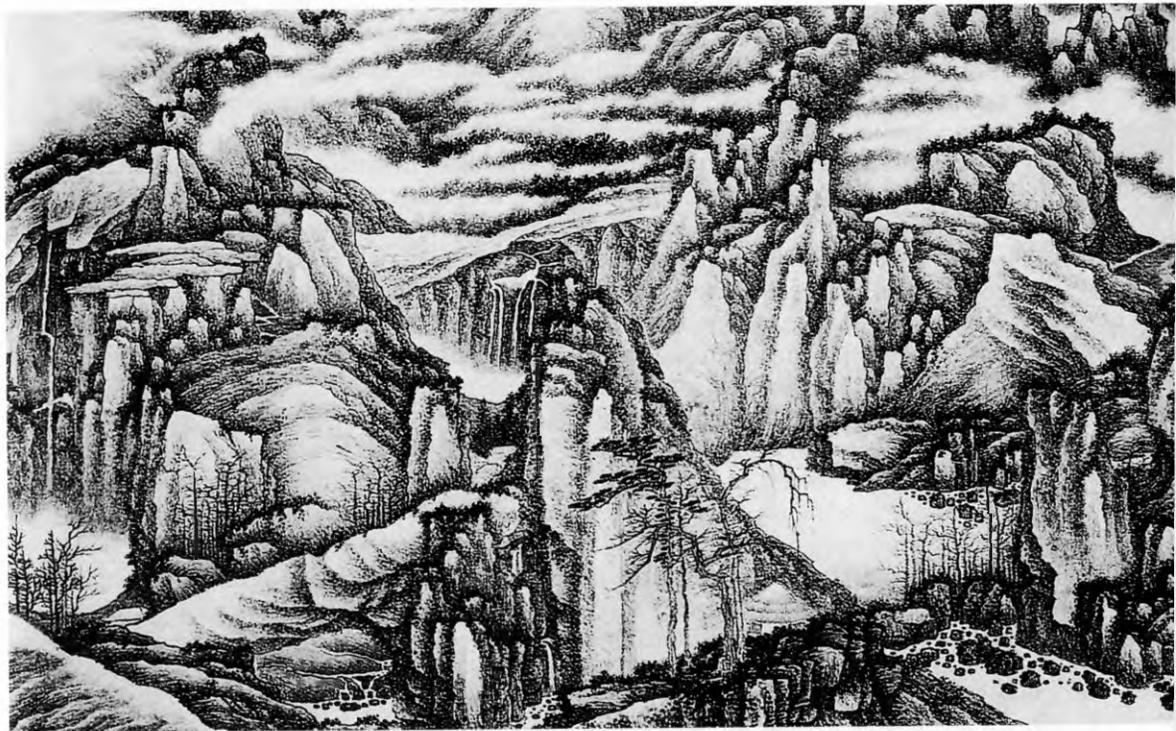
так и разные формы ритуалов, сопрягаясь воедино, вносят гармонию в хаос жизни. Таким образом, мелодия становилась аллегорией гармонизации мира.

Упорядочивая разные звуки и создавая некий музыкальный строй, человек как бы сам из разрозненных элементов творил Вселенную, повторяя акт «действия» пути-Дао и тем самым уподобляясь ему. Это полностью соответствует конфуцианской тяге к упорядочивающему началу, установлению гармонии, когда «все соответствует своим местам». Музыка связывает несвязуемое, сводит воедино удары барабана и флейты, звучание струнного цина и бронзовых колоколовцев, тем самым воспроизводя то сакральное действо по установлению всеобщей гармонии, которое совершает посвященный медиум и «благородный муж». Так, музыка не призвана приносить наслаждение звуками, наслаждение наступает оттого, что открывается мост в древность, путь в сакральное пространство, синонимом которого в Китае является прошлое. Конфуций учил: «Используй музыку для того, чтобы обрести гармонию».

То, что мы здесь подразумеваем под музыкой, является очень сложной музыкальной конструкцией — сочетанием самых разнообразных звуков: ударов в барабаны, гонги, бронзовые колокольца различного размера, завывания труб. Такой музыкальный строй характерен для самых ранних шаманских танцев и медиумных ритуалов вступления в контакт с духами предков. Соприкосновение с загробным миром есть выход сознания за пределы обыденных представлений и рамок бытия, и музыка действует при этом как важнейший стимулятор «раскачки» сознания. И поэтому музыка никогда не была предметом «прослушивания», она не вызывала восхищения или эстетического наслаждения, как это происходит в западной культуре. Она была частью ритуального экстатического радения и поэтому оценивалась не столько по красоте, сколько по своим утилитарным возможностям. Конфуций, как видно из его высказываний о том, что «через музыку обретается гармония», всегда указывал именно на эту грань музыки.

Именно в эпоху Чжоу возникла «ритуальная музыка» (*ли юэ*) — особая категория музыки, воздействующей на сознание человека во время выполнения ритуалов выступления в связь с предками. Музыкальный строй сочетал в себе удары в колокольца и барабаны, причем даже сегодня в реконструкциях этих мелодий без труда можно услышать сочетание очень резких низких и высоких звуков, характерное для шаманских ритуалов и способное ввести человека в экстатический транс. Философ Сюнь-цзы указывал, что правители древности «при помощи ритуальной музыки могли умиротворить народ»³. Высшей целью такой музыки провозглашалось упорядочивание, и этот «гармонизирующий» характер звуков проявлялся прежде всего в том, что они регулировали отношения между людьми и духами, «отправляя» сознание человека в мир предков.

Игра на музыкальных инструментах была сакральной уже в своей основе. Трактат даосского толка «Хуайнань-цзы» («Мудрец из Хуайнани», II в. до н.э.),



*Илл. 65. Альбомный лист Гун Сяня «Тысячи скал и мириады лощин»
передает эстетику древних скал, «на которые взирали мудрецы».
Пейзаж, выполненный в стиле «мелких точек», с одной
стороны, воспроизводит личное ощущение путешествий
в горы, с другой стороны, транслирует
нечто вечное и неизменное*

содержащий пассажи по метафизике и оккультной космологии, подчеркивает, что, например, игра на цине «позволяет человеку вернуться к его священным истокам, избавиться от желаний и обратиться к своей изначальной природе».

Даже горные потоки, скалы и горы приобретают свое священное звучание именно потому, что на них оставили свой след великие люди, мудрецы и полководцы, глядевшие когда-то в древности на эти самые воды и горы. Мир вообще представляется «следом» некогда прошедших здесь великих людей, чей духовный импульс надо уловить и чей дух следует воплотить внутри себя.

Порой китайские картины являли собой маленькие дидактические истории, всегда возвращавшие наблюдателя к древности и нередко изображавшие истин-

ные трагедии, в отличие от традиционных романов, трагедийность которых почти всегда близка к гротеску. Хорошим примером может служить картина, чье авторство приписывается танскому художнику Янь Лиэню, — «Сяо И выкрадывает „Предисловие к Стихам, что писаны в Орхидеевом павильоне“ („Ланьтин“)».

Пожилой и мудрый монах Бяньцай восседает на кресле, изготовленном в старой манере, что подчеркивает его исконную, древнюю мудрость. В руках у него — рукопись предисловия к «Стихам, что писаны в Орхидеевом павильоне», самое знаменитое произведение великого мастера каллиграфии Ван Сичжи. Справа от него сидит чиновник Сяо И, который, как гласит известное предание, был послан танским императором Тай-цзуном с приказом выкрасть предисловие, поскольку правитель страстно стремился заполучить знаменитую рукопись в свою коллекцию. Символизм драмы «выкрадывания мудрости» подчеркнут и особыми изобразительными знаками: если поза и жесты монаха открыты и приветливы, то во всей манере Сяо И и выражении его лица, наоборот, сквозит коварство и мелочная хитрость, его губы сжаты. Знаковую роль здесь играет даже положение рук, что вообще принято в восточном искусстве: если ладонь монаха открыта, словно он готов поделиться своей мудростью с каждым просящим, то ладони чиновника Сяо И спрятаны глубоко в рукава. Монахи-прислужники слева и справа спокойно готовят чай, не подозревая о разворачивающейся драме, в то время как еще один старший монах, сидящий между Бяньцаем и Сяо И в напряженной позе, будто предчувствует, что должно произойти.

Китайская картина — как бы воспоминание о древности, но, в отличие от западной традиции, она изображает не битву, не пожар или какое-то другое глобальное событие. Она в этом смысле очень камерна, сведена к полунамеку, как в случае «Выкрадывания предисловия», где монах Бяньцай, очевидно, знает о намерениях Сяо И, но не мешает ему осуществить задуманное, поскольку истинную мудрость выкрасть нельзя.

И в этом смысле портретная живопись Китая лишена портретного сходства, пейзажные изображения — красоты, а поэзия — эстетической выверенности строки (хотя в техническом плане все это, безусловно, присутствует) — существует лишь оценка того, насколько полно мастер уловил дух древности и передал «след мудрецов» нынешним поколениям. Так, один из самых знаменитых китайских эстетов, ученых и каллиграфов Су Ши (1036–1101), глядя на берег реки и видя развалины крепости, тотчас уносится мыслями к одному из героев периода Троецарствия (220–280) генералу Чжоу Юю и его жене Сяо Цяо, которые были «прекрасной парой».

Великая река на восток бежит,
Волнами омывая тысячелетние останки,
Что люди оставили после себя.



*Илл. 66. У Вэй (XV–XVI вв.). Песня и танец.
Благородные мужи и их дамы наблюдают за знаменитой
танцовщицей Ли Сюнсюн, исполняющей древний
танец с веерами*

Три крепости на западе стоят.
И люди говорят, что это Красный утес,
Где Чжоу Юй, что в Троецарствие здесь жил,
Войска походами водил.

Красный утес оказывается примечателен не своей романтической красотой, а именно тем, что к нему был причастен Чжоу Юй, ставший в китайской традиции символом мужества и полководческого мастерства.

Поэта охватывает вечная тоска по древности, по истории, которая становится единственным каналом и одновременно воспоминанием о благодатной энергии великих людей.

В живописном свитке порою важно было не то, что на нем изображено, а «воспоминание о древности», которое он пробуждал, и, таким образом, живопись становилась одним из способов вступления в контакт с духами предков, великих правителей и интеллектуалов прошлых эпох.

В трактате Се Хэ (VI в.) «Рассуждения о формах древней живописи» («Гухуа пиньлу») указываются несколько важнейших пунктов, по которым можно оценить величие или неудачу живописи. Прежде всего следовало достичь «резонанса *ци*» или «созвучия *ци*» (*юнь ци*), то есть почувствовать абсолютный внутренний резонанс со священным. Также в ударах кистью следовало использовать «способ костей». Название это соотносится, как нам представляется, с древними надписями на костях, которые осознавались как нанесение «небесных писем» на гадательные кости.

Да и само название трактата точно указывает на отношение к искусству — это именно «древнее искусство» (*гухуа*), которое пришло из глубины веков, принеся с собой древние формы, соотносящиеся с истинной традицией. Это и «искусство изображать древность» — нечто непреходящее и священное лишь благодаря отдаленности от сегодняшнего момента.

Изображение горы абсолютно не копировало некую реальную гору и могло вообще никак с ней не соотноситься. Прежде всего, гора являла собой нечто неизменное, вечное. И, изображая гору, художник осознавал, что рисует ту же самую вершину, на которую, возможно, несколько столетий назад смотрел великий мудрец. Гора всего лишь посредник, мост через сакральную временную пропасть. Через нее устанавливается мистическая связь между неким анонимным мудрецом и ныне живущим художником или поэтом. Именно в этот момент и осуществляется «передача истины» — *чжэньчуань*, на что, собственно, и было ориентировано все искусство Китая.

Горы также в представлениях китайцев всегда были местом проживания мудрецов, «горных магов» (а именно таково первоначальное значение *сянь* — бессмертных). Любование горами, путешествие в горы становится обязатель-

ной частью жизни всех *вэньжэнь*, обычно они отправлялись именно на те горные вершины, которые, по преданию, были связаны с явлением духов, где находились скиты магов. Излюбленными местами, например, становятся живописные горы Хуашань и загадочные горы Суншань в провинции Хэнань — центр даосизма, а затем и буддизма.

Именно поэтому внезапно оказывалось, что китайский пейзаж был абсолютно «непейзажен», и основная мысль, заложенная в картине, никак не соотносилась с тем, что было на ней нарисовано. На картине изображалась именно мистическая реальность, данная через несколько канонических знаков, лишь намекающих на существование этой реальности. В этом смысле примечательно мнение Цзун Бина (VIII в.), известного каллиграфа, поклонника буддизма и художника, чьи творения не дошли до нас. Он жил отшельником в горах Лушань, где и создавал свои работы. Парадоксально звучит его признание в том, что собственно «горы-воды» ни в малой степени не интересовали его: «Если говорить о горах и водах, хотя они и существуют в качестве основы, они стремятся к тому образу, что существует у меня в душе, который не зависит от того, на что я смотрю — я рисую всегда нечто другое».

Мерилом эстетического и подлинного в Китае выступает сокровенная древность и природность творения. Это означало, что каждое произведение искусства, будь то монохромный пейзаж или тончайшее украшение из яшмы, должны были быть соотнесены с некой канонической формой древности. Искусство не передает точно реальное бытие, и не обязано соответствовать некой реально существующей форме — оно обязано соответствовать матрице древности. Произведение искусства — это прежде всего вечное воспроизведение самого этого искусства.

Искусство в Китае — это инструмент приобщения к мистическим потокам, обнаружения себя как продолжателя духа предков. Как видим, то место, которое в западной традиции занимают понятия красоты, эстетики, в Китае представлено канонам соответствия древним уложениям.

Совпадение пространств и времен

Китайская традиция эстетического мировосприятия открывает нам совсем иной тип мышления, которое оперирует особыми категориями пространства и времени, как бы «схлопывая» и то и другое до одной точки. Священное и несвященное, уродливое и прекрасное, прошлое и настоящее, возвышенное и низменное, тайное и явленное, — все парадоксальным образом оказывается внутри одной точки, одного «великого созвучия» (да юэ), которое и есть суть существования. В противоположность этому привычная нам западная постгерменевтическая традиция воспринимает мир в категориях пространства и времени. Здесь все имеет свое точное расположение на временной и простран-

ственной шкале. По представлениям западного человека рай находится на небесах, то есть «сверху», при этом «внизу» же существует некий страшный подземный мир — и тем самым образуется вертикальное измерение священной жизни. Существует также абсолютное прошлое и вера в некое будущее, это позволяет говорить о горизонтальном измерении бытия. Человек «размещается» в определенном слое этого мира и тотчас позиционирует себя относительно прошлого и будущего, заботится о том, чтобы попасть в «верхний мир», то есть в нечто хорошее, и избежать «нижнего», дурного.

В противоположность этому китайский мир не имеет вертикально-горизонтального измерения, он скорее играет с понятиями «верха» и «низа», нежели реально использует их. Конечно, в буддийских и даосских представлениях есть различные «слои» мира и даже «небесные» и «подземные» божества, но все это относится к внешней, экзоретической, игровой традиции. А вот в эзотерической традиции, перешедшей в ряде случаев на уровень обыденного мышления внешнее и внутреннее, сакральное и профанное не распадаются, но абсолютно совпадают. Здесь мир дольний есть не просто отдаленное отражение мира горнего, но единое пространство. Отсюда возникает и абсолютная «непохожая похожесть» китайского искусства, в частности живописи: пейзаж настолько же передает реальные, живые предметы, насколько абсолютно непохож на них. Он не встречается в реальной природе и не написан с натуры. В его основе лежит не природа, а раз и навсегда установленный канон. Воспроизведение канона в акте искусства — в поэзии, живописи, литературе или составлении философского трактата — есть попытка совместить абсолют, то есть «внутреннее» и «внешнее» содержание мира.

В китайской традиции нет также и внутреннего раскола и страха выпасть из сакрального пространства, поскольку не существует даже намека на первоначальный грех. Человек не только не является подобием Бога, но вообще никак не соотносится с ним. Его не мучат экзистенциальные сомнения, и он не живет в «этом» мире с вечной и неизбывной мыслью о мире «том» — светлом и радостном. Священное пребывает в его жизни постоянно и имманентно (это отразилось в китайской буддийской концепции совпадения нирваны и сансары, то есть просветления и пребывания в этом мире). В известной мере это напоминает первоначальную евангелистскую традицию, а также гностические рассуждения о том, что царство Божие находится среди людей или внутри человека, и не надо искать его вовне.

Следует отметить еще один важный факт, который объясняет устойчивость мистических представлений Китая. Китайская культура была избавлена от вечной проблемы собственной трактовки и оправдания древности — она имплицитно понималась как истинная. В отличие от нее, иудейско-христианская традиция постоянно должна была объяснять и доказывать истинность сво-



Илл. 67. Простота рисунка Бада Шаньжэня внезапно открывает наблюдателю нечто иное за рисунком птицы с причудливым «хитроватым» выражением глаз

ей истории, заново и заново трактовать смысл поступков древних, подтверждать ценность законов морали, нравственности, переутверждать каноны эстетики и красоты. Древние постулаты, оторванные от контекста, скажем, ветхозаветной эпохи или новозаветных событий, представляются странными, а порою и непонятными современному поколению людей. Поэтому эти постулаты надо либо воспринимать как каноны и догматы, чего и требует Церковь, объясняя это фактом необходимости «веры», либо возвращаться своим сознанием в архаику мистических переживаний, что доступно немногим.

Китай же неизменно оказывался «вечным» во всех формах проявления культуры. Ему не надо «перетрачивать» события, поскольку современное китайское сознание в основном воспринимает мир так же, как и в древности. В качестве примера можно привести трактат «Дао дэ цзин»: написанный в VI–IV вв. до н.э., он и сегодня читается как книга великих откровений, его можно бесконечно трактовать, играть его формулировками и перефразировать; изречения Лао-цзы встречаются везде, начиная со средневековых китайских текстов вплоть до современных рекламных лозунгов. Политические деятели в свои речи вставляют выражения Конфуция, причем не в виде цитат, а в виде неких метапонятий. Например, Дэн Сяопин в начале 90-х гг. XX в. заговорил о *сяо кан* («довольствовании малым») — понятии из речений Конфуция. Бывший председатель КНР Цзян Цзэминь в начале XXI в. выдвинул лозунг *и дэ чжи го* — «управлять государством на основе благодати-добродетели», что также является конфуцианским изречением. Подобных примеров можно привести множество, и все они свидетельствуют о том, что на такие речения реагирует не только мышление просвещенных интеллектуалов, но и китайское обыденное сознание. Духовно-мистический лексикон в Китае стал частью повседневной жизни, но сложно представить, что на Западе расхожими фразами станут изречения из Гегеля и Канта.

Актуальность всей древней философско-мистической литературы Китая, кажется, заключена в том, что на протяжении тысячелетий не произошло никакой смены типологии мышления. Мистическое сознание так и осталось мистическим, лишь несколько сменив свой лексикон. И благодаря этому китайской традиции не было необходимости связывать архаически-фольклорные предания, например о сотворении мира, с философско-углубленными рассуждениями о мистическом и нравственном предназначении человека, как это делает западная культура, опираясь на Библию.

Мысль об Апокалипсисе, активно распространившаяся в основном среди народных религиозных сект, в Китае по сути представляла собой экстремистскую тягу к идеальному прошлому, а не пришествию царства Божьего на земле. Конечность бытия не страшила, поскольку смерть всегда означала не более чем вступление в мир «уже знакомых» предков, которым человек молился и с которыми устанавливал связи на протяжении всей жизни.



Илл. 68. Ян Учу (1097–1169). Четыре ветви сливы. Фрагмент. Рисунок ветвей сливы мэйхуа в цвету, излюбленный мотив китайских эстетов, символизирует призрачность видимой жизни и показывает значимость жизни невидимой, потаенной и сокровенной

Для западного же сознания страшен не сам Апокалипсис — его как раз все время ожидают, — страшно то, что после него ничего не будет. Вообще ничего. Человек не столько боится конца, сколько того, что этот конец — абсолютный. Он ждет, он требует продолжения. Он хочет прекратить одну форму бытия, чтобы перейти в другую. Именно это «другое» и понимается как лучшее.

Китайское же сознание — вечноповторяемое. Оно обращено назад, к традиции, заключенной в «правильном» общении с миром предков, следовательно, долгое время это сознание базировалось на максимально точном воспроизведении прошлого, а не на поиске оптимального будущего.

Чтобы понять это, достаточно взглянуть на устоявшиеся формы китайского интеллектуального творчества — они буквально «дословно» воспроизводятся в течение многих столетий. Например, классические живописные сюжеты «горы-воды» и «цветы-птицы», стихотворные описания окружающей природы или лодки друга, который покидает своего товарища, поселившегося в горах, — все эти канонические сюжеты сводят мир к абсолютной повторяемости, самовоспроизводству в каждом новом поколении, новой эре, в каждом новом наблюдателе: «предо мной все те же горы, и клокочущий поток на вершине все тот же, и птица над водой неизменна».

Выразительность китайской живописи по-настоящему оживлялась, пожалуй, лишь в одном случае — и случай этот весьма характерен. Мы имеем в виду рисунки, изображающие загробный мир и обычно либо помещаемые на стенах буддийских монастырей, либо выполняемые в виде лубка, хотя нередко встречаются и живописные свитки. Рассказывают, что великолепный танский живописец У Даоцзы столь мастерски и реалистично изображал демонов и

духов, столь тщательно и объемно выписывал мучения грешников, что наблюдателям казалось, что они сами уже попали в этот адский мир, у них начинались видения, и они в страхе убегали прочь от изображения. Увы, ни одна подобная работа У Даоцзы до наших дней не сохранилась. И все же несложно предположить, что в основе этих и подобных им работ лежали не просто фантазии, но видения самого автора, который сумел передать вовне пережитую им встречу с потусторонним миром, уподобившись архаичному медиуму.

Традиция вообще многое понимает «по умолчанию», поскольку ничего логически объяснить или тем более доказать не может, так как это невозможно вообще. Почему именно Конфуций считается «величайшим наставником Китая», разве кроме него в те времена не было не менее талантливых учителей? Почему Лао-цзы считается «основателем даосизма» или хотя бы человеком, имеющим отношение к даосской традиции? Почему именно Хуэй-нэн объявлен шестым патриархом чань-буддизма, хотя в действительности не сыграл заметной роли в его развитии и не был коронован как патриарх? Почему центральной фигурой сунской философии считается Чжу Си, хотя одновременно с ним жили не менее талантливые философы и ученые? Такие вопросы просто некорректны и не могут иметь ответа, поскольку традиция принимает решение окончательное, необсуждаемое. Всякая попытка найти ответ может обернуться крахом всей традиции вообще. И в этом смысле всякая архаическая традиция, к которой мы по структурным признакам относим и китайскую, построена на аксиомах, а не на теоремах, она не требует доказательства и даже веры. Она просто принимает некие постулаты и уже затем отталкивается от них в своих рассуждениях. В Китае, например, не мог появиться софистик наподобие Фомы Аквинского, пытающийся доказать существование Бога или выделить некие признаки его существования. В Китае никто никогда не стремился доказать существование Дао или, например, какого-нибудь локального божества. Ощущение здесь заменяет веру и доказательство. А отсутствие догматических постулатов делает невозможным всякие религиозные споры, сводя их чаще всего к спорам об «истинности» того или иного наставника.

Близкое-далекое: антитеза реальности

Традиционное китайское сознание осмысляет мир как некое пространство между двумя противоположными началами. Обычно под ними в западной литературе подразумевают *инь* и *ян*, хотя мы все же склонны говорить о бинарных началах вообще, в то время как *инь* и *ян* лишь одно из проявлений такой антитезы.

При этом сами противоположности, их обозначение и название абсолютно не важны — важно пространство, заключенное между ними, в котором и разворачивается реальность. Для даосов, например, это был символический союз-



Илл. 69. Архитектурная перспектива, выстроенная по классическому принципу «близкое-далекое» в виде антитезы рукотворного и вечного: на первом плане крыши монастырских построек, на дальнем — вечные горы. Монастырь Шаолиньсы, провинция Хэнань

противостояние огня и воды. В сексуальной практике союз мужчины и женщины в энергетическом плане понимался как бой тигра с драконом (символы *инь* и *ян*, огня и воды), от которого и мог появиться зародыш бессмертия.

Восприятие вечнотекущей реальности как антитезы проявляется и в обычном языке китайцев. Китайское мышление осознает все не столько бинарными оппозициями, сколько тем, что заключено между двумя противоположностями. Вопрос «сколько?» звучит в дословном переводе как «много-мало?» (*до шао*), о размере спрашивают «маленький-большой?» (*да сяо*). Собственно пейзажная живопись именуется «горы-воды» (*шань шуй*). Так же и история понималась как пространство между «древностью-современностью» (*гу цзинь*). В художественных концепциях считалось, что в пейзаже и поэзии должно просматриваться «близкое-далекое» (*цзинь юань*), то есть за близкими внешними формами и описаниями должна проступать отдаленная глубина мистического.

Все это — проявление релятивистского подхода к жизни. Где все — меняющееся, ускользающее и где нет места абсолютной и конечной реальности. Существует лишь момент, который для нас и именно в данной точке пространства и является истинным. Однако для другого человека, для иного времени и пространства он может быть совсем иным. Нет абсолютного измерения — есть лишь «много-мало». Антитеза не утверждает правильность нашего мнения, но лишь указывает на его потенциальное существование. В буддийской практике проповедники, подчеркивая иллюзорность любого утверждения, говорили «нет ни меня, ни другого» (*у во, у та*), то есть ни познающего объекта, ни познаваемого субъекта.

Истинная реальность разворачивается не через сами противоположные начала, но в пространстве между ними (*цзянь*), которое и есть единственно значимое сакральное пространство. Оно пустотно и наполнено одновременно: свободно от вещей и заполнено духами. Автор «Дао дэ цзина» уподобляет его «кузнечным мехам» (§ 5):

Не подобно ли пространство
между Небом и Землей
[кузнечным] мехам?
Будучи пустотным, оно неисчерпаемо.
Чем больше оно движется,
тем больше ему прибавляется.

Это понимание пустотного пространства, которое значит больше, чем «наполненное», из магической практики древности было перенесено на философско-эстетическую мысль средневековья и нового времени. Например, в пейзажной живописи как раз важны не сами горы или водные потоки, в таком множестве изображаемые на китайских полотнах, но некое сверхдействие,



Илл. 70. Игра с принципом «близкое-далекое». Намеренное искажение пропорций на картине Дун Цичана «Беседую с ценителями в Фэнцине» позволяет выделить сущностное: беседку на переднем плане, где, вероятно, и происходит беседа, хотя самих людей не видно. Горы и сосны на заднем плане выписаны так, будто сам художник смотрит на мир сверху

которое происходит между ними и которое может быть сокрыто от глаз непосвященного наблюдателя.

Антитеза в китайском традиционном сознании не ограничивается лишь прямыми антонимами, типа «высокий-низкий», но скорее обозначает некие полярные точки — «ограничители» пространства реальности. Мы не всегда способны постичь и тем более описать суть происходящего, но способны указать на вехи, отграничивающие «эту» реальность, от «другой». Разумеется, мы не можем назвать «горы» и «воды» ни прямой антитезой, ни тем более антонимами, но для китайской традиции это сложная антитеза, указывающая не на противоположность каких-то явлений или предметов, но как раз на единство пространства, заключенного между ними. В китайской живописи существует два основных стиля, даже названия которых представляют собой некую пару понятий: «горы-воды» (*шань шуй*) и «цветы-птицы» (*хуаняо*). И оба призваны отобразить не столько нарисованное на картине, сколько ненарисованное. Поскольку Дао не может быть ни изображено, ни даже нарисовано, то его присутствие изображают опосредованно — через его отсутствие.

Структура китайского языка позволяет очень широко пользоваться этой особенностью антитезы, например, в надписях на картинах или в речах ораторов. В чисто техническом плане это достигается с помощью тетрасиллабических фраз, содержащих два диссиллабических компонента, являющихся антитезами, например: «красные цветы и зеленые листья» (*хунхуа люйе*) или «синее небо и белое солнце» (*цин тянь байци*). За счет этого создается объемная картина реальности, наполненная красками, ощущениями и внутренним смыслом.

Особенно часто подобный антитезный прием изображения реальности как священного пространства между противоположностями можно встретить в «выверенных стихах», несколько реже — в древних стихах, причем в последних антитеза может быть весьма изощренной, как заметил Дж. Лю⁴. Канонический «выверенный стих» состоит обычно из восьми строк, из них четыре средних образуют между собой по две строки антитезы. Они контрастируют между собой как по смыслу, так и по звучанию, тем самым подчеркивая различие. В таком антитезном пассаже каждый слог в первой строке должен контрастировать по своему тону с соответствующим слогом следующей строки.

Например, у Ли Бо Хуанхэ — Желтая река является пространственно-цветовой антитезой «белому солнцу»:

Желтая река несет свои воды к восточному океану,
Белое солнце садится за западное море.

Эти строки как бы раздвигают пространство, делая его действительно многомерным и движущимся в разные направления: «восточный океан» (*дун мин*) противостоит «западному морю» (*си хай*).

По сути, это продолжение очень древней традиции, берущей свое начало в древнейших гимнах и ритуальных песнопениях южных царств. Например, в разделе «Ли сао» в «Ши цзине» («Каноне песнопений») мир происходящего разделен на пространство между «утром» и «вечером»:

Утром пью пару капель росы с листов магнолии,
Вечером ем пару опавших лепестков с осенних хризантем.

О непритязательности жизни говорит не только скромная пища, достойная отшельника, но и ее постоянство в пространстве священного «с утра до вечера». Это в конце концов и стало канонической, отработанной формой «захвата» священного в промежутках между предельными состояниями вещи.

Ускользаемость мира, его вечнотекущая реальность, которая всегда оказывается неравной самой себе, рождает мысль о невозможности непосредственно указать на истину или даже на ее проявления. На ее существование можно лишь намекнуть. Прямое указание или объяснение, наоборот, отбрасывает человека назад и лишь замутняет понимание. Как писал об этом Чжуан-цзы, «не стоит показывать пальцем на луну. Палец закроет луну, и не будет видно ни луны, ни пальца».

Понимание истинности происходящего приходит не из размышлений и не из логического выстраивания, а из мимолетного наблюдения. Реальность происходящего в природе указывает на нечто, происходящее в самом человеке. Этот сюжет «истинного понимания без указания на само явление» неоднократно обыгрывается и в китайской поэзии, и в живописи и в каллиграфических надписях, сопровождающих пейзажи. А поэтому и всякая художественная культура не отображает реальность, не описывает ее и даже не передает чувства или переживания человека, но содержит в себе намек, скрытый указатель на истинную реальность. В этом — суть и живописи, и поэзии, и философских размышлений.

Приведем пример. На пейзаже изображен растущий бамбук и едва начавшая расцветать слива-мэйхуа. Слева и справа на отдельных парных свитках (*дуйлянь*) идут каллиграфические надписи, раскрывающие суть изображенного:

Ароматы сливы наполнили меня грезами — чувствую, пришла весна.
Мэй сян жу мэнь, цзюэ чунь лай

Тень от бамбука легла наискосок — понял, что месяц взошел.
Чжу сянь хэн цзун, чжи юэй шан

В первом стихе ощущение весны приносят грезы, во втором — сияние луны понимается как внезапное прозрение от тени бамбука. Явления, никак не связанные между собой, вдруг обретают магическую связь, позволяя пости-

гать себя друг через друга, как месяц и бамбук. Не в этом ли цель всей магической практики — через сокрытые символы осознать парадоксальную связанность вещей между собой, их вечное взаимоотражение друг в друге?

Символизм предполагаемого

Художественная и интеллектуальная культура Китая — это культура аллюзий и намека. В эпоху Тан возник особый метаязык, доступный лишь посвященному, — язык самого ядра китайской культуры. Понимая картину, поэзию или даже танец, изобилующий подобными символами, человек как бы проверял свою принадлежность к традиции. Перед нами — типичный китайский способ вовлечения самого себя в поток традиционной культуры, где пребывает не каждый, но лишь тот, кто способен реагировать на символы культуры.

Нередко конфуцианские аллюзии, столь часто встречающиеся в поэзии китайского средневековья, могут быть уже непонятны современному китайцу. В этом заключено одно из кардинальных различий между китайской культурой намека и западной поэзией. Любовная лирика, культура любовного томления и ожидания, драма расставания, тоска и радость встречи, сколько бы сложно-возвышенно они ни были бы изложены, понятны практически любому человеку. Китайский же пейзаж или вирши Ли Бо могут быть до конца восприняты лишь тем, кто способен говорить на языке традиции, обращающем сознание к образам священной древности.

Китайский язык, литература, поэзия, живопись, даже формы поведения изобилуют некими «цитатами», под которыми, однако, нет подписи автора. Человек должен лишь опознавать их, цитируя, скажем, Конфуция, он сам так или иначе приобщается к великому мыслителю. Например, известное выражение «воля к знаниям» (*сюэ чжи*), распространенное в китайской поэзии и в каллиграфических надписях на художественных свитках, восходит к выражению Конфуция «в пятьдесят лет я обрел волю к знаниям». Человек, «опознавший» цитату, способен осознать и то чудесное «конфуцианское звучание», что кроется внутри нее. Без этого сама фраза превращается в некую формальность.

Обращение к культурным реалиям прошлого порою превращается в диалог, ведущийся сквозь время. Люди беседуют на понятном им языке — языке членов китайской традиции. В китайском обществе, равно как и средневековой Европе, люди, которые получили одинаковое образование, могли общаться между собой на одном и том же языке. Метаязык традиции, на котором беседовали два посвященных мужа, будь то символы на картине или краткие цитаты из произведений древности, указывал на то, что они принадлежат к одному кругу носителей этой «истинной традиции» — *чжэньчуань*. Так понимание символа становится проверкой своей собственной истинности.

Китаец говорит: «Сегодня друг придет издалека». Это широко известная цитата из Конфуция: «Сколь радостно, когда друг приехал издалека». И отвечают ему на том же «языке Конфуция».

Китайское сознание традиционно тяготеет к восприятию мира по аналогии, отталкиваясь от одного образа, чтобы понять другой. Во многом это объясняется как раз тем, что настоящая реальность и суть вещей представляется все время сокрытой, удаленной от внешнего наблюдателя. Именно к этому испокон веков приучали китайское сознание различные эзотерические учения, лишь понемногу обнажая перед неосвященными биеение истинной жизни. А поэтому и всякое явление объяснялось косвенно, через аналогии, символы и знаки-указатели. В самом простом виде мы можем заметить это еще в древности, например, в «Каноне песнопений»:

Персиковое дерево — сколь молодо оно, сколь нежно!
Пресветло-ярко его цветение.
Вот девушка выходит замуж,
Обретает свой дом и семью.⁵

Все просто и очевидно: хотя сама девушка и не сравнивается с персиковым деревом — символом долголетия и полноты жизненных сил, однако очевидна фигуративная связь образов: свежесть, молодость, цветение в сочетании с нежностью и нетронутостью (образ лишь зацветшего дерева, еще не давшего плодов). Причем все эти качества, хотя формально и относятся к персиковому дереву, с очевидностью мысленно переносятся на девушку.

В этом вряд ли можно усмотреть какую-то мистическую подоплеку, ее здесь и нет. Для нас же важнее другое — сам строй мыслей: восприятие наиболее важного через что-то другое, менее значимое для разговора.

Скрытый характер культуры предусматривает и постоянное сокрытие истинного смысла слов или пожеланий. Более того, многие понятия приобретают смысл, когда они



Илл. 71. Параллельная надпись «Тень от бамбука легла наискосок — понял, что месяц взошел»



не называются прямо. Истинное слово как бы табуируется, «запрятывается», а вместо него используется омофон — слово, аналогичное по звучанию. Например, столь любимое китайцами понятие «рыба» (*юй*) — она часто изображается на народных картинках — контаминируется с понятием «избыток», «достаток», также произносимым как *юй*, а следовательно, выступает как пожелание достатка в доме и многих детей. Нарисованная «девятка» (*цзю*) означает также «долгий» (*цзю*), то есть пожелание долголетия, а изображение трех девяток — пожелание очень долгой жизни, то есть «долго-долго-долго». Говоря о гребешке петуха (*гуань*) или поднося петуха в подарок, человеку желают удачной чиновничьей карьеры, поскольку слово «чиновник» также звучит как *гуань*. Кровати для детей нередко изготавливают из финикового дерева. «Финик» и слово «рано» звучат одинаково — *цзао*, и это означает, что ребенок может рано достичь удачи в карьере. Числа «четыре» избегают, ибо звучит оно так же, как «смерть» (*сы*).

О прохождении экзаменов на ученую степень говорят: «обломать ветки коричневого дерева» (то есть «поймать удачу»), а на живописных свитках ветки коричневого дерева нередко изображаются вместе с цветками персикового дерева как символ долголетия и пожелания знатности и богатства. Символика коричневого дерева объясняется, с одной стороны, его приятным запахом, с другой стороны, тем, что этот иероглиф *гуй* обозначает также «знатность».

Таких примеров сокрытия истинного «вида» слов можно насчитать несколько сотен, и практически весь ритуальный декор, ставший сегодня частью повседневной жизни китайцев, построен на принципе «запрятывания» благопожеланий за ложные знаки. По сути, все многочисленные китайские изображения бамбука, сосны, лошади, дракона, черепахи есть особая тайнопись, которая не требует какой-то сложной дополнительной трактовки, но подразумевает знание этого специфического языка магии.

Илл. 72. Параллельная надпись «Ароматы сливы наполнили меня грезами — чувствую, пришла весна»



Илл. 73. Ли Кан (XIII в.). Ветки бамбука. Один из любимых сюжетов — бамбук как символ пустотности, стойкости и упорства. Он же — символ одиночества интеллектуала

По аналогии же призывают удачу и с помощью талисманов и символов. Например, на шею детям вешают связку монет (*дайцзянь*), желателно династий Тан или Сун, как наиболее славных, — эта связка монет должна привлечь к ребенку богатство, когда он вырастет.

Все это в полной мере соответствует именно магическому представлению о жизни, когда в духов не столько верят, сколько пытаются каким-то образом установить с ними связь — иногда договориться, иногда обмануть. Используя слова-символы, люди создают некую «ложную» жизнь, обманывая духов и не давая им навредить. Вместо удачи говорят о рыбе, вместо карьерного роста — о хохолке петуха.

Таковыми же символами являлись и некоторые растения: сосна обозначала стойкость, сопротивление ветру и долголетие, бамбук — внутреннюю пустотность и внешнюю стойкость, слива мэйхуа — нежность цветения и умирания в расцвете (ее цветы могут опадать, не давая плодов), персиковое дерево — долголетие и жизненную силу. По сути, Китай общался сам с собой на этом метаязыке — языке символов, в котором каждое слово не столько объясняло что-то конкретное, сколько порождало цепочку аналогий, образов, знаков, вводя человека в мир многогранной внутренней реальности и переживаний.

Образы и аллегории культуры о многом говорили своим представителям, изображение феникса или дракона на одежде или палочках для еды открывало мир символических благопожеланий, оберегов и талисманов. Журавль, как и сосна, символизировал долголетие, феникс и пион — здоровье, счастье и процветание, тигр — власть и могущество. Все эти символы и сегодня в обилии встречаются на украшениях, одежде, стенах домов, этикетках товаров. Китайское сознание по-прежнему оперирует символами и знаками, как в древности. Современное сознание уже не определяет глубину сакрального, однако чудесность, как и в древности, стоит за каждым из этих элементов. Произошла секуляризация, сведение сакрального до внешних символов, но зато сами эти внешние символы закрепились в культуре на века.

Следствием сакрального символизма явилось тяготение народной культуры к метаязыку притч, некогда связанных с магическо-окультурной традицией. Например, китаец говорит: «Утром — три, вечером — четыре» (*чжао сань му сы*), имея в виду, что ему не важно, что и как будет делаться. Ответ на эту загадку мы находим в одной из притч, изложенных в «Чжуан-цзы». Как-то Сунь Укун — «царь обезьян» предложил своим подданным обезьянам давать ему каждое утро по три каштана, а вечером — по четыре. Обезьяны не согласились. Тогда Сунь Укун изменил предложение: утром давать по четыре, а вечером — по три каштана. На этот раз обезьяны остались довольны.

Аллюзия может использоваться как точный и мощный удар кисти, единственным штрихом заменяющий долгие рассуждения и быстро создающий



竹報平安
百卉爭春
春日君志
福祿壽
三星高照
見春
骨疎
酒美
春心
丹月
飾金
鳳
樓
深
夏
玉
香
序
瑞
雲
景
實
雪
漫
相
侵
長
春
一
志
志
餘
年
生
懷
古
今
丙
子
年
三
月
李
學
剛
寫
於
江
門
松
花
江
畔

Илл. 74. Стебли бамбука под ветром и первым снегом. Позади — красноватое зимнее солнце. Символ устойчивости к невзгодам



Илл. 75. Стакан для кистей каллиграфа с благопожелательной символикой: играющие дети как пожелание доброго потомства, с иероглифами «долголетие», «счастье», «богатство». XIX в.

емкий образ. Она же объединяет «высокую древность» и современность. Напомним, что китайцы историю понимают как *гу цзинь* — «древность-современность», как момент, связывающий мудрецов прошлого и ныне живущее поколение.

Внешнему наблюдателю китайская культура кажется бесконечно утонченной и статичной, непосвященных она восхитает глубиной образов, порою непонятным и поэтому привлекающим символизмом, недосказанностью, равной абсолютной глубине выражения. И иногда символы, в действительности связанные с магической культурой, воспринимаются как некие общекультурные, общезстетические знаки. Причем в такое заблуждение могут впасть и

сами представители китайской культуры, которые уже целиком пребывают в мире светских символов.

Даже поэзия полна аллюзиями состояния опьянения и одурманивания, некогда связанными с культами медиумизма и общения с духами. Например, в китайской поэзии и живописи стал популярен образ белого журавля (*байхэ*), обычно понимаемого как символ долголетия и здоровья. Божество долголетия, белобородый Шоусин, часто изображается стоящим рядом с белым журавлем (иногда — аистом) и с большим персиком в руке — также символом долголетия. Нередко на плече у него висит пустотелая тыква-горлянка, наполненная напитком долголетия, который представляет собой отвар из дурманящих трав, до сих пор нередко используемый в некоторых даосских школах и тайных религиозных объединениях.

Вообще образу журавля посвящена целая иконография: улетающий журавль, голосящий журавль, кормящийся журавль, улетающая стая журавлей как намек на уходящее бессмертие. Многие медиумы-*сяни*, которых в средневековье воспринимали уже как достигших бессмертия, изображались летящими на журавле, что обозначало обретение ими магических способностей.



*Илл. 76. Каллиграф на улице
пишет иероглифы в виде
символических рисунков,
где иероглиф как бы
распластан в своем символе*

Практически все известные поэты отдали также дань образу желтого журавля, например, Ли Бо (701–762) описывал в своих стихотворениях пагоду Желтых журавлей. Ли Бо позаимствовал этот образ у Жуань Цзи (210–263), известного поэта и мистика, описывавшего пагоду Желтых журавлей. Сама пагода Желтых журавлей была возведена на том месте, где, по легенде, некий маг стал *сянем*, т. е. достиг состояния магического просветления, воспринимаемого на народном уровне как бессмертие, а затем воспарил на желтом журавле в небеса. Таким образом, говоря о журавле, китайские эстеты вели речь, конечно же, не собственно о птице, но рассказывали о состоянии *сянь*.

Жизнь — как абсолютная греза, как сон, которому никогда не дано осуществиться наяву, поскольку воистину существует лишь постоянное изменение состояния. Жизнь — как игра, которую никогда не будет дано доиграть до конца, впрочем, она и не может быть завершена.

Концепция изменений присутствовала в китайской культуре не только как теоретическое и философское построение — она существовала на уровне обыденного сознания китайцев. Мир пребывает в постоянных изменениях, явления ускользают настолько быстро, что даже не успевают обрести окончательное воплощение, и мы можем наблюдать лишь сами бесконечные трансформации. Поэтому мир и не иллюзорен, и не реален в равной степени — он лишь настолько непостоянен, что бессмысленно даже предполагать какое-то конечное состояние, будь то абсолютная реальность или полная иллюзия.

Китай оказался крайне разнообразен в различных типах иллюзорного опыта и его перцепции, поскольку ставил себе задачу постичь иллюзию как истинное бытие, неданное и невидимое, и лишь редко — соотнести ее с реальностью. По сути, большинство методов сводилось к тому, что обычно именуется синестезией, — особому методу, когда сенсорная стимуляция создает возможность для восприятия какого-то другого ощущения, например, когда определенные звуки музыки вызывают у человека видение определенных цветов. Китай использовал особые слова-реагенты для того, чтобы вызывать у человека ощущение приобщенности к истории, духу предков и самое главное — к проникновению в эзотерическое начало, учение о котором было завещано предками. Все произведения культуры, таким образом, играли роль рычагов, приводивших человека в соприкосновение с внутренними потоками бытия, сами же по себе они не имели самостоятельного значения. В самом широком смысле это относится и к философским рассуждениям, и к поэзии, и к художественному творчеству,

Илл. 77. Персиковое дерево, выполненное из разноцветного нефрита, с надписью «Персик бессмертия», — символ долголетия и жизненных сил, а также и достатка в доме, поскольку столь дорогое украшение могут позволить себе лишь немногие



архитектуре и т. д. Автор как бы обрисовывает пространство бытия (как, например, при сооружении китайской «чайной» беседки или храма), на котором будет разворачиваться нечто тайное, эзотерическое и доселе не выраженное. Именно в этом пространстве произойдет «вброс» сакрального (*сюань*), которого прежде не было в мире.

Чтобы очертить пространство бытия, надо лишь соблюсти ритуал, причем именно в том смысле, который в это понятие вкладывал Конфуций. Например, на картине достаточно изобразить сосну, скалы, потоки, затерянную в горах беседку — и тотчас в сознании всплывет древний мотив увлеченной беседы в горах двух друзей-философов.

Китайская мистическая культура по сути постоянно соприкасалась с культурой интеллектуалов, а поэтому обе они использовали общую систему символов, аллюзий и, в общем, единый способ очерчивания мистического пространства посредством аналогии и полунамёков. Поэтому символы китайской культуры стали универсальными для всех областей жизни, например *ци*, которую даосы понимали как внутреннюю энергетическую субстанцию человека, в искусстве стала восприниматься как некий «дух картины», отражающий внутреннее состояние художника.

Символизм господствовал во всем, за каждым предметом или персонажем закреплялись определенные качества. Например, многие великие деятели вошли в историю как символы каких-то человеческих черт: ханский правитель Цао Цао — жестокости и коварства, первый китайский император Цинь Шихуанди — жесткости и решительности правления (не случайно Мао Цзэдун любил сравнивать себя с ним).

Целый ряд реальных исторических личностей китайская культура превращает в символические образы, намеки на настроения и чувства. Так, поэты Цюй Юань и Ли Бо ассоциируются с покинутостью и возвышенным одиночеством.

Поразительно, но даже величайшую поэзию Ли Бо китайцы нередко воспринимали лишь как сравнение с не менее, как им представлялось, яркими образцами. Так Ду Фу пишет о Ли Бо:

О, Бо! Стих твой никому не дано повторить
Ты, чьи мысли парят над толпой,
Чисты и свежи, как стихи министра Юя,
Изящны и свободны, как у советника Бао.
Весенние деревья к северу от реки Вэй,
Вечерние облака к западу от Великой реки.
Так когда ж мы за чашей вина
Речь заведем об искусстве?

*Илл. 78. Буддийский архат с журавлем — символ бессмертия.
Храм десяти тысяч Будд. Хэнань*



Ду Фу здесь упоминает двух поэтов — Юй Синя и Бао Чао, талантливых, но гораздо менее значимых для китайской культуры персонажей. Но ценность их заключается в том, что жили они раньше и вошли в историю как образчики определенных поэтических качеств. Играют в стихотворении свою роль и весенние деревья с вечерними облаками — традиционные образы покоя и философской созерцательности. И как раз с помощью этих символов, а также упоминания Янцзы (Великой реки) и реки Вэйхэ утверждается «по аналогии» и величие самого Ли Бо, чей неординарный талант «выводится» по сути из двух постулатов: соответствия лучшим образчикам древней поэзии и совпадения по своим качествам с природой.

Метаязык китайского творчества, построенный на клише, моментально обращал слушателя или наблюдателя к внутренней реальности или по крайней мере указывал на ее существование и на неактуальность внешних предметов, нарисованных на картине или отображенных в стихотворении. Так, картина, изображающая бамбук под снегом, оказывалась на самом деле не «пейзажем с бамбуком», а обозначала непоколебимость и устойчивость творческого порыва даже в годы испытаний, при этом подразумевалось, что собственно нарисованное на картине играет лишь вспомогательную роль.

И в этом смысле вся китайская культура есть культура символизма и импрессионизма, причем импрессионизма предельного свойства: художник может рисовать картину не под впечатлением от внешних предметов, например пейзажа, но под воздействием исключительно собственных ощущений, которые он лишь выражает в пейзаже. Впечатления от переживаний — так можно выразить суть подобного мистического творчества. Эстетика здесь превращается в выражение трансперсонального опыта, так как опирается не столько на личные переживания, сколько на переживание всей истории и всей мистической глубины, выплеснувшейся в переживаниях одного человека.

Проникнуть в дух пейзажа

За редким исключением до прихода в Китай монгольской династии Юань (XII в.) подавляющее число китайских художников были профессионалами. Живопись являлась также частью традиционного воспитания того, кто получал ученое или чиновничье звание, а потому этому искусству обучали в специальных школах или, например, в императорской Ханьлинской академии — центральном столичном учебном заведении, которое также готовило важнейшие документы для императорского двора и составляло династийные хроники. Таким образом, живопись и сама традиция живописного переживания входили в систему подготовки классического конфуцианца, равно как и изучение поэзии, каллиграфии и других искусств.

Однако постепенно некоторые представители чиновничьей элиты, уходя в отставку или оказываясь изгнанными, а порою просто будучи не в состоянии получить должность, делали живописные и поэтические экзерсисы своей профессией. Парадоксально, но многие великие китайские живописцы были любителями, а не профессионалами, так как их основные занятия относились к совершенно другой области.

До династии Сун пейзажная живопись Китая отличалась чистотой линий, художники в основном стремились тщательно прорисовывать предметы. Именно яркие, жесткие линии, как виделось, помогали «открыть» дух пейзажа, а точнее — тех мудрецов, которые проявили себя в сознании самого художника. Но живописцы-мистики XI в. свели пейзаж исключительно к туманному переживанию. Их картины играют причудливыми размывами линий, потеками туши, и, чтобы создать особый дух «туманности», расплывчатость пейзажа, живописцы изобрели технику, называемую по имени одного из ее основателей Ми Фэя *ми дянь* («точки Ми»), сочетающую причудливые размывы туши с горизонтальными, ярко текстурированными скалами. Все это создает ощущение фантазмагии, сквозь абсолютную опознаваемость предметов, через знакомые «горы-воды» внезапно проступает что-то магически-мощное, необоримое и возникающее прямо из сознания человека, порою вызывающее испуг, смешанный с восхищением. Это ощущение еще усиливалось за счет использования техники *по мо* — «брызг туши», когда части картины прорисовывались не линиями, а именно взрывными, брызгающими ударами кисти.

Насколько живопись должна передавать форму предметов? Этот вопрос стал активно обсуждаться с XIII в. Порой, точно прописывая форму, художник только лишает ее «дыхания» (*ци*). В конечно счете теоретики традиционно разделили все школы на южные и северные, предоставив каждой возможность по-своему решать этот вопрос.

Обобщил этот спор блестящий живописец и теоретик живописи, каллиграф и философ Дун Цичан (XVI–XVII в.), который являлся одной из самых ярких фигур позднего периода Мин. Именно его идеи, изложенные в трудах «Око живописи» («Хуа янь») и «Значение живописи» («Хуа ши»), повлияли в дальнейшем на многие школы китайской живописи. В 34 года он получил высшую ученую степень *цзиньши* (дословно — «продвинутый муж») и даже был пожалован небольшой чиновничьей должностью, но на всю жизнь остался отвлеченным эстетом и философствующим «человеком культуры». Для него занятия живописью ничем не отличались от буддийской и даосской медитации, более того, даже свой кабинет — небольшую художественную студию — он именовал «зал для живописи и медитации» (*хуачань ши*).

Дун Цичан, взяв за основу концепцию своего друга Мо Шилуна (умер в 1587) и традиционную оппозицию «север — юг», существующую в китайском

мироосмыслении, разделил все школы китайской живописи на «южные» и «северные», причем очевидно, что он сделал это скорее по традиции, а не на основе очевидных критериев.

Южная школа, по мнению Дун Цичана, началась со знаменитого поэта и художника Ван Вэя (699–759) в эпоху Тан, ее продолжили Дун Юань и монах Цзюйжань (X в.), причем два последних художника для всей китайской традиции превратились в истинных *вэньжэнь*. Им унаследовал эстет и ученый Ми Фэй, затем — «четыре мастера» династии Юань (XIII–XIV вв.) и группа художников XV — первой половины XVI в., прозванная «школой У», поскольку возникла в уезде Усянь в провинции Сучжоу. Школы соперничали друг с другом, однако это было не столько концептуальное, сколько традиционное противостояние двух начал, составлявших тем самым каноническую оппозицию инь-ян. Экспрессивные школы уравнивались со спокойными и консервативными, использование красок — с монохромными пейзажами, размыты и потеки туши — с четкими линиями и ясными контурами. Например, художественная школа У соперничала со школой Чжэ, названной по имени провинции Чжэцзян, где она возникла. Если первую характеризовал яркий, экспрессивный стиль, то вторая отличалась консерватизмом, спокойной и четкой прорисовкой пейзажей.

Художники, которых Дун Цичан относил к южной школе, являлись истинными *вэньжэнь*, обладали живым поэтическим дарованием и в своей живописи опирались на интуицию — «писали, будто любители», т. е. не злоупотребляли омертвевшими канонами. Северная же школа была представлена «профессионалами», которые стремились точно передать внешнюю сторону предмета и лишь в малой степени задумывались о его «внутреннем духе». Основной идеей южной школы было неразрывное сочетание живописи и каллиграфии: каллиграфия на картине играла столь же важную роль, как изображение, навевая настроение и, самое главное, выражая идею художника, которая лишь отдаленно подкреплялась изображением.

Следует проникать в «дух вещи» (*жу шэнь*), сливаться с ее внутренней природой, причем не для постижения собственно этой вещи, но для вхождения в созвучие со всем миром. Китайские художники учили, что не следует начинать рисовать дерево, «прежде чем не почувствуешь, как оно растет».

Именно стремление «проникнуть в дух» вещи, мира и явления становится основной идеей китайской цивилизации, которая описывала концепцию священного. Поэт Янь Юй очень точно определил основной смысл своих творческих экзерсисов: «Высшее мастерство в поэзии заключается лишь в одном: в проникновении в дух. Если через поэзию ты сумеешь сделать это, то достигнешь тем самым Великого предела, и ничто не способно превзойти это»⁶. Примечательно, что никто из творцов той эпохи не говорил ни об абстрактном

道中宿金山游境
一日宿松心亭 十月四日
丁巳 旦公画



Илл. 79. Работы Дун Цичана (1555–1636) считались одним из основных канонов «художников — людей культуры»

самосовершенствовании, равно как и не искал соприкосновения с духом конкретного предка. Дух-*шэнь* здесь оказался поразительным сочетанием абстрактной идеи и вполне конкретных методик ее достижения.

У китайских художников были два излюбленных сюжета картин — «горы-воды» (*шаньшуй*) и «цветы-птицы» (*хуаняо*). «Горы-воды» не представляли собой живопись в чистом виде, но являлись по существу переходным звеном между каллиграфией и собственно живописью. Здесь графика, потек туши, знаковость и символика были своеобразным метаязыком, которым интеллектуал выражал свое настроение и ощущение. Поскольку никогда такие пейзажи не писались с натуры, это еще больше сближало «горы-воды» с каллиграфией: художник изображал свое внутреннее настроение, подобно тому как автор трактата не писал «с натуры», но лишь описывал пережитое и переживаемое.

В это время рождается особое переживание пейзажа как отражения единства внутреннего мира и непередаваемой ценности истории. Священное прошлое, проступающее в «горах-водах», нередко представлялось либо фантастически-грандиозным, подавляя своим могуществом и неохватностью, либо интимно-миниатюрным, сводя все многообразие мира к капле росы на листке как символу быстротечности, лишь подчеркивающему вечность.

Этот мотив могущества в сочетании с вечнотекущим изменением мира, в частности, обыгрывает так называемая северная школа китайской живописи. Ее основали танские придворные живописцы, а расцвет этой школы в X–XI вв. связан с именами Цзин Хао, его ученика Гуань Туна и Ли Чэна. Все они проповедовали в эстетике принцип неразделимости того, что видишь, и того, что чувствуешь. На их художественных свитках мощные скалы противостоят почти осязаемому дрожанию горного воздуха, тяжелые размыты туши сочетаются с тонкостью линий, которые позволяют прочесть порою самые мелкие детали.

Цзин Хао (910–950), великий мастер кисти и эссеист из провинции Хэнань, написал трактат «Записи о методах [искусства] кисти» («Би фа цзи»), в котором провозгласил основополагающий принцип «слушания *ци*», то есть мировой энергии, пневмы, которая наполняет все вокруг, в том числе и человека. «Слушание *ци*», таким образом, связывает внутренний мир человека, художника, и внешние предметы, которые он прописывает на бумаге, сводя сами эти предметы лишь к неким «завихрениям *ци*» в пространстве, которые и должен уловить эстет. Самое главное в этом искусстве — абсолютно слиться с природой в момент создания пейзажа, когда, как говорил сам Цзин Хао, «не твое „Я“, но чувства, являющиеся отражением пейзажа, начинают управлять кистью».

Художник, поэт, эссеист не являются творцами. Они лишь оболочки, которые позволяют наполнить себя особым чувством (*цин*), обретающим свои формы на бумаге или в словах. «Искушенный в искусстве» (*шань и*) чело-

卷攢永夜睡起寫寒山
疎支荒徑輕烟淡小橋道
隨境滄深長石室間到此
空遠不知世路親
宣統三年三月十日
子畫高邑并記於上海



Илл. 80. Чжао Вэн
(1850–1921). Иссохшее
дерево в горах.
Классический пример
художественного
свитка типа
«горы-воды»: сосна,
затерянная беседка
и мощные горы

век — не тот, кто творит, и не тот, кто фотографически отображает мир, но тот, кто лишь дает возможность проявиться священному началу в мире бытия. Личностное ощущение внезапно начинает осознаваться как универсальное сакральное начало. Сенсуализм здесь стоит прежде реализма, а индивидуализм чувства понимается как универсальный ритм всего мира. По сути, это повторение на ином витке древнейшего искусства медиума, который не существует как творческая и тем более творящая личность, но ценен как оболочка и механизм проявления воли Неба на земле. Китай каждый раз возвращается к древним методам, но уже на значительно более высоком уровне их осмысления.

Историк и поэт Ван Фучжи (1619–1692), один из ярких проповедников идей китайской национальной традиции, писал: «Чувства и пейзаж, хотя и именуется двумя разными словами, по-настоящему не могут быть разделены. Тот, кто способен творить в поэзии, может естественным путем объединить эти два начала, не оставив между ними и малейшей границы. Испытанный в этом сможет прозреть чувства в пейзаже и пейзаж в чувствах»⁷.

Примечательно, что сам Ван Фучжи начинал свою жизнь как яростный борец с вторгшимися в Китай маньчжурами, даже собрал небольшую армию, неоднократно участвовал в сражениях, но вскоре понял бесплодность своих усилий. Он удалился в родную деревню в провинции Хунань и посвятил себя созданию работ об искусстве поэзии, смысле древней истории и составлению комментариев на классические труды⁸.

Если на Западе основой современного обыденного мировосприятия является формула «что видите, то и получаете» (what you see is what you get), то в Китае она превращена в свою противоположность: «вы получаете именно то, чего не можете видеть».

Пустота как самая значимая часть картины — в этом особенность сюжета китайского изображения, которое могло быть даже не написано, но высказано в стихотворной форме или подано в виде яркого афоризма. Лишь изредка в сознании китайского эстета присутствует драма личного, интимного свойства, например расставание с любимой или разрушение семьи (как, скажем, в «Сне в красном тереме» Цао Сюэцина). В большинстве же случаев творчество тяготеет к пустоте, к размытости как пределу всяческих форм и сюжетов вообще.

Пустота живописного свитка — это место встречи с «невозможным», именно абсолютное отсутствие людей, размытость предметов и форм подчеркивают возможность встречи с самим Дао. Предметы на картине лишь оттеняют присутствие пустоты и обнаруживают ее неисчерпаемость.

Концептуально это выразилось в традиции *и цзин* (что обычно переводится как «идея-пейзаж») — художник изображает не некие предметы, например горы, водные потоки, беседки или орхидеи, но глобальную идею или волю (*и*),



Илл. 81. Картина
в стиле «цветы-
птицы»: сороки и
весеннее цветение

существующую вообще безотносительно этого изображения. Она проистекает от Неба и является тем мистическим посланием, который когда-то выражался в древних ритуалах. Однако, начиная со средневековья, эта небесная воля, проходящая через человека как через медиатора, формализуется на бумаге в виде пейзажа. А следовательно, содержание самой картины не имеет значения — важно лишь то, насколько чисто выражен этот мистический небесный посланец. И художник очищает свое сознание лишь для того, чтобы не привнести ничего лишнего, субъективно-искажающего в изображение на бумаге.

Именно в проявлении этой мистической «воли» — *и*, по-настоящему не соотносимой с самим человеком, и заключается в Китае символический смысл творчества в самом широком смысле этого слова. Творчества как той точки, когда разум человека отказывается творить самостоятельно, но лишь воспринимает посланцы неба. Знаменитый ученый и эстет династии Тан Ван Чанлин, рассуждая о поэзии, сказал, что у поэта существуют три обитатели или три убежища: идеи, формы и чувства (*и, син, цин*).

Но что стоит за самим понятием *и*, которое, если заглянуть в словарь, буквально переводится как «мысль», «идея»? Это действительно «идея», но рождающаяся не из размышлений самого человека, не из его напряженных раздумий и мудрствований, а возникающая как отзвук Неба внутри человека. Это ощущение небесного внутри земного и есть некая «идея воистину» — именно она отражается в поэзии и живописи, составляя основную эстетическую модель Китая начиная с VI–VII вв. Известный поэт династии Мин Чу Чэнцзюэ как-то заметил, что все чудесное и восхитительное, что можно обнаружить в поэзии, проистекает исключительно из слияния «идеи» и «пейзажа». Причем под пейзажем понимается не природный ландшафт, а внешний мир, вещи и явления которого находятся в гармоничном созвучии друг с другом. Именно этот «со-звучающий пейзаж» и наполняется «идеей».

Постепенно *и цин* становится едва ли не основной официально признанной концепцией литературы, известный ученый 20–30-х гг. XX в. Ван Говэй называл ее стандартом литературной критики. Он считал, что поэзия может выражать чьи-то чувства и одновременно она обладает способностью воздействовать на внешние объекты: «И все это проистекает из двух элементов —

Илл. 82. Рисунок гор должен не столько отражать действительность, сколько позволять наблюдателю «проникнуть в дух» того человека, который лично видел их, пережить откровение гармонии, которое переживали древние мудрецы. Выполнен в манере «трех дистанций»: «высокой» — от подножия горы до ее пика; «глубокой» — от фронтальной до тыльной части горы; «уровневой» — от близких до далеких гор





Илл. 83. Использование «точек мастера Ми Фэя» (ми дянь) в живописи: художник наклоняет кисть в одну сторону и наносит горизонтальные мазки с разной интенсивностью, за счет чего пейзаж как бы вибрирует

идеи и пейзажа. В самых лучших произведениях они полностью слиты воедино. На более низком уровне один элемент может превосходить другой. В других же случаях они отсутствуют вообще — это назвать литературой никак нельзя»⁹.

Всякая реальность в высоко развитом сознании предстает как «перевод» небоданной идеи в некие материальные формы — в пейзаж-цзин. Поэзия, живопись, каллиграфия, философские рассуждения благодаря этому не претендуют в Китае на то, чтобы быть отражением *единственно* истинной реальности — они выражают единичную реальность одного человека, сотворившего связь между *своей* идеей и своей формой — и *цзин*. Пускай все это сделано по канонам традиционной живописи, стихосложения или построения философского

трактата, однако в результате мы имеем возможность восхищаться духом конкретного человека, а не сравнивать, насколько его описание похоже на то, что мы видим перед собой. Художник Го Си (XI в.) учил: «Художник должен творить, исходя из своей идеи, а наблюдатель тоже всегда использует идею, чтобы любоваться пейзажем». Общая материя китайской культуры, будучи строго каноничной и во многом стереотипной, тем не менее не унифицирует эти «реальности».

И тогда появляется понимание того, что высшая сокровенная реальность может быть пережита в акте творчества и вечного воспроизведения канона осуществления этого акта, и в этом переживании нет ничего общего с эстетизмом объекта или с его красотой. Картина или стихотворение должны быть оптимальным образом «обработаны» под это переживание, так воздействовать на психику, чтобы в результате этого воздействия обнажались самые дальние уголки сознания.

Поэтому китайские художники и поэты не стремились «выписать» действительность, которая их, кажется, абсолютно не интересовала. Не интересовала их и красота пейзажа, его чувственное отражение, романтика ночи или крик ночной птицы. Это были лишь штрихи некоего внутреннего пейзажа, который сам по себе ценности не имел, а лишь подтверждал существование бесконечно возвышенной внутренней реальности. Не случайно в классическом китайском пейзаже, равно как и в поэзии, практически не появлялись новые сюжеты.

Пространство «передачи духа»

В их творчестве присутствует фантасмагория, скрытая за, казалось бы, вполне традиционными скучноватыми пейзажами, каноническими «цветами-птицами», многократными повторениями одного и того же излюбленного сюжета, например водопада и одинокой беседки над ним. Но внезапно взор замечает нечто другое, скрытое за всеми этими художественными трюизмами. Рыбки на монохромных картинах Бада Шаньчжэня обладают необычным строгим или удивленным, а порою и лукавым взглядом, приоткрывающим их вполне «человеческую» сущность. Скалы и деревья изображаются в особой размытой манере, их абрисы порою лишь намечены в потеках туши. Чжу Жань (X в.), Фань Куань (950–1050), Го Си (1020–1090) подавляют наблюдателя фантасмагорическими пейзажами с намеренно искаженными формами скал и деревьев.

Внутреннее пространство для интеллектуала оказывается значительно важнее, чем внешняя реальность, которая есть лишь игра воображения и абсолютная фантасмагория. И как следствие этого в Китае сложился своеобразный эстетический канон изображения человека, точнее, истинного лика человека. И канон этот был разработан, прежде всего, для того, чтобы портрет или стихотворное описание «передавало дух» — *чуаньтун*, некую важнейшую сущность человека, стоящую за пределами видимых форм.

В реальной практике понятие «передача духа» не имело очень четкого значения. Почему-то принято считать, что китайцы не изображали людей с «фотографическим сходством», но рисовали лишь некий образ. И все же разница между портретом и оригиналом была не больше, чем в жанре «официального портрета» на Западе, где несоответствие всегда оказывалось «в пользу» изображаемого — императора, генерала, ученого, придворной дамы, политического деятеля. «Передача духа» могла пониматься и как передача неких типологических черт персонажа (например, длинного носа или массивного подбородка), но при этом абсолютного сходства никогда не требовалось. «Передача духа», в поэзии или литературе чаще всего заключалась в неких намеках или очевидных описаниях особенностей речи или привычек человека.



Илл. 84. Го Си. Лягушка и бабочка. Поразительный параллелизм форм дает ощущение внутренней устойчивости и единства форм мира: каллиграфия в левом углу картины сочетается с рисунком листьев в правой части, выполненным в той же манере, что и надпись, а бабочка по своей расцветке удивительным образом похожа на лягушку. XI в.

Первоначально «передача духа» в частности, в период династий Хань и Суй (I–V вв.), понималась исключительно как визуальная похожесть персонажа, причем достижение такого сходства ценилось весьма высоко, поскольку действительно представляло известную трудность. К тому же это облегчало оценку мастерства самого живописца, так как предлагало весьма конкретный критерий «похожести-непохожести», но вместе с этим делало портретную живопись «невыгодной» для большинства художников, слишком трудоемкой и опасной негативным отношением модели, например императора или его красавицы-наложницы, к своему изображению. И хотя, как и в случае пейзажей, портрет или жанровая сценка с изображением людей не создавались с натуры, предпочтение все же нередко отдавалось рисункам различных демонических созданий.

Постепенно «передача духа» стала выражаться в воплощении типических черт или нормативах изображения различных категорий людей — монахов, правителей, мудрецов, каллиграфов, воинов. Например, у буддийских или даосских монахов обычно на картинах длинные, мохнатые брови, подчеркивающие их мудрость. Происходила стереотипизация моделей, как это наблюдалось и в картинах типа «горы-воды», и уже с VI–VII вв. на портретах изображаются не столько реальные персонажи, сколько символические герои с обязательным набором черт, «передающих их дух».

Строго говоря, уже к позднему периоду Тан, то есть к IX в., сходство героев картин, народных романов и даже династийных хроник с их реальными прототипами перестало интересоваться китайских авторов — в любом случае



Илл. 85. Рыбы на монохромных картинах Бада Шаньжэня (XVII в.) обладают человеческим взглядом.
«Рыба и камень»



Илл. 86. Пейзаж Гунн Сяня (1618–1689) «Бесконечные родники в горах» выполнен в технике «ворсистой туши» — мазки накладываются с разной интенсивностью, что создает ощущение мистического величия, размытости образов и окружающего пейзажа



Илл. 87. Пожилой даос в «зале постижения пути»

каноны жанра предписывали точнее прописывать в персонаже именно те черты, которые приближали его к типическим героям китайской традиции. Так, герой народных романов должен был быть громок голосом, опрокидывать без труда десяток чашечек вина, без тени сомнения вступать в поединок с несколькими нападающими и мастерски убивать их. Даос должен был легко передвигаться по небу на облаках и переходить реки без моста, буддисты были скорбны ликом и мудры, чиновники — степенны, а в поздние годы своей жизни они должны были тосковать по молодости и ушедшим друзьям.

Здесь — все повтор и имитация, здесь нет реального индивидуализма ни в творчестве, ни в биографии. Если в качестве примера взять рассказы о жизни мастеров боевых искусств, то мы с удивлением увидим, что речь в них идет практически об одном мифогерое. В частности, все эти мастера обучились боевому искусству, наблюдая в горах за движениями животных, многие вышли из монастыря Шаолиньсы, большинству из них ночью явился какой-то дух или древний наставник, который объяснил премудрости мастерства — гунфу. Похожи не только их поведение, рассказы, но даже их портреты.

Значительно больше, чем схожесть, занимала всех «передача духа» — и достижение именно этого аспекта отныне расценивалось как высшее мастерство. Как-то высокопоставленный чиновник Чжао Цзун заказал двум известным танским живописцам Хань Кану и Чжоу Фану написать его портрет. Вскоре работа была завершена, чиновник получил два отменных портрета, но так и не мог решить, какой же точнее передает его черты. Его зять Го Цзуи, также отчаявшись определить чье-либо превосходство, повесил оба портрета на стену в галерее дома, предлагая всем желающим сравнить их и выбрать, какой же лучше. Через какое-то время дочь Чжао Цзуна и одновременно жена Го Цзуи вернулась домой после недолгого путешествия. Посмотрев на картины, она тотчас без труда определила: «Это мой отец». — «Так какой же портрет более точен?» — спросил ее Го Цзуи. Дочь же сказала, что оба портрета очень хороши, но все же Чжоу Фану удалось передать больше, чем просто портретное сходство. В его работе можно даже заметить манеру Чжао говорить и улыбаться, а следовательно, мастерство Чжоу Фана значительно выше.

«Передать дух» было значительно важнее, чем отразить точную форму предмета или облик человека. Пейзаж мог быть не похож на действительно существующий или вообще в той местности не встречаться — художник по своему разумению рисовал скалы, леса и беседки в горах. Здесь все — неправда, иллюзия, тонкий обман, которые тем не менее единственно верным путем приближали наблюдателя или читателя к абсолютной мистической реальности жизни.

Индивидуализм

Особой стилистикой жизни *вэньжэнь* явились индивидуализм и эпатаж, которые тем не менее всегда оставались в рамках, дозволенных самой традицией. Китайский мистический индивидуализм, столь ярко проявившийся в искусстве и стиле жизни интеллектуалов, вряд ли может быть сравним с индивидуализмом западным как вызовом обществу и явным эпатажем. Китайский индивидуализм в этом смысле был странного свойства: потребность самовыражения уживалась в нем с огромным желанием показать свое соответствие древней традиции и духу предков. Индивидуалистичность творчества оказывалась стремлением к воспроизведению общепринятого канона. Само желание, сам импульс, например, создать картину в соответствии с традиционным канонам и был творчеством как таковым.

Само понимание творческого порыва в Китае оказалось весьма своеобразным. Если рассматривать его лишь с точки зрения традиционного западного понимания творчества, оно может показаться слишком узким. Действительно, китайская концепция творчества не оставляла пространства для личного интеллектуального выражения поэта, художника или эстета. Так или иначе он



Илл. 88, 89. Монохромные свитки Бада Шаньжэня (1626–1705) – причудливое сочетание безумства души и изобразительного канона

должен был следовать устоявшемуся ритуалу жизни, и все его вариации осуществлялись лишь в рамках заданной в глубокой древности схемы. Но нам важно понять, что сутью такого творчества был не столько показ собственной индивидуальности, отличной от других, своей неповторимости, что так ценится в западной культуре, сколько, наоборот, демонстрация того, что внутренний мир интеллектуала абсолютно соответствует канону.

И поэтому китайские интеллектуалы не выражали никакого критического отношения ни к своему творчеству, ни к творчеству других, подобных себе, — здесь индивидуализм проявлялся в самой яркой форме. Личностный опыт переживания считался универсальным, поскольку соответствовал во внешних проявлениях — картинах, стихотворениях — каноническим уложениям, и вследствие этого не терпел никакой критики. В конечном счете это наряду с фанатичным соблюдением правил и ритуалов привело к постоянным повторам, трюизмам и избыточности одних и тех же форм. Китайские магазинчики заполнили картины с одними и теми же сюжетами, написанные в одинаковой манере, творчество свелось не к индивидуализму личного переживания, но к переживанию древнего канона и боязни шагнуть за этот формальный норматив. Индивидуализм *вэньжэнь* представлялся как «схлопывание» всей внешней реальности вовнутрь, перенос всего рассудочного на уровень индивидуального мистического опыта и личного переживания.

Большинство *вэньжэнь*, даже находясь на государственной службе, стремились сохранить творческую независимость и нередко открыто подчеркивали это. Они старались соответствовать мудрецам древности, которые вежливо, но настойчиво давали советы правителю и удалялись от его двора, если видели, что правитель не способен ни прислушиваться к советам, ни установить гармонию в Поднебесной. Но если в древности служивые мужья-*ши* переходили из царства в царство, то теперь *вэньжэнь* на некоторое время удалялись в горы, селились в отдаленной деревне или принципиально довольствовались малым постом, будучи при этом прославленными на весь Китай.

Примечательно, что большинство этих людей предпочитали жизнь творческих отшельников, реализуя знаменитый принцип «возвышенной праздности». Так, художник и ученый Цзин Хао (X в.) большую часть жизни провел в священных горах Тайшань. Другим классическим примером такого интеллектуала-индивидуалиста может считаться знаменитый ученый, каллиграф и живописец Ми Фэй (в другом чтении Ми Фу, 1051–1107) — одна из центральных фигур в китайском искусстве периода Сун. Будучи весьма талантливым ученым и прославленным знатоком различных искусств, он так никогда и не поднялся по служебной лестнице.

Его мать была кормилицей императора Инь-цзуна (прав. 1063–1067), а поэтому Ми Фэй оказался тесно связан с императорской семьей, что, безусловно,

помогло ему получить блестящее образование. И хотя в детстве он не проявлял особого рвения к официальным наукам, необходимым для получения официальной должности, уже в ту пору преподававшимся весьма скучно, он стал несравненным каллиграфом и поэтом. Ми Фэй сменил немало должностей, начинал как инспектор книг в императорской библиотеке в тогдашней столице Кайфэнь (провинция Хэнань), затем один за другим получил и оставил три поста вне столицы и даже некоторое время был военным секретарем в области Увэй провинции Аньхуэй. Но его всегда интересовали искусство и поэзия, уже тогда он начал коллекционировать каллиграфические свитки династии Тан, и это увлечение в результате привело к возникновению одной из самых роскошных коллекций того времени.

В 1103 г. Ми Фэй получил ученую степень, а через год — степень доктора (*боши*) живописи и каллиграфии, и ему была оказана честь преподнести императору написанный им портрет его сына. Портрет был оценен весьма высоко, и это послужило одной из причин назначения Ми Фэя на пост одного из секретарей Управления ритуалов — весьма влиятельного ведомства, должность, которую он занял в нем, была незначительна.

Он дружил со многими выдающимися политиками и правителями той эпохи, общался с поэтом и правителем Ван Аньши и великим стихотворцем Су Дунпо. Скончался Ми Фэй в возрасте 57 лет на посту военного губернатора области Хуайян в провинции Цзянсу.

Ми Фэй был эксцентричен, поразительным образом сочетая в своих трудах строгий и выверенный классический стиль с порою бе-

Илл. 90. У Чжэнь (1280–1354).
Одинокий странник в лодке



зумными сюжетами, и поведение его далеко выходило за привычные рамки поведения официального чиновника. Его, как и подавляющее число интеллектуалов той эпохи, интересовало прошлое, именно в нем Ми Фэй искал свой идеал. Он, например, любил собирать или зарисовывать одежды прежних династий. Он составлял и комментировал собрания стихотворений прошлых эпох. Он собрал изумительную коллекцию причудливых камней и разнообразных тушечниц. Ми Фэй, как и многие *вэньжэнь* той эпохи, представлял собой причудливую смесь эпатажного индивидуала и весьма традиционного чиновника-интеллектуала. И хотя эпитафия на его могильной плите, написанная Ми Юэжэнем — императорским сыном, чей портрет Ми Фэй столь блестяще исполнил, — гласит: «Не мог он заставить себя сгибаться и унижаться перед этим миром», стиль индивидуалиста стал вполне обыденным для Китая начиная с IX–X вв.¹⁰

Индивидуализм переживания сакрального усиливается в культуре XII–XIV вв. В это время он по сути становится единственно возможным способом, выйти за рамки поклонения предкам, всегда носившего коллективный характер.

Китайская цивилизация эпохи Мин и начала Цин (XIV–XVII вв.) становится еще более разнообразной — как в области политических и философских тенденций, так и в области художественной культуры. В XV–XVII вв. рождается много новых стилей живописи и школ эстетики. Вместе с этим строгость канона все больше подавляет творчество. К концу династии Мин все это приводит к абсолютной индивидуализации творчества, как, например, это проявилось у поэтов и прозаиков типа Юань Цзунтао, составлявших короткие эссе, в том числе о похождениях чиновников и любовных приключениях. Впрочем, в последующие периоды литературные произведения этой эпохи стали считаться чересчур фривольными, «не имеющими искренности», слишком экцентричными и вызывающими. Канон возобладал вновь.

При дворе высоко ценилось искусство спокойное, каноническое, тяготеющее к лучшим традициям эпох Тан и Сун. Особо прославилась группа художников, известных как «Четыре Вана» (сы Ван). Ее составили четыре человека по фамилии Ван, родственно не связанные друг с другом, чей стиль оформился в школе Дун Цичана: Ван Шимин, Ван Цянь, Ван Юаньци и Ван Хуэй. Они входили в группу шести великих художников начала эпохи Цин, в которой еще состояли

Илл. 91. Чэн Маохуа. Утро нового года (XVI в.). Одинокий старик в беседке выведен из задумчивости криками играющих детей, и он, обернувшись, смотрит на них. Понятие «новый год» (суйчжао) здесь может относиться вообще к четырем первым месяцам года. Картина обыгрывает понятие «дух мужа» (ши ци), который, прослужив императору всю жизнь, на склоне лет остался без семьи, удалился в отшельники

山嵐麗月皆
玄真翁
以
旗



Юнь Шоупин и У Ли. Все в их живописи было выверено по канонам, занесенным в специальные энциклопедии, описывающие правила написания картины, и постепенно свелось к мастерски выписанным, но несколько монотонным формам, в которых мистическое уже оказалось поглощено мертво-каноническим.

Имперская культура, культура двора все более и более отделялась от всех иных форм культуры. Над мощным телом китайской цивилизации возвысилось нечто, что не только воплощало всю китайскую культуру, но в некоторых аспектах превосходило ее, бесконечно утрируя, утяжеляя и монументализируя. Парковое и градостроительное искусство рождало новые дворцы, ландшафты и постройки.

И многообразие имперских форм интеллектуалы этой эпохи противопоставили яркий индивидуализм и внутреннюю экспрессивность. Вулканическая лава на теле китайской культуры уже начала остывать, покрывая ее мощной коркой, но мощные всполохи еще продолжали вырываться из-под этого слоя. Именно так ворвалось в китайское общество по сути новое течение — индивидуализм, кардинально отличное от традиционного отшельничества.

Одинокий рыбак, что «ловит истину»

Излюбленным живописным сюжетом той эпохи становится рыбак в своей лодочке, затерявшейся среди речных заводей, либо только собирающийся на рыбалку. Ловя в озерной тиши рыбу, он «ловит» истину — его оборванные одежды, порою утрированно нелепо-блаженный вид, всклокоченная борода лишь подчеркивают, что он — один из немногих, кто воистину «занят делом». Так, на известном пейзаже У Чжэня (XIV в.), чей мотив многократно был повторен позже, изображены рыбацкая лодка в зарослях камышей и рыбак, заснувший у мачты своего суденышка, — символ одинокого интеллектуала, безумного и одновременно мистически-мудрого в своем безумии.

Индивидуализм развивается на фоне традиционной концепции «мудрого безумия». Знаковой фигурой здесь становится художник Чжу Да по прозвищу Бада Шаньжэнь (1626–1705), прославившийся своими блестящими монохромными зарисовками в манере «один удар кистью», который прекратил всякое общение с людьми, поселившись в простой высокогорной хижине и до конца жизни не произнеся ни слова. После падения династии Мин в 1648 г. и смерти отца он ушел в буддийские монахи, он принял обет молчания и, чтобы его больше не беспокоили, на дверях своей хижины написал иероглиф «немой» (я). Одни предполагают, что он был не только безумен, но и страдал эпилеп-

Илл. 92. Хижина «под соломенной крышей», где жил в отшельничестве великий танский поэт Ду Фу



少陵草堂

сией, другие же видят в его поразительном поведении и нервно-возвышенных картинах лишь канон той эпохи, доведенный до абсолютного предела.

Чжу Да изображает мир мощными ударами кисти, не обращая внимания на детали, — он скорее ваятель символов мира, чем их рисователь. Его картины, исполненные размытыми туши на грубой или сатинированной бумаге, а не на шелке, который подчеркивал текстуру мазка, являют собой не образец покоя и умиротворения, что характерно для китайской культуры XV–XVI вв., а показывают вечную трансформацию мира. Тяжелые скальные пики и мощные горные потоки как бы наплывают друг на друга, надвигаются на наблюдателя, трансформируются один в другой — мир оказывается вечнотекущим, постоянно неравным самому себе, и уже сама реальность его существования подтверждается его сюрреалистическим обликом.

Лишь безумство познает истинную реальность, лишь оно способно ощутить реальное биение жизни. Китай, умиротворенный, успокоенный строгим конфуцианским ритуалом, живущий в строгой эстетике, на самом деле к XVI в. оказывается бесконечно далеким от естественности жизни, к которой постоянно стремится. И тогда как пробуждение естественности приходит взрыв безумия, возвращая культуру к древнему медиумическому состоянию духообщения.

Эксцентричность *вэньжэнь* становится стилистикой жизни художников, поэтов, философов и даже некоторых чиновников. Эта эксцентричность чувствуется почти в каждом знаке той эпохи. Индивидуализм носил характер безумный и возвышенный. Это был и стиль жизни, и последствия, к которым он приводил. Безумие, как и в древние времена, вновь стало пониматься как признак соприкосновения с духовным миром.

Художники и поэты постоянно обучаются у даосских отшельников, которые по сути учат их системе медитативного транса в момент творческого порыва. Практически все художники и поэты династий Тан и Сун не только воздали должное поэтике даосской «естественности» и неподвзятости жизни, но и непосредственно отправлялись учиться к монахам. Впрочем, само такое обучение далеко не всегда носило формальный характер, нередко это были странствия в поисках мудрых и просветленных наставников, беседы с ними. Странствиям немало времени посвятили танские поэты Ли Бо, Бо Цзюй, Ду Фу, сохранилась эта традиция и в последующие эпохи. Так, об известном художнике династии Мин Ван Ли (1322–?) рассказывают историю, что, когда ему было уже под 50, он отправился на вершину одной из священных гор Китая Хуашань в провинции Шэньси, где поселился в небольшом даосском ските. Жизнь среди даосов практически целиком изменила стиль его живописи и даже каллиграфии, однако на вопрос, у кого же он обучался, Ван Ли неизменно отвечал: «Мой наставник — мое сердце. Его же наставник — мои глаза. А их наставник — горы Хуашань. Вот и все!»¹¹



Илл. 93. Ми Фэй (1051–1107). Весенние горы и сосны. Пейзаж в стиле «точек Ми» — наклонных и однонаправленных ударов кистью разной интенсивности, создающих на картине атмосферу горной влажности и тумана

Даже само отшельничество начинает граничить с эксцентричностью эстетического стиля жизни. Помимо уже упоминавшегося выше Бада Шаньжэня, в монахи уходит и другой знаменитый эстет, каллиграф и художник той эпохи Ши Тао или Дао Цзи (1630–1707). Являясь выходцем из знатной семьи (возможно, из императорского рода), он предпочел покинуть двор и поселиться вдалеке от людей, в глухой деревне.

Ши Тао составил прославившийся своим литературным стилем трактат «Хуа юй лу» («Записи высказываний о живописи»), в котором заявил, что не может отнести себя ни к какой школе ни живописи, ни философии, — явление

крайне неожиданное для Китая, где соотнесение себя с традицией и школой считалось едва ли не обязательной частью ритуальной жизни. Отныне индивидуализм *вэньжэнь* стал одной из форм исключительно личной попытки проникнуть в мистические слои собственного сознания, способом обойти канон. Но даже эта попытка всегда выполнялась исключительно в канонической и строго традиционной форме.

Весь индивидуализм *вэньжэнь* зиждется на ощущении абсолютной иллюзорности не столько самой жизни, сколько возможности оставить в ней свой след. Если человек есть лишь продолжение своих учителей, если все, что он делает, — лишь воплощение канона, заложенного наставниками прошлого, если то, что он творит, — лишь точная имитация созданного предыдущими поколениями, то насколько вообще может быть индивидуален сам ныне живущий интеллигент? Он может быть только эхом тех, кто шел перед ним.

Но есть ли что-то истинное в этом мире? Насколько вообще существование человека является сущностным, или это — только причудливое переплетение яви и грезы? Окончательный ответ не важен, важна сама постановка этой проблемы перед человеком внутри китайской мистической традиции. И все же за всей этой иллюзорностью, каким-то бесконечным повторением снов, размытых образов, заблуждений, неуверенности в каждом своем поступке предполагается существование чего-то «настоящего», неизменного в изменениях. Эта доподлинность одинока — одинока безумно и болезненно. И парадоксальным образом высшее наслаждение для *вэньжэнь* заключено в переживании именно этого болезненного непонимания сущности реальности, собственной потерянности (и отсюда — растерянности) в потоке жизненных изменений.

Такое болезненное трепетание чувств можно услышать в стихах Шэнь Чоу (1427–1509)

Похож я иль нет?
 Доподлинен иль нет?
 Иль тень лишь на бумаге
 И лик вне тела?
 И жизнь, и смерть — не более чем греза
 И пыль меж Небом и Землей.
 Один плыву я в жизненном потоке
 О молодости в думах я годы провожу.

Но это — не интеллектуальный тупик и предел отчаяния, как это может показаться западному читателю. Скорее наоборот — это очевидное прозрение, высшая радость от самого осознания познавательного тупика, от невозможности отделить себя истинного от иллюзий. И лишь воспоминания о прошлом оказываются единственно «настоящим» в этом вечно изменяющемся «жизненном потоке».



Илл. 94. Тан Инь (XV–XVI вв.). Встреча с одиноким рыбаком на реке

Уединенная обитель эстета

Династия Северная Сун (960–1126) воцаряется в Китае после коллапса Тан. Хотя Тан и Сун нередко принято объединять в один логический период, в цивилизационном отношении они были очень разными и представляли две противоположности, повторив тем самым смену *инь* и *ян*. Тан характеризовалась явным культурным взрывом, могучим окультуривающим импульсом, перекинувшимся на все сопредельные народы в виде постоянных завоевательных походов танских императоров. При дворе царил дух космополитства, адаптировались многие культурные достижения чужестранцев, например арабов, а индийский буддизм сумел занять в Китае прочные позиции именно благодаря открытости Тан. Период Сун был обращен в прошлое, он характеризовался переосмыслением древней, в том числе танской, традиции. Это — эпоха записывания и упорядочивания, наведения «порядка в хозяйстве»: создавались многочисленные энциклопедии и классификационные книги, писались и постоянно добавлялись династийные истории и уездные хроники.

Сун стала и периодом расцвета уединенного интеллектуализма, однако на место почти безумному увлечению каллиграфией, живописью и поэзией пришла череда строгих канонов, установленных поэтических размеров и создания живописных прописей. Аристократы и состоятельные чиновники собирают роскошные коллекции артефактов древности: древней бронзы, фарфоровых безделушек, изящных камней и украшений, живописных и каллиграфических свитков. Одним из самых известных коллекционеров стал уже упоминавшийся нами знаменитый художник, ученый и каллиграф Ми Фэй (1052–1107), который собрал одну из самых знаменитых коллекций образцов танской каллиграфии, а также фарфора. Все это не просто собирается, но классифицируется, в результате чего устанавливаются строгие стандарты «соответствия традиции». Пишутся канонические работы по каллиграфии, живописи, стихосложению, которые становятся своеобразными китайскими учебниками «правильного поведения» в мистическом пространстве символов и знаков.

Еще в эпоху Тан начинают составляться различные энциклопедии и списки того, что должен иметь подле себя истинный эстет, например «правильные» кисти для каллиграфии или коллекцию тонко вырезанных печатей. Сам факт существования таких списков (по сути — учебников) говорил о том, что глупина воистину эстетического уже не рождалась в душе самого человека, а предписывалась всякими энциклопедиями, «книгами сотни знаний» (*бай шу*) или «книгами по категориям» (*лэй шу*). «Обязательный набор» знаний и увлечений китайского эстета оказывался подобен, скажем, нормативной одежде воинов или церемониальному платью и поведению чиновника: в обоих случаях все расписывалось, канонизировалось и приводилось к нормативу формы —



Илл. 95. Свиток Ван Шугу (XVII в.) «Четыре друга» изображает четырех знаменитых интеллектуалов и поэтов династии Тан за сочинением стихов. Перед ними расстеленные листы рисовой бумаги, тушечница с растертой тушью, емкости для воды и подставки для кистей. Слуги готовят им чай

пинь, некому набору предписанных вещей, категорий, речей и предметов любования. Китайская культура, тяготеющая к жесткой категоризации и вечному «исправлению имен», расставлению всего на предписанные места, не столько давала поле для свободного творчества, сколько раз и навсегда жестко фиксировала его допустимые рамки, формы и нормы.

Один из подобных текстов XVII в. содержит нормы «правильных» предпочтений истинного эстета и называет 19 наиболее ценимых вещей, в том числе увлечение литературой и стихосложением, живописью, каллиграфией, книгами и материалами для их создания, камнями необычного вида, полудрагоценными камнями и многим другим.

Священным канонам становятся и четыре вещи, в которых истинный эстет, ученый и добродетельный чиновник должен был находить умиротворение, — так называемые «четыре драгоценности, что находятся в покоях культурного человека» (*вэньфан сыбао*). Речь идет о бумаге, кисти, туши и тушечнице для растирания туши.

Каждая из «четырех драгоценностей» подбиралась тщательнейшим образом, причем порою выбор кисти или туши становился едва ли не целью всего творческого акта и способом самораскрытия *вэньжэнь*. Все должно было соответствовать канону. Например, лучшие кисти должны были отвечать четырем важнейшим требованиям: иметь острый кончик, аккуратные и нерастрепанные волоски, округлую форму по бокам и большую упругость, быстро восстанавливать свою форму. Кисть должна была откликаться на малейшие движения каллиграфа — порою даже не столько его руки, сколько его души. А поэтому изготовление «правильной» кисти проходило в 70 этапов, например, волоски козла или зайца сортировались на десятки пучков по толщине каждого волоска, его упругости и длине (волоски нельзя было подрезать, чтобы они не секлись). Каждому стилю письма или живописи соответствовал свой тип кисти, всего же китайская «наука кисти» насчитывает более 200 ее типов.

Тщательнейшим образом подбирали и бумагу, для того чтобы тушь по ней не растекалась. То, что на Западе известно под неправильным названием «рисовая бумага», на самом деле изготавливалось из смеси измельченной коры и рисовой соломы. Такая бумага была абсолютно белой, при этом сохраняла тонкость, могла сгибаться большое количество раз и при этом не рвалась и веками «сопротивлялась» различным насекомым.

Илл. 96. Подобные кисти в защитном колпачке (1403–1424) и брусочек туши (1522–1566) с надписью «Драгоценность государства» и рисунком переплетшихся драконов уже сами по себе представляли немалую ценность и собирались в основном для коллекций



С не меньшей тщательностью изготавливали тушь, классический рецепт которой появился в эпоху Хань. До этого использовались заостренные графитовые палочки, однако они были дороги, сам же графит быстро осыпался. Затем тушь начали производить на основе сажи от сосны, а своего апогея искусство изготовления туши достигло в XVI–XVII вв., когда по особой рецептуре, нередко хранившейся в секрете, смешивались смолянистая сажа сосны, свиной жир и растительные масла. В особых случаях в эту смесь добавлялся мускус и другие ароматические вещества, которые не только дарили легчайшие ароматы картине, но и не позволяли туши тускнеть в течение многих веков. После долгого и тщательного перемешивания тушь сушили и формировали в виде небольших брикетов продолговатой формы, на палочки туши нередко наносили выпуклый узор или надпись, например, излюбленным было изречение «золото не меняется», намекающее на неизменность и стойкость свойств хорошей туши. На лучшей туши даже писались золотом короткие стихи, она упаковывалась в инкрустированные коробочки, шла в собрание коллекционеров и ценилась дороже золота.

Перед использованием тушь растирали в тушечнице (*янь* или *яньтай*), которая не должна была быть ни слишком отполированной, ни особенно грубой — в первом случае ее сложно было растереть, во втором случае тушь крошилась, и после удара на бумаге могли остаться ее мелкие частички. Первые тушечницы появились во II в. до н.э., но прошло много веков, прежде чем тушечница, равно как кисть и бумага, превратилась в самостоятельное производство искусства. Для изготовления тушечницы сначала долго подбирался нужный камень, затем в нем выдалбливалась сердцевина, а поверхность полировалась. Наиболее подходящие камни для этого, как считалось, встречались в горах Кэшань в южной провинции Гуандун, и именно сюда, в уезд Чжаоцин, съезжались лучшие мастера. Хороший камень даже в этих местах порой искали месяцами, особенно если поступал заказ на изготовление тушечницы со сторонами длиной по полметра — такие вместе с большими кистями использовались для огромных каллиграфических надписей, например, над воротами монастырей.

Каждая из четырех драгоценностей эстета должна была происходить из определенного места, точно определенной традицией. Так, считалось, что «истинные» кисти можно приобрести лишь в области Хучжоу провинции Чжэцзян, а тушечницы — в провинции Гуандун, в местечке Дуаньси (пригород города Чжаоцина, прежде Дуаньчжоу). Лучшая бумага — «правитель бумаг» (*чжи ван*) — изготавливалась в области Сюаньчжоу, городе Сюаньчэнь, что в уезде Цзинсян провинции Аньхой. В той же провинции в уезде Шэсянь делали и лучшую тушь, а поскольку до X в. Шэсянь именовался областью Хуэйчжоу, по всему Китаю прославилась именно «хуэйчжоуская тушь»¹².



Илл. 97. Мэн Тань — военачальник и чиновник при императоре Цинь Шихуане (II в. до н.э.); ему традиция приписывает изобретение кисти.
Лубок. Конец XIX в.



Илл. 98. Статуэтка божества долголетия Шоусин выполнена из полупрозрачного желтого «камня с долголетних гор», и кажется, будто она светится изнутри

Вэньжэнь были известными снобами и педантами в подборе «четырех драгоценностей», не случайно в их среде родилась поговорка: «Бумага — из Сюаньчжи, кисть — из Хучжоу, тушь — из Хуэйчжоу, тушечница — из Дуаньси» (*сюаньчжи хуби хуэймо дуаньянь*).

Поразительным образом искусство начиналось не с акта творчества, а с подготовки к нему. Не менее поразительно, но порою этим все и заканчивалось — ведь ценилось не собственно произведение, доступное взору людей, но внутреннее очищение и воспитание, которое достигалось в процессе подготовки. Этот момент преддверия, промежутка (*цзянь*) — когда произведение уже рождено в сознании, но еще не проявлено на бумаге, когда изготовлена кисть, подготовлен белый лист бумаги, тщательно растерта тушь, но ничего еще не пришло в движение — ни мысль эстета, ни сама кисть, в китайской традиции ценился превыше всего. «Я сверяю себя с образами древности», — говорит известный художник Ши Тао. В этом и заключается смысл того, что мы именуем искусством в Китае, — не творить, но именно «сверять себя с образами древности».

Утонченность, страсть к подбору всякой мелочи, как ни странно, отнюдь не означала истинного творческого порыва, поскольку

здесь собственно индивидуальное творчество было заменено коллективным соответствием канонам традиции.

Например, считается, что первую кисть изготовил Мэн Тянь, генерал первого императора Китая Цинь Шихуан-ди (259–210 гг. до н.э.), когда командовал отрядами, стоявшими лагерем вдоль Великой Китайской стены для защиты от варваров. Сам факт крайне интересен: «культурный» китайский генерал изготавливает символ культуры — кисть, оберегая пределы страны от некультурных варваров. Кисть стала навсегда ассоциироваться с понятием *вэнь* — «письмена», «культура», «литература». Впрочем, сегодня хорошо известно, что первые кисти возникли задолго до Цинь Шихуан-ди, например, они в крайне примитивном виде уже встречались в неолитическом поселении Баньпо под

Сианью, а значит, ими пользовались шесть тысяч лет назад (однако в ту пору явно не для письма).

Тем не менее во всех китайских историях, преданиях и устных рассказах можно услышать о «изобретателе» кисти Мэн Тяне. Даже сегодня, когда стали хорошо известны результаты раскопок древних поселений эпох Шан и Чжоу, автору этих строк в одной из школ каллиграфии в Шанхае во всех красках поведали историю о «культурном генерале» Мэн Тяне из провинции Чжэцзян, сообщив, что, несмотря на все древние находки, настоящий каллиграф соотносит себя именно с великим генералом времен первой китайской империи. Таким образом, символ, точнее цепь символов (первое объединение Китая — империя — преобладание культуры над варварством и т. д.), становится в сознании китайцев важнее, чем исторический факт. В известной мере в этом есть здравый смысл. Исторический факт можно опровергнуть или оспорить, несмотря на его кажущийся историзм, он подвержен воздействию времени, может быть субъективно трактован и отнюдь не вечен. Символ же оказывается единственно непоколебимым явлением культуры, и, некогда уловив это, китайская культура стала базироваться на вечных истинах Знака и Символа, а не на историческом Факте.

Четыре драгоценности культурного человека ценны именно как знаки культуры, а не только как прикладные вещи — достаточно вспомнить тушь для письма, которая использовалась лишь как предмет коллекционирования, и кисти, которые никогда не приходили в движение из-за своей чрезвычайной ценности. Как видно, высшая ценность, равно как и высшее мастерство, в Китае не были предназначены для использования, поскольку были значимы сами по себе.

Каллиграфия: образы иного в потеках туши

Истинным наслаждением *вэньжэнь* стало занятие каллиграфией, но не столько как выписывание иероглифов, а как еще один способ соприкосновения с духами древних мудрецов. Китайская иероглифическая письменность самим своим истоком была связана с культурой магии и медиумных гаданий, и, несмотря на несколько тысячелетий существования, отголоски этого «письменного магизма» не только не были забыты, но многократно усилились в каллиграфии. Архаическая концепция каллиграфии, связанная с магией и умением переносить на бумагу «письмена Неба», лежит и в основе современной каллиграфии.

Интересно смотреть, как настоящий каллиграф пишет иероглиф. Точнее, самое примечательное — не само написание, но подготовка к нему. Каллиграф раскладывает чистый лист особой бумаги, долго и сосредоточенно растирает тушь в тушечнице, камень для которой привезен из «священных гор». Он придиричиво и неторопливо отбирает кисть, осматривая буквально каждый ее

волосок. На это может уйти немало времени, однако еще больше времени ушло на само изготовление «четырёх священных предметов» — бумаги, туши, тушечницы и кисти, о которых мы уже рассказывали.

Затем он погружается в раздумья, которые могут продолжаться очень долго, а могут, наоборот, занять лишь мгновения — все зависит от настроения и проявления внутреннего «волевого импульса» (*и*), готового излиться на бумагу. Один начинает ходить по комнате, монотонно раскачиваясь, другой поворачивается лицом к алтарю предков и что-то шепчет, третий спокойно и размеренно прописывает в воздухе образ будущих иероглифов. И затем в нескольких ударах кистью по бумаге он выплескивает свой настрой, свои чувства, свое вдохновение, рисуя целую иероглифическую надпись или просто один знак. И после останавливается — священнодействие закончено.

Иероглифика не имеет никакого отношения к той письменности, под которой в западной традиции принято понимать передачу слов на бумаге при помощи букв. В Китае то место, которое в других цивилизациях занимает письменность, отведено, скорее, рисуночной передаче образов мира. Их функции сомкнулись достаточно поздно, и, конечно же, сегодня иероглифическая письменность Китая служит тем же целям, что и буквенная письменность Запада.

Заметим, что в известной мере появление буквенной письменности, берущей свое начало в финикийской письменности, можно считать явлением уникальным. Сама типология составления слов из отдельных букв (иногда из слогов в случае силлабического строя) возникла в конкретной точке пространства и в относительно ограниченном промежутке времени, затем распространившись по всему миру благодаря своей логичности и легкости освоения ограниченного количества буквенных знаков. А вот древние культуры, например египетская, месопотамская, китайская, оперировали идеограммами — рядом символов или даже неких мифо-знаков, передающих образ мира, но не звучание. Это было связано с ранней функцией такой письменности — фиксацией священной информации, например результатов гаданий, деяний правителей. Со временем и в процессе угасания великих цивилизаций древности, сопровождаемым рационализацией священного, идеографическая письменность практически повсеместно канула в Лету. И лишь китайская иероглифическая система с некоторыми вариациями сохраняется до сих пор.

В истории каллиграфии не только как способа передачи информации, но как особого искусства, отделенного от создания литературных и официальных документов, выделяется несколько стадий. На первой стадии своего существования китайские иероглифы были связаны исключительно с сакральными функциями гадания. Первыми в период правления династии Шан, приблизительно в XVI–XIII вв. до н.э., появились надписи на панцирях черепах

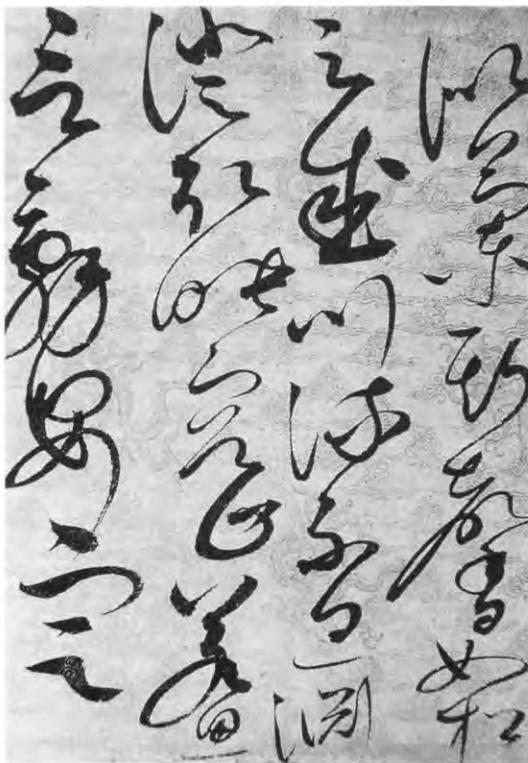
и на лопаточных костях быков, они носили в основном гадательный характер. Этот письменный язык называется *цзягувэнь*. По сути он представлял собой систему знаков, использовавшихся для коммуникации с духами, — первые иероглифы являлись особой формой петиции к духам.

Открытие *цзягувэнь* — самого раннего письменного языка Китая — можно отнести к категории исторических случайностей. В 1899 г. чиновник Ван Ижун занемог, и врач прописал ему толченые «кости дракона» (*лунгу*), которые издревле использовались для лечения всевозможных недугов. Внимательно взглядевшись в «драконьи кости», Ван обнаружил на них необычные узоры, которые при более внимательном рассмотрении оказались похожими на иероглифы. Его друг-ученый подтвердил, что это действительно могут быть какие-то очень древние надписи, которые сохранились еще от легендарных основателей страны. Позже такие кости с надписями были открыты в районе деревушки Сяодунь в уезде Аньян в провинции Хэнань, где располагалась предполагаемая столица Шан-Инь, и оказались самой ранней письменностью времен династии Шан.

С той поры было обнаружено около сотни тысяч различных панцирей и костей с надписями, которые содержали около 4500 различных иероглифов (количество немалое — в большом словаре сегодня содержится около 17 тыс., а для обычного чтения требуется около 4 тыс.). Впрочем, расшифровать удалось далеко не все: сегодня понятен и сопоставим с современными надписями смысл лишь 1700 иероглифов¹³. Сотни таких костей сегодня хранятся в деревенских



Илл. 99. Каллиграфия великого мастера Ван Сичжи (303–361) — образец подражания для многих поколений китайских каллиграфов



Илл. 100. Каллиграфия мастера Чао Цзо (1082–1135), выполненная в стиле цаошу — «травяной стиль». Она напоминает траву под ветром и призвана передать скорее безумство творческого вдохновения, а не смысл каждого иероглифа

в результате чего он покрывался различными трещинами, в основном проявлявшимися на внешней стороне. По конфигурации трещин и предсказывали различные события.

Древний знак-иероглиф был формой магического посредничества между миром людей и природными явлениями. Достаточно вспомнить, что первые знаки, напоминающие иероглифы «солнце», «луна», «гора», как свидетельствует археология, появились уже в эпоху неолита (например, Давэнькоу), а значит, уже в те времена шаманы предпринимали попытки космогонического

домах как священные амулеты, подделки под них в огромном количестве наводнили рынок, и даже специалист не всегда сумеет отличить фальшивку от подлинника.

Шанцы не случайно для нанесения надписей активно использовали именно панцири черепах. Прежде всего панцирь оказался удобен как почти ровная поверхность для гравировки и долгого хранения надписей. С другой стороны, именно черепаха ассоциировалась с определенным видом духов — не случайно многие духи той эпохи изображались в виде рептилий. И таким образом, письменный знак, «письмена Неба» в сознании людей были связаны с неким природным животным началом.

В Китае письменность с самого своего возникновения не служила для передачи и сохранения информации, она представляла собой небесные письма, перенесенные на земную плоскость, то есть была одним из способов коммуникации человека и Неба. Не случайно надписи в большинстве своем имели гадательный характер и рассказывали о дожде, ненастьях, походах и урожае, а панцири параллельно использовались для гадательных целей. Для этого в панцире с обратной стороны проделывали сквозное отверстие, затем его бросали в огонь,



Илл. 101. Каллиграфический стиль синшу — «беглый стиль» великого каллиграфа и художника Дун Цичана (1555–1636) — сочетает стремительный порыв с четкостью линий и ясно различимой формой каждого иероглифа

управления стихиями, рисуя для этого священный прообраз, например, солнца и тем самым как бы обуздывая его силу.

До III–II вв. до н.э. единого стиля написания иероглифов не существовало, более того, местные писцы в разных частях Китая нередко создавали свои иероглифы, абсолютно непонятные людям других местностей. Воспринимаясь нередко как «небесные послания», такие иероглифы еще больше отделяли тайное знание от обиходного и повседневного. Кроме того, существовало и несколько типов написания, например, «язык надписей на металле» или на металлических барабанах (*цзинь вэнь*), разные типы «древнего языка» (*гу вэнь*), объединяемые под названием «надписи большой печати» (*да чжуан*).

По преданию, стремясь объединить страну, первый император Цинь Ши-хуан-ди приказал своему чиновнику Ли Сы разработать единый стиль написания иероглифов, при этом запретив все остальные: так был создан унифицированный стиль письма «малой печати» (*сяо чжуан*). В отличие от знаков «большой печати», которые напоминали еще угловатые надписи на костях и камне, линии *сяо чжуан* прописывались более тонко, были более плавными и обязательно содержали в себе сочетание различных окружностей и дуг. Таким образом, появилась возможность именно «рисовать», выписывать иероглифы, что в конце концов положило начало искусству каллиграфии.

Однако из-за их сложности знаки «малой печати» оказалось невозможно писать быстро, скорость же была крайне важна для составления официальных документов, составления и переписывания хроник, а поэтому следующим этапом развития каллиграфии стало создание нового стиля *лишу* — «официального стиля» письма (*ли* означает «мелкий чиновник»). По преданию, *лишу* был разработан чиновником и ученым Чэн Мяо (240–207 гг. до н.э.), который выступил против императора Цинь Шихуан-ди, за что и провел 10 лет в заточении. В тюрьме он и разработал новый стиль, правила которого легли в основу всех последующих каллиграфических стилей. *Лишу* содержал очень мало округлых линий, базировался на квадратной или прямоугольной форме иероглифов, написанных прямыми линиями, при этом вертикальные линии были несколько короче, а горизонтальные — длиннее.

На следующем этапе появился стиль *кайшу* или *чжэншу*, как правило называемый «обычным стилем», и, хотя сложно точно назвать дату его появления, скорее всего он был введен в оборот не раньше I в. Его начали активно использовать для составления официальных документов, именно на нем начиная с династии Тан (618–907) должны были писать экзаменационные сочинения кандидаты на ученые степени, и с небольшими изменениями *кайшу* до сих пор используется в повседневной жизни¹⁴.

До открытия бумаги в Китае использовали два типа материалов: бамбуковые и деревянные дощечки и специально выделанный шелк. В небольшом количестве также использовались древесные листья и кора, тростник и кожа — материалы, значительно более распространенные в Египте, Индии и арабских странах. Бумага произвела настоящую революцию, и не только в Китае.

Первые типы китайской бумаги изготавливались из многих компонентов, основными из которых являлись волокна растений — до этого они обычно использовались как надежный оберточный материал.

В «Истории династии Хань» («*Хань шу*») упоминается некий уникальный материал, называемый *сити*, который якобы изготавливался из шелка и шерсти. Трудно сказать, правда ли это: такой материал не обнаружен, да и технология его изготовления неизвестна. Археологические находки свидетельствуют, впрочем, о другом: ранние трактаты писались на материале, изготовленном из волокон джута с небольшим добавлением хлопка. Собственно это и был «предок» бумаги.

Новое слово в технологии изготовления бумаги сказал ученый Цай Лунь, живший при императорском дворе в период династии Хань. Будучи человеком неординарным, знатоком многих даосских рецептов и предписаний, он путем многочисленных опытов находит новый, значительно более прочный состав для письма. При этом он использует все, на что раньше человеческий глаз не обращал внимания. Дело в том, что обычно материалы для письма стремились изгото-

Илл. 102. Чэнь Хуниоу
(1598–1652). Три старца
с тушечницами. Старец
в центре растирает
в каменной тушечнице тушь,
двое других погружены
в сосредоточение перед
занятиями каллиграфией



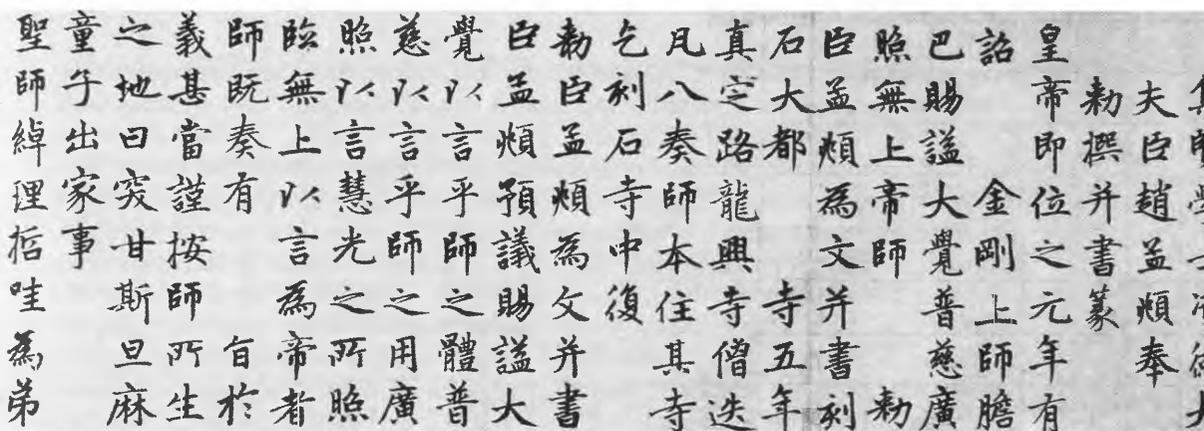
тавливать из того, чему приписывались сакральные свойства или на чем лежала печать особого благородства. Именно поэтому использовался, например, шелк и бамбуковые стебли — излюбленный символ китайских эстетов. Цай Лунь же подходит к делу скорее как прагматик, нежели эстет. Он смешивает пульпу дерева, кору, джутовые волокна со старыми одеждами и порванными рыболовными сетями. Китайское сознание с его абсолютно утилитарным взглядом на вещи быстро преодолевает разрыв между сакральным и профанным. Великое открытие — бумага — оказывается созданной из мусора, идущего на выброс.

Вновь полученный материал получился на удивление прочным и по многим своим свойствам превосходил как бамбук, так и шелк. Прежде всего, он оказался значительно дешевле и проще в изготовлении. Безусловно, его «сопротивляемость» времени была значительно меньшей, чем, скажем, у шелковых книг, но общедоступность стала решающим фактором — бумагу могли изготавливать даже в кустарном производстве. Именно это предопределило стремительный рост письменной литературы различного рода: трактатов, центральных и местных хроник, народных рассказов и религиозной литературы.

Как видно, своим рождением бумага частично обязана даосским методикам. Те же самые методики повлияли и на создание некоторых стилей каллиграфии. Магический фактор в иероглифике еще больше усилился под воздействием даосизма, особенно его оккультно-мистических форм, практиковавшихся последователями школы «Высшей чистоты» (*Шанцин*) в горах Маошань. И здесь написание иероглифов вновь обращает человека к самым глубинным истокам «каллиграфической магии» — иероглифы выписывались в состоянии мистического транса. Не сам даос, но духи, что пребывали в его теле, водили его рукой, он впускал этих духов в себя, позволяя им проявиться в виде причудливых потеков туши на бумаге, образующих иероглифы. Это именовалось *шэньцзы* — дословно «священный знак» или «знак духов».

В IV в., спасаясь от северных варваров, на юг Китая, за реку Янцзы перемещается часть китайской интеллектуальной элиты — *вэньжэнь*, «люди культуры». Здесь они, испытывая влияние южных мистических культов, порождают поразительный конгломерат, как бы возвращая понятие культуры-*вэнь* к его изначальному смыслу — медиумному считыванию «небесных письмен».

Так рождается один из самых необычных и высоко ценимых стилей каллиграфии — *цаошу*, «травяной стиль». Свое название он приобрел из-за того, что выписанные им знаки напоминали траву, гнущуюся под ветром. *Цаошу* выработался как «порывистый» стиль, которым даос-медиум записывал свои ощущения в момент транса, и одним из его основателей был даосский наставник, считавшийся магом, Ян Си (IV в.). *Цаошу* представляет собой особый канонический вид скорописи, причем человек, знакомый с китайской письменностью, но не знающий законов написания *цаошу*, вряд ли поймет написанное.



Илл. 103. Каллиграфия великого живописца Чжао Мэнфу (1254–1322), по прозвищу «Даос заснеженной сосны», в «нормативном стиле» кайшу. Но художник привнес свою манеру даже в норматив — и его стиль стал именоваться «манера Чжао», чжаоти

Цаошу и не призвано передавать суть иероглифа или его очертание, это скорее зарисовка миропереживания каллиграфа, слепок с его сознания, которое находится со состояния *жу шэнь*, то есть «вступления в дух» или «соприкосновения с духами-шэнь».

Этот экстатический стиль превыше всего ценили многие великие каллиграфы, уже не принадлежавшие непосредственно к даосской среде, но также входившие в транс во время написания своих свитков, среди них прежде всего великий Ван Сичжи, а также Се Ань, Су Линъюнь, Ми Фэй (XI в.). Ценность *цаошу* заключается в том, что этот стиль является строго индивидуальным, его нельзя подделать или научиться ему по прописям — это яркая вспышка сознания, выплеснувшаяся на бумагу. Часть иероглифов в этом случае оказывалась написанной как бы частично, порою даже знаток не мог различить сути написанного. Впрочем, она и не была важна, ведь надпись представляла собой зарисовку духовных видений и в этом смысле ничем не отличалась от изображений, созданных «размывами» и потеками туши, в живописи.

На этом фоне выделяются два каллиграфа, ставших символом иероглифической традиции Китая: Ван Сичжи (303–361) и его сын Ван Сянчжи (344–386), прозванные «двумя Ванами». Считается, что никто не смог превзойти их ни по выразительности письма, ни по воздействию их мастерства на внешнего наблюдателя. Откуда же черпали вдохновение «два Вана»? Очевидно, одним из его источников был мистический транс, методы которого проповедовала даосская школа «Тяньшидао» («Путь Небесных наставников»), чьими последователями являлись оба каллиграфа.

Даже при жизни Вана Сичжи иероглифы, написанные им, считались бесценными, а для последующих поколений стали образцом для подражания. Свои заметки Ван Сичжи писал «беглым стилем» — *синшу*, стремительность и быстрота которого сочеталась с четкостью и ясностью линий. Его кисти принадлежит произведение «Ланьтин сюй» («Предисловие к стихам, писанным в Орхидеевом павильоне») — антология стихов 42 известных поэтов, которые, собравшись как-то на Праздник весны в 353 г. в тени живописного Орхидеевого павильона, наслаждались вином и читали друг другу стихи. Ван Сичжи составил предисловие к этому уникальному поэтическому диалогу, которое ценилось не столько за изящное содержание, сколько за поразительное рукописное мастерство. Считается, что благодаря своей каллиграфии он сумел передать то настроение философской грусти и возвышенной веселости, которое царило среди поэтов.

Понимание каллиграфии как способа выражения запредельного состояния сознания сложилось, как видно, под воздействием именно южной даосской традиции. И она была принесена на север сразу же, как только началась новая, на этот раз последняя волна объединения Китая при династии Суй (581–618). В эпоху Суй и последующую Тан вновь с необычайной силой возрождается интерес к каллиграфии как особому способу выражения внутреннего состояния человека, который сумел уловить суть небесных письмен и способен перенести их на бумагу.

Во всем, даже в выполнении надписи, должно присутствовать естественно-спонтанное начало. Ми Фэй так объясняет эту идею: «Изучая каллиграфию, надо прежде всего обращать внимание на то, как держишь кисть. Это значит, что кисть должна лежать в руке легко, а пальцы должны быть естественно согнутыми. Движения должны быть стремительны, наполнены естественным совершенством и рождаться безо всяких раздумий»¹⁵.

К каллиграфу предъявляются требования не меньшие, если не большие, чем ко всем, кто «общается с Небом». В 687 г. выходит трактат Сунь Цяньли «Записи о каллиграфии» («Шу пу»), а в 1208 г. издается «Продолжение записей о каллиграфии» («Сюйшу пу») известного мастера Цзян Куя.¹⁶ Эти работы содержат особый свод канонических требований к истинному знатоку каллиграфии, которые по сути описывают состояние мага в момент его общения с духами. Так, каллиграф не может приступать к работе, пока не обретет полного душевного равновесия, не очистит и не умиротворит свое сердце и, самое главное, не почувствует рождение некоего волевого порыва, импульса, который проистекает из его глубины и «изливаясь на бумагу, дает форму бесформенному».

Позже из каллиграфии, как прежде из многих духовных учений, ушел явный мистицизм, хотя магическое начало, связанное с экстатическим переживанием самого акта «обретения тушью формы», живет до сих пор.

Обуздание природного в культурном

Сам акт искусства в Китае воспринимается как перевод естественных, изначальных и ускользящих форм в вещную форму, на который оказала воздействие «культура», то есть сам человек, выполнивший все в соответствии с ритуалом.

Искусство не отображало и не отражало реальность, оно лишь схватывало момент вечно ускользящего священного в мирской пыли. Примечательно, что сам иероглиф *и* — «искусство» в древности изображался в виде человека, стоящего на коленях и осторожно сажающего в землю дерево или растение.¹⁷ Именно это осторожное отношение к жизни, воплощенной в акте совмещения природного и человеко-творимого, уподобляющего мудреца «человеку, что переходит реку по тонкому льду зимой», привело к возникновению тенденции обуздать природное неистовство естественных форм, как бы «достроив» их до культурного и приемлемого в обществе. Все — от камня до рисового зернышка — подвергалось обработке, своей особой «трансформации», позволяющей придать изначальной форме какие-то абсолютно несвойственные ей очертания и функции. По сути это имитация особого рода (а Китай на протяжении всей истории вообще — царство имитации), когда из камня изготавливалось подобие деревянного чайника, а на маленьком блюде создавался пейзаж с горами и водопадами.

Эстет и интеллектуал начинает чрезвычайно тонкую игру на стыке материального и нематериального. Именно на этом стыке, на грани «Великого предела» (*тайцзи*) он может пережить то удивительное чувство приобщения к сакральному, которое, как считалось, и было свойственно древним мудрецам. Его не интересует только мир духовный, равно как и мир «вещей-явлений», он стремится к обнаружению грани, перехода между ними, переживая его как откровение.

Посредником между абсолютно неживым, вечным, неизменным и человеческо-сущим выступал, в частности, камень; не случайно китайцы научились искусно «обыгрывать» каждую его грань, прожилку и трещинку. Если Запад и многие другие восточные страны ценили тончайшую грань бриллианта — абсолютный предел человеческого вмешательства в природное, то Китай ценил сохранение и даже утрирование изначальной природной формы. Задача человека заключалась в том, чтобы подчеркнуть эту природность. Например, камни причудливой формы или пористые «водные камни» (*шуйши*) перемещали из дикой природы в парковые ландшафты, тем самым как бы «достраивая» в них абсолютную гармонию сочетанием нежнейшей зелени и подчеркнутой грубости пористого камня.

Для миниатюрных скульптур в древности, равно как и сейчас, особенно высоко ценился нефрит; в течение многих веков он был основным поделоч-

ным камнем для фигурок, печатей и даже огромных пейзажей или натюрмортов, составлявшихся из многоцветного нефрита. Ценность нефрита определялась тремя факторами: редкостью формы, твердостью образца, сложностью и разнообразием расцветки.

Нефрит является священным камнем в китайской оккультной традиции, так как по своей символике связан с достижением бессмертия и мистическим перерождением в виде *сяня*. По легендам, в чертогах богини Сиванму находится нефритовый пруд (*яо чи*), вокруг которого раз в тысячелетие во время цветения персика бессмертия и собираются на пир бессмертные-*сяни*. А один из высших духов китайского пантеона, обладающий мощнейшей магической энергией, зовется Юй-хуан-ди — «Нефритовый император». Нефрит входил в состав многих лекарств и средств долголетия, и в этом проявлялся один из видов симпатической магии: считалось, что человек принимает в себя то, что используют и *сяни*, а поэтому устанавливает мистическую связь между ними и собой.

Поэтому из нефрита как из камня, связывающего с бессмертными, чаще всего и делались печати, которые имел каждый *вэньжэнь* и на которых гравировались иероглифы его имени или лозунга, под которым он творил в определенный период времени. Такой печатью заверялись письма, каллиграфические надписи или живописные свитки, созданные эстетами.

Печати (*инь* или *иньчжан*) появились в глубокой древности, их возникновение относят еще к эпохе Чжоу. Первоначально для их изготовления использовались бронза, твердое дерево, кость, зубы и рога животных, серебро, золото, горный хрусталь и, наконец, нефрит. Лишь к XII–XIII вв. стандартным материалом для печатей стал камень. К эпохе Хань в обиход чиновников вошли первые нормативные типы печатей — в основном квадратные и реже круглые, — они используются до сих пор.

Камень для печати должен был отражать дух и характер ее владельца, сам же корпус печати или представляет собой миниатюрную скульптуру или на него нанесен был небольшой художественный сюжет. Так, на корпусе печати гравировались целые пейзажи типа «горы-воды», в верхней части вырезались изображения, соответствующие характеру владельца. Это могло быть его животное двенадцатиричного цикла, например дракон или тигр, фигурка Конфуция, Лао-цзы, Будды Майтреи или лягушка — символ мистического долголетия. Сюжеты могли быть крайне сложны и обычно являлись отдельным произведением искусства, например: буддийский архат, спящий в обнимку с тигром. Особо высоко ценились печати, сделанные в виде скалы с соснами и даже беседкой на ней, — абсолютное воплощение миниатюризации и интимизации жизни.

Часть таких печатей с миниатюрными сюжетами могла вообще никогда не использоваться по назначению, хотя на их основании и вырезались иероглифы



Илл. 104. Поделка из нефрита с заключенным в него водным пузырьком. Сочетание изображения персика и воспаряющих богинь — знаков долголетия — вместе с «тысячелетней водой» внутри придает всей композиции символику пожелания вечной жизни.

Провинция Хэнань

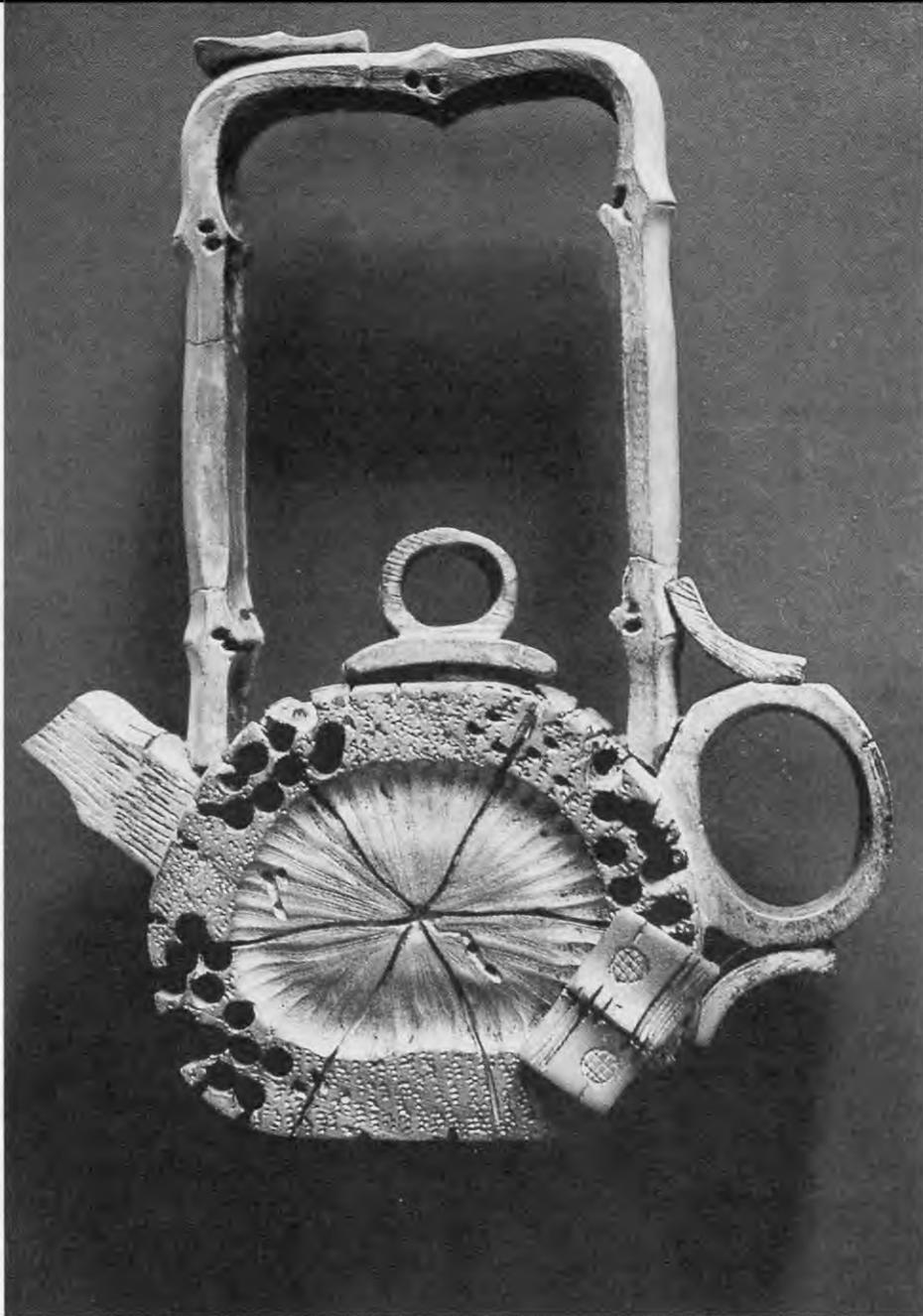
имени или лозунга владельца. В этом случае происходил процесс, аналогичный трансформации «четырёх драгоценностей» китайского интеллектуала: коллекционная редкость предмета заслоняла его первоначальную функцию и превращала его в самостоятельный объект эстетического любования. В конце концов на некоторых особо ценных камнях перестали даже вырезать иероглифы для штампа, хотя камень по-прежнему считался печатью.

Вообще же печать следовало изготавливать из «камня долголетних гор» (*шоушаньши*). Формально так именуется камень агальматолит — плотная разновидность силикатного минерала пиррофиллита, однако традиционно «камями долголетних гор» обобщенно назывались любые поделочные камни, привозимые со священных гор, где некогда селились даосы, маги, отшельники. Обладание таким камнем символически приобщало его хозяина к мистическому таинству долголетия и древней мудрости.

«Камни долголетних гор» считались важнейшей частью магической практики, в толченом виде они использовались даосами для приготовления пилюли бессмертия, а сегодня амулеты из этих камней в некоторых школах надевают на шею после посвящения в даосские или буддийские монахи. Они «вытягивают» болезнь из организма, поэтому в провинциях Хэнань, Сычуань больным людям рекомендуют держать их в руках, при этом либо проговаривая заклинательные формулы, либо выполняя дыхательную медитацию. Из *шоушаньши* изготавливаются и лучшие образцы парных шаров, которые перекачивают в руке — это способствует активизации ряда точек на руке, а в древности так разогревали свои ладони каллиграфы. С этими же камнями связано и немало сюжетов, соотносящихся с шаманскими полетами и заоблачными путешествиями. Так, известный поэт Го Цзеинь пишет: «Долголетний камень, что птица пятицветная. Люди говорят, что феникс это. Лишь узрешь его — в полет уноси!».

Здесь традиционный мотив феникса как посредника между мирами и мистического полета напрямую связывается со священным камнем. Даже само возникновение *шоушаньши* по легенде связано с фениксом: этот камень появился в тех местах священных гор, над которыми пролетал феникс.

Больше всего среди «камней долголетних гор» ценились желтоватый полупрозрачный камень *тяньхуан* («пожелтевшее поле»), а также его разновидности *шуйкэнши* — «камень, прозрачный как вода в источнике», *дунши* — белосерый или серебристый полупрозрачный «застывший» или «замороженный камень», дающий поразительные черно-белые переливы, подобные монохромным пейзажам. Часть камней происходила из высокогорных пещер — *гаошаньши*. Из всех многочисленных разновидностей «камней долголетних гор» лишь желтоватые *тяньхуан*, как считалось, обладают «дыханием древности» (*гу ци*) и могут даровать своим владельцам долголетие и здоровье. Использовались



Илл. 105. Визуальное превращение одного материала в другой. На первый взгляд, чайник изготовлен из бамбука, на самом деле он глиняный

также весьма редкие черные полупрозрачные камни (*хэйтянь*), абсолютно белые (*байтянь*), «золотистые с включением серебряного» (*цзинь бао ин*), «серебристые с включением золотого» (*ин бао цзинь*).

Общей тенденцией являлся «перевод» камней в некое «живое» состояние, придание им черт живой природы, например, в зависимости от формы и текстуры, или «кожи», камня он мог быть «кожурой личжи», «персиком» и даже «головой рыбы». Всему вечному, каменно-застывшему придавалась живая, осязаемая форма.

Процесс изготовления печатей по своему характеру ничем не отличался от написания картин или каллиграфии и представлял собой одну из традиционных форм активной медитации. Прежде всего следовало найти тот камень, который обладает «шестью добродетельными качествами» (*лю дэ*), по аналогии с конфуцианскими добродетелями «благородного мужа», причем понять это можно было, только если долго и сосредоточенно взирать на образец. К тому же мастер-резчик не мог начать работу до тех пор, пока не уловит «дух нефрита» (*юй ци*) и не переживет внутреннюю структуру камня. Сама же резка должна выполняться на «одном дыхании», без перерывов, но и не торопливо. Считалось, что ценность камня следует определять на ощупь, перебирая в руке, а не взглядом, пока не почувствуешь «сосуды» камня и созвучие энергий внутри него (*юнь ци*)¹⁸.

Камень, побывавший в руках резчика, понимался как обработанная, окультуренная вечность природы, как попытка удержать магическую силу в рамках человеческой культуры. Попытка «удержания вечности» видна и в коллекционировании так называемых «водных камней», например нефрита, внутри которого в процессе образования камня оказался водный пузырь. Такой камень осторожно извлекался из общей породы и обрабатывался в виде символической фигуры, обычно в виде персика — плода долголетия, Будды Майтреи с большим животом или божества долголетия Шоусина. Такие камни во все эпохи были крайне дороги из-за своей редкости и составляли один из важнейших предметов коллекционирования истинных «людей культуры».

Примечательно, что природные необработанные камни необычного вида в каноническом списке *вэньжэнь* ценятся выше, чем драгоценные и полудрагоценные — природная грубость есть отражение природной естественности. Именно небольшие причудливые камни, обычно агаты и различные типы яшм становились излюбленными предметами коллекционеров эпохи Сун.

Илл. 106. «Водный камень» причудливой формы, перемещенный из дикой природы в парковый ландшафт. Чэнду, провинция Сычуань



Коллекционирование древностей становится еще одной попыткой воссоздать внутри себя образы прошлого, физически прикоснуться к вещам, которые когда-то держали в своих руках предки. Самый известный коллекционер Ми Фэй (XI в.) жаловал далеко не всех коллекционеров, считая, что они делятся на две категории: «ценителей» и «профанов», или «назойливых». Он утверждал, что «профанов», к несчастью, значительно больше, чем истинных ценителей, занимаются они коллекционированием только ради моды, стремясь лишь удовлетворить свои амбиции и прославиться. Они не чувствуют ни старины, ни дыхания (*ци*) вещи, наполненной духом древних ценителей, которые когда-то брали ее в руки, а это могут сделать лишь истинные ценители¹⁹.

Акт искусства не открывал и не десакрализовал, а, наоборот, подчеркивал мистическое, невидимое начало, которое стояло за предметами, очевидно искусственными и непохожими на темного природного двойника. По сути он являлся попыткой ухватить, зафиксировать момент мистического в поэзии, живописи, литературе, «садах на блюде», ландшафтных композициях из камней и парковом искусстве. Ухватить и вобрать в себя, запрятать, создать преграду между профанами и посвященными в знание — к этому стремились *вэньжэнь* в китайской традиции. Все искусство в Китае оказалось превращено в набор символов, за которыми лишь знаток способен увидеть нечто священное и тайное.

Обуздание сакральной неистовости сводит всю полноту жизни к ее подобию и, как следствие, сокрытию. Природное «переводится» в искусственное, причем делается это с очевидным намерением подчеркнуть отличие акта искусства от его природного аналога. Так, «небесные письмена» (*вэнь*) обрабатываются и трансформируются в их земной аналог — «культуру» (*вэньхуа*), в результате чего образуется подобие небесного и земного, сакрального и профанного, при этом не равное их полному совпадению.

Так, китайцы никогда не практиковали написание картин с натуры, в Китае не существовало натюрмортов или пейзажей таких, как в западной традиции. Китайский пейзаж подчеркивал именно обработку природы человеком, внесение культурного акта в природную неистовость и первозданность.

Этому же способствовало и тяготение к миниатюризации жизни, получившее широкое распространение в периоды Тан–Сун и дошедшее до сегодняшнего дня, — пейзажи на блюдах, «сады величиной с горчичное семечко», искусственно созданные мини-скалы с водопадами и много другое, — бесконечно уменьшающие и тем самым переверачивающее величие природного начала, обращая ее в мини- и квазиформу, интимизирующее великое и неохватное до личного.

Китайские умельцы гравировали мельчайшие иероглифы на кусочках слоновой кости, зернышках риса, а сегодня — даже на волосках (*вэйдяо*). При отсутствии микроскопов и даже нормальных увеличительных стекол мастер,



Илл. 107. Печати представляли собой особый вид искусства миниатюризации жизни. Печати в виде бродячего монаха, чань-буддийского патриарха Бодхидхармы и Лао-цзы

не видя творимого, должен был полагаться лишь на свои ощущения, не случайно это искусство именовалось «гравировкой на основе воли» или «волевого ощущения» (*и дяо*). В сущности, миниатюрное написание иероглифов было известно издавна, например, весьма тонко писались иероглифы на гадательных костях в период Западного Чжоу (1121–771 гг. до н.э), обнаруженные в провинциях Гуйчжоу и Шэньси. Однако в ту пору, очевидно, размер не нес ни эстетической, ни мистической нагрузки, и лишь в V–VII вв. это приобрело особый оттенок «овладения» самим актом священной жизни (учитывая священный характер любой надписи вообще) благодаря уменьшению и возможности, как говорили в Китае, «спрятать за пазуху», «вобрать в себя» (*бао хэн*).



Илл. 108. Пример «камней с долгодетних гор», из которых сделана «ширма» для каллиграфа, защищающая его кисть от вредоносных духов. Искусно подобранные камни с цветными включениями естественным образом имитируют пейзаж из деревьев на центральной ширме и водные потоки на боковых, что в совокупности воспроизводит классическую композицию «горы-воды»

В период правления династии Тан (618–907) развивается искусство пейзажей на блюде (*пэньцзин*), названное одним из ученых той эпохи «поэзией без слов и писаной скульптурой». На блюде создавался миниатюрный кусочек жизни: скалы, деревья, иногда ручей, водопад, лодка, беседка, естественно разбросанные камни и многое другое. *Пэньцзин* подразделялись на две большие категории: один тип пейзажей формировался вокруг миниатюрной скалы, другой — вокруг карликового дерева. Специально подбирались миниатюрные «скалы» — их материал должен был без труда впитывать воду, поэтому обычно использовался песчаник особых пород или сталактиты. Материал долго и тонко обрабатывался, пока не начинал напоминать обветренную временем скалу — все должно было говорить о древности и абсолютной естественности. На «скалу» высаживался даже мох, иногда к ней прививалось и миниатюрное дерево, как одинокая сосна, растущая на вершине, — символ мудрого и спо-

Илл. 109. Печать в виде свернувшегося дракона с изображением гор и монастыря на основании



三好

中山樹屋
一九九〇
年

九月二十日



Илл. 110. Сад камней в даосском храме Байюньгуань в Пекине

койного отшельничества. У подножья иногда располагали столь же миниатюрную беседку, пагоды или мостик. Все вместе должно было воспроизводить приют для одиноких раздумий ученого и эстета, сам же акт создания такого пейзажа ассоциировался с «развертыванием мира вещей и явлений», то есть с мистическим действием пути-Дао.

Близкими к *пэньцзин* по своему характеру являлись скульптуры из корней и нижней прикорневой части деревьев (*шу гэн цзаосин*), причем специально отбирались такие образцы, которые из-за твердости или необычности их формы было очень сложно обрабатывать, например корни вяза с тонкой корой. Особо ценилась азалия, которая не усыхает со временем, сохраняя свою необычную форму. После отсечения ненужных частей корень покрывался слоем воска, который еще больше подчеркивал его естественные формы, трещины, изгибы, или, как говорили сами китайцы, «вены дерева». И все же ценилась не сама необычная форма корня, но то, что в ней «прочитывалось», обнаруживалось за внешним видом, например: лев, играющий с мячом, танцующая девушка, буйвол.

Примечательно, что естественность корня, равно как и миниатюрного дерева на блюде, как бы скрывалась, уходила в тень. Важным становилось не то, чем они являются, — тончайшей миниатюрной работой из натуральных материалов, но то, чем они изначально не являлись, то, что стояло за ними, на что они намекали, что в них прочитывалось неявно или даже лишь символически присутствовало, согласно китайской традиции. Собственно, это и является «внесением изменений в письма Неба», то есть культурой-*вэньхуа*. Например, внешний наблюдатель далеко не всегда угадает в корне дерева могучего дракона, встающего из воды, но после долгих объяснений китайских мастеров он будет убежден, что дракон действительно живет во всех этих изгибах. Таким образом, стороннему наблюдателю объясняют, что должно там быть, что предписывает сама эстетическая и мистическая традиция Китая.

Чеканные формы китайской традиции, сложившиеся к эпохам Тан и Сун, начинают напрямую предписывать, что необходимо видеть в том или ином



Илл. 111. Трехуровневый пейзаж воплощен в емкости для специй Санда. Провинция Хэнань. XIX в.

предмете искусства, что следует угадывать при взирании на корень дерева, какое настроение обретать, стоя рядом с миниатюрным садом или изящным клуазоне. И именно поэтому разнообразие видов искусства, когда обработке подвергалось все — от бумаги до корня дерева, не привело к разнообразию форм этого искусства. Все произведения оказались подчинены канону, который мог не меняться на протяжении столетий, и в конце концов стали тяготеть к однообразию формы и бесконечному повторению друг друга, обнаружению лишь чистого канона древности в ныне творимом произведении.

ТЕМЫ, НАВЕЯННЫЕ ДРЕВНОСТЬЮ



Праздная жизнь интеллектуала

итайский интеллектуал и эстет средневековья живет внутри особого пространства «творческого норматива», где все с одной стороны расписано еще столетия назад, с другой — неожиданно и требует работы собственного духа для преодоления косности и обыденности повсед-

невной жизни. Он живет между долгом и творчество, службой и отдохновением, создавая тем самым уникальный мир китайской эстетики «служивого мужа». Он стремится «постичь древность» как особого рода врата в мир предков. И уже одно это породило целый ряд своеобразных «нормативных тем» для размышлений интеллектуалов и особую стилистику их жизни.

Так, темой для возвышенных рассуждений, пришедшей из древнего мистического даосизма, стал сюжет об абсолютном «недеянии» (*увэй*), понимаемом как способность воздерживаться от действий, которые противоречили бы пути-Дао. «Дао дэ цзин» полон намеков на то, что истинное действие совершается где-то на невидимом, непостижимом уровне, материальный же мир просто не способен воспринять его. Так, великий наставник «действует недеянием и учит молчанием», а «лучший правитель тот, о котором народ не знает». Мудрец-правитель вообще находится в недеянии, а те, кто «освящен мудростью, не должны помышлять о действии» (§ 3).

В этом пространстве именно абсолютное недеяние дает возможность почувствовать жизнь как таковую, если понимать под ней поток трансформаций

и перевоплощений. «Освященные мудростью» просто не имеют права действовать в мире профанов, постоянно скрывая мистическое знание.

Под влиянием этого в средневековой культуре возникает тема праздности (*сянь*) — удивительного ликования души от самого переживания естественности жизни в вечном потоке трансформаций. *Сянь*, обычно понимаемое как праздность, умиротворение, отдохновение, становится одной из основных жизненных концепций в китайском средневековье.

Даже сам иероглиф *сянь* («праздность» или «отдохновение»), исходя из его написания, можно понять как «любование месяцем, что виден в промежутке между створками ворот». Это нечто большее, чем просто быть незанятым. Это особый знак удивительной работы духа, сведенной к естественным изменениям вслед за изменениями мира, абсолютное «непомышление о действии».

Это особое возвышенное состояние сознания, не занятого заботами, но и не бездельничающего. В китайском понимании праздности нет ни капли осуждения или порицания за безделье, скорее наоборот, это состояние может быть присуще только очень чистому и спокойному сознанию, когда происходит некое «деяние воистину», никак не связанное с производительностью труда.

Человек пребывает в умиротворенно-радостном состоянии, взирая на «приход и уход вещей». Эта «праздность чувств» (*сянь цин*) воплощена в абсолютном, величайшем достижении (*да чэн*) духа, который проявляет себя не столько в работе, сколько в недеянии — *увэй*, связанном с полной деактуализацией собственного сознания, утратой личного «я» и предоставлением своей физической оболочки духам. Именно этот сюжет, в частности, передают картины, изображающие аристократа, возлежащего на соломенной кушетке на горной террасе, вдыхающего аромат цветов и взвизгивающего на водные потоки, ощущающего свое единство с природой.

Покой души, отсутствие желаний и стремлений являются лишь отражением столь же спокойной природы, это не покой самого человека, это ненавязчивое подчеркивание его неотторжимости от макрокосма. Причем покой единый, всеобщий, абсолютное «ничего неделание», которое внезапно обращается в «Великое действие».

На средневековых пейзажах появляется фигура ученого-интеллектуала, на фоне водных потоков, скал, вековых сосен он обычно полулежит на кушетке на горной террасе. Он празден духом и воплощает собой ту удивительную работу пути-Дао, который «пребывает в недеянии, но нет того, чтобы не свер-

Илл. 112. Вэньжэнь в лодке в отдохновении любителю гор. Чэн Мао (XIV в.). Праздно насвистываю на осенних водах



шалось». На других пейзажах два ученых праздно пьют вино в беседке, воплощая тему Конфуция «нет большей радости, коль друг приехал издалека».

Слушание природы, саморастворение, самоутрата становятся знаками вечного отдохновения истинного эстета и мистика. Возвышенное «ничегонеделание» и «слушание песенок ветра» оказываются символом обращения к единственной истинной реальности. Именно в этих терминах Ли Бо описывает отшельническую жизнь Юань Данцю:

В восточных горах
Он выстроил дом
Крошечный —
Среди скал.
С весны он лежал
В лесу пустом
И даже днем не вставал.
Он ручейка слышал звон
И песенки
Ветерка.
Ни дряг, ни ссор
Не ведал он —
И жить бы ему
Века.¹

Тема праздности практически всегда в китайском сознании связывалась с природными явлениями, чаще всего — с горами и водными потоками. Очень точно всеобщность праздного отдохновения передает знаменитый поэт и эстет Ван Вэй (здесь понятие «*сянь*» переведено как «умиротворение», «покой»)²:

В тиши Неба и Земли сумерки пришли.
Сердце мое с потоками могучими отдохновением полно,
Душа моя — в покое праздном
От потоков чистейших, что столь умиротворены.
Ручей прозрачный чащи высокие огибает.
Повозки и лошади мирно следуют мимо.
Человек умиротворен, тихо опадают цветы,
Ночь спокойна и холмы весенние опустели.

В этом стихотворении ощущение праздности и чистоты сердца достигается обычным перечислением спокойных природных явлений. И в этой праздности нет ни сожалений, ни переживаний, ни тоски. Здесь праздность переведена на уровень философского созерцания и медитативного совершенствования. Не случайно генетически это состояние восходит к чань-буддийской проповеди «умиротворения сердца» или «отсутствия сердца» (*у синь*), когда человек полностью, абсолютно растворяется в этом мире.



Илл. 113. Чаньский патриарх в созерцании вод — символа текучести, непостоянства и одновременно неборимой силы. Деталь свитка Ляо Цзе (XII в.) «Восемь историй из жизни выдающихся монахов»



Илл. 114. Лю Гуйдао (XIII в.). Сон. Ученый муж спит в ароматах леса, в руках у него веер, у головы — трактаты. На столе разложены принадлежности для письма. Слуга заснул под деревом

Однако в позднее средневековье в эстетике праздности появляются черты тоски и какой-то безысходности, несколько сближающие ее с поэтикой европейского декаданта. Обычно в поэтике отдохновенной праздности подмечается лишь возвышенно-эстетическая сторона, причина же столь широкого распространения мотивов ностальгии, уединения нередко ускользает от нас. Стремление к отдохновению явилось оборотной стороной колоссального давления со стороны китайской имперской культуры.

Художественное творчество, таким образом, выступает не только как часть и продолжение всей китайской культурной традиции, но и как форма бегства от чудовищного давления имперской культуры. Человек, распластанный под давлением ритуальных канонов, норм поведения и – самое главное – своей собственной деиндивидуализации, стремится к внутреннему уединению. Это становится уделом и лейтмотивом возвышенной жизни интеллектуала, для которого мистическое чувство возведено на уровень эстетического и зримо-художественного переживания. И все же это не эпатаж и не вызов обществу. Это продолжение свойственной китайской культуре норме одиночества интеллектуала.

Существовала и особая стилистика «уединенной» чиновничьей жизни, которая, в частности, предписывала уезжать далеко от родных мест. В некоторые эпохи чиновников специально посылали за 500 ли от родной деревни. Само расставание с друзьями и партнерами по «мудрым беседам» приобретало эстетическое звучание, в результате которого, например, даже родилась поэтическая тема чиновничьих странствий и постоянной перемены мест. На картинах с таким сюжетом могла быть изображена беседка, в которой сидит задумчивый ученый, и челн, на котором отправляется в путь его друг. А танский поэт Ван Бо (649–676) написал своему уезжавшему другу, назначенному на должность правителя уезда³:

В душе предчувствую с тобой прощанья час,
Скитания по службе — удел обоих нас.

Точно так же печалится о своем брате, что уезжает на службу в другую область, поэт Лу Чжаолин: «Глядим расставаясь — друг друга жалеем молча»⁴.

Тема одиночества и возвышенной покинутости постоянно звучит в китайском художественном творчестве. Более того, это было превращено в стилистику канонической жизни эстетов, поэтов, ученых и даже некоторых чиновников. Тоска и уныние оказываются равноценными углубленным размышлениям и некой особой китайской праведности бытия. Например, о поэте и талантливом чиновнике Юй Сине сохранились следующие строки великого поэта Ду Фу:

В унынии прошел весь путь Юй Синя,
И все же на закате жизни стихи его пересекли Речное ущелье.



Илл. 115. Чоу Ин. Соломенная хижина в персиковой деревне. Символика праздной и отшельнической жизни. XV в.

Юй Синь (513–581), живший в период противостояния Северных и Южных династий, долгое время был объектом восхищения Ду Фу. Он родился на юге, однако ему пришлось против своей воли жить на севере и служить северным правителям, что вызывало у него немало разочарований. Образ Юй Синя в этом стихотворении — символ предающегося печали, грусти человека, который мог найти себе утешение только в поэзии. Он так и не смог вернуться в родные места, но строфы его «пересекли Речное ущелье», то есть реку Янцзы, возвратившись на родину как эхо мыслей и переживаний самого Юй Синя.

Невозможность «пересечь реку», то есть вернуться назад, например: в родные места, в детство, к праведному правителю, которого пришлось покинуть, — мотив очень древний, восходящий к «пересечению реки» во время транса архаического шамана или медиума. Разумеется, к эпохе Тан это «пересечение» уже превратилось в эстетическую категорию, описывающую чистоту грусти, однако генетически оно осталось связанным с путешествием в мир духов и пересечением при этом неких горных потоков, например: «желтых вод», где обитают духи умерших, некой Великой реки и т. д. Мотив смерти как пересечения реки присутствует во многих культурах, достаточно вспомнить пересечение реки Леты в греческой мифологии. Вернуться из этого путешествия способен лишь посвященный шаман, в ряде мифов перевозивший людей на тот берег, сопровождавший душу в его последнем путешествии. Юй Синь же хотя физически и не смог пересечь Речное ущелье, но за него это сделали его стихи, и тем самым он обрел статус бессмертного-сяня.

Пересечение реки в китайской поэзии всегда связано с возрождением, возникновением чего-то невероятного, неестественного для мира бытия, но вполне обычного для иллюзорно-мистического опыта. Ду Фу, хорошо знакомый с даосской символикой смерти, неоднократно использовал этот мотив. Например, оказавшись из-за восстания Ань Лушаня в разлуке со своей семьей, Ду Фу написал строки:

Так стоит ли Ткачихе с Пастухом столь сильно горевать,
Коль осень каждую дано им реку пересекать?

Пастух и Ткачиха — популярные герои китайской народной традиции. Ткачиха — дочь Небесного правителя — вышла замуж на Пастуха, который был обычным смертным. Истосковавшись по дому, она отправилась на Небо, Пастух же устремился за ней, но не смог пересечь «Небесную реку» — Млечный Путь, то есть в человеческом облике не смог попасть в царство мертвых. С тех пор влюбленные страдают друг без друга, будучи не в силах пересечь Небесную реку. И все же раз в году, на седьмой день седьмой луны, в тот момент, когда сороки образуют мост через реку, они могут встретиться. Поэту известна некая медиумная техника проникновения в мир мертвых и возвраще-

ния из него, без утраты при этом земной сущности. Ду Фу восклицает: «О, если б мне раньше знать о времени прилива!», то есть о способе и времени пересечения границы между двумя мирами. Выражение «время прилива» (*чжао синь*) также обозначает верность, надежность, неизменность свойств человека, и таким образом мотив встречи и расставания двух влюбленных или двух друзей (что, собственно, и подразумевал Ду Фу) благодаря использованию древней символики открывается как обретение состояния бессмертного-сяня.

Опьяненные безумием

Философы, мистики и эстеты средневековья часто вели речь об особом состоянии, которое именовали *цзуй*. Дословно *цзуй* можно перевести как «пьяный», «опьяневший», и в современных словарях мы найдем именно такое значение. Однако средневековые философы говорили не столько об опьянении вином, сколько об особом состоянии сознания, абсолютно отличном от обыденного человеческого опыта. Быть в состоянии *цзуй* – это пребывать в некоем мистическом пространстве бытия, где все кажется иным, находиться вне своего обычного порядка вещей. Непосредственно понятие *цзуй* сопоставляется с теми древними «винопитиями» с духами, которые практиковались еще в эпоху Чжоу, и даже значительно раньше. Вступить в контакт с духом возможно, лишь пребывая в *цзуй*, то есть покинув рамки материального мира и привычного мироосмысления, – ведь в пространстве духов все должно выглядеть иначе. Иначе ровно настолько, насколько мир материальных объектов и привычных понятий отличается от мира вне-материального и абсолютной пустоты.

Один из первых китайских словарей «Шовэнь цзецзы» (I в.) именно таким образом трактует понятие *цзуй*. Сам этот иероглиф состоит из двух частей: пиктограммы, изображающей кубок для вина, и фонетика (то есть части, по которой иногда можно определить звучание иероглифа), который дословно означает «заканчивать», «доводить до абсолютного предела». Очевидно, что иероглиф *цзуй* служит для обозначения такого состояния, когда опьянение доходит до абсолютного предела, когда все материальные вещи теряют свой смысл, а мысли о каждодневных делах полностью перестают волновать.

Мир, что перестал занимать человека... Именно эту тему завещала эстетам архаическая традиция сакрального общения с духами. В эпохи Тан и Сун, когда взлет китайской культуры по сути знаменует собой возвышенно-эстетическую попытку вернуться к сакральным корням культуры, уже, увы, задавленным мощью имперской цивилизации, поэты, художники и аристократы стремятся переосмыслить в том числе и опьянение-*цзуй*. Творчество всех великих эстетов того времени: поэтов Цзи Кана (II в.), Ли Бо, Ду Фу, Лю Лина, художников Го Си, каллиграфа Ван Сичжи и многих других – ассоциирова-

лось с пребыванием в состоянии *цзуй*. Знаменитые семь поэтов и эстетов из «бамбуковой рощи» (III в.), известные своим эпатажем и необычностью поведения, регулярно изображались в состоянии опьянения, веселящимися и в состоянии «безумной мудрости» пишущими стихи. Более того, сотни историй и приключений из жизни подобных людей рисуют их постоянно пребывающими в состоянии *цзуй*, которое сегодня непосредственно может восприниматься как «опьянение». Но, разумеется, сама логика китайской эстетики подразумевает не опьянение напитком, а захваченность особым чувством, уходящим в бездну «утонченно-потаенного» (*сюань мяо*). Например, великий Ли Бо, по преданию, даже утонул, ловя луну в воде, будучи опьяненным. Классический сюжет о бесконечном преломлении иллюзии в иллюзию, понимание которой само по себе иллюзорно! Луна в воде есть лишь образ луны на небе, который столь же похож на нее, сколь абсолютно несопоставим с ней. Поймать иллюзию можно, лишь находясь в состоянии «иллюзии» — *цзуй*, вне конвенций и рамок этого мира. Ли Бо пишет:

Жить в мире с ём — что пребывать во сне своем.
 Так стоит ли силы напрягать, чтобы дни быстрее скоротать?
 Вот почему охвачен я вином все дни,
 Валяясь в отдохновении у подпорки зала.
 Проснувшись, озираю двор,
 У птицы одинокой меж цветов я вопрошаю:
 «Прошу, скажи мне, что за день сегодня?»
 И щебет иволги на весеннем ветру
 Сердце тронул — готов я впасть в тоску,
 Но лишь еще чарку одну опрокину —
 И горланю одиноко, сиянья луны ожидая в ночь,
 Но вот песня завершена, и чувства вдруг умчались прочь.

Это не вино, которое веселит и навевает философские мысли, как у Омара Хайяма. Это напиток, который возвращает в древность, позволяет еще раз пережить то состояние, которое испытывали предки в момент общения с духами. Вся китайская культура, столь устремленная в свою «высокую древность», даже состояние опьянения осмысляла как соприкосновение с духами предков.

Не стоит полагать, что китайская культура поощряла пьянство — на официальном уровне оно осуждалось ничуть не меньше, чем в других культурах. Но мы же ведем речь о культуре переживания мистического импульса, и эта культура потаенного, ощутимого, но вечно не выраженного чаще всего не совпадает с официальной традицией императорского Китая. Последняя, наоборот, стремится

Илл. 116. Поэт Ду Фу с чаркой вина. Династия Тан

杜舍人



牧之為人。剛直有奇節。自負經濟才畧。不為齷齪小謹。敢論列大事。指陳利病尤切。少與李甘李中敏宋利善。其通古今善處成敗。甘等不及。有樊川集二十卷。并注孫武子十三篇。其于詩情致。豪邁人。號小杜。以別杜甫。楊升菴云。律詩至晚唐。李義山而下。惟杜牧之為最。宋人評其詩。豪而艷。宕而麗。於律詩中。特寓拗峭。以為時弊。信然。



Илл. 117. Мотив увлечения вином связан с преданиями о пьяных пириествах бессмертных в кущах долголетия. Опьяневший бессмертный Ли Тегуай спит на тыкве-горлянке — символе напитка бессмертия. Глиняная скульптура. Нач. XX в.

к рационализации и к формализации любых проявлений соприкосновения со священными силами, загоняя в рамки строгого ритуала. Переживание она заменяет жестом и словом, в то время как в эстетико-сакральной культуре, черпающей свои истоки в китайской архайке, на месте жеста стоит переживание, близкое к «опьянению».

Именно момент древнего дуообщения понимался как жизнь «настоящая», «жизнь воистину», в то время как повседневное существование, оторванное от мира мистерии, считалось во всех культурах лишь некой подготовкой к этой настоящей жизни: жизни с Богом, соприкосновению с духами предков и т. д. Не случайно в даосизме, люди, достигшие понимания Дао, именовались *чжэнь-жэнь* — «истинными людьми». Чжуан-цзы, один из великих ранних даосов, во всех красках живописует их необычное поведение, странные слова, неожиданные поступки, вечно играя с понятиями

«сон» и «явь» и утверждая, что никому еще не дано отличить их друг от друга (вспомним Ли Бо и его «луну в воде!»). Таким образом, «истинность» состояния сознания определяется некой отличностью поведения человека и его переживания мира от каждодневной практики. Поразительным образом оказывается, что в китайской традиции состояние опьянения-*цзуй* становится более «правильным», нежели обыденное, «трезвое» существование. Именно об этом заявляет автор (предположительно Цюй Юань) стихотворения «Рыбак», вошедшего в «Чусские строфы» («Чу цы»), пребывающий в состоянии опьянения: «Весь мир пьян (*цзуй*), и трезв лишь я один». Ему вторит Ли Бо: «Говорю я тебе — от вина отказаться нельзя. Ветерок прилетел и смеется над трезвым тобой».

Состояние *цзуй* в китайской эстетической традиции становится символом бегства из мира имперского давления, ускользания из-под контроля канона и



*Илл. 118. Чжан Вэй.
Опьяневший Тао Юаньмин
возвращается домой.
Блестящий поэт
и интеллектуал Тао
Юаньмин (365–427), как
и многие «люди культуры»
той эпохи, изображается
опьяневшим, и его
состояние здесь — знак
творческого безумия
и вдохновения. XVI в.*



Илл. 119. Фан Банчжи (XVI в.). Пиршество и возлияние. Хотя эта картина является иллюстрацией к стихотворению танского поэта Ду Фу «Пиршество восьми бессмертных небожителей», здесь бессмертные-сяни изображены в виде вполне обычных ученых мужей, поэтов и интеллектуалов, опустошивших уже несколько кувшинов вина, которые стоят неподалеку. Здесь же разбросаны символы вэньжэнь той эпохи — открытый трактат, шашки-го, пеналы с кистями и тушью

ритуала, регламентирующих поведение человека. Это и становится истоком поэтического и художественного творчества всей восточноазиатской традиции. Более того, *цзуй* превращается в символ преодоления и собственного «я», растворения в пустоте пути-Дао, которое в свою очередь тяготеет к древнему типу переживания архаического ритуала. Опьянение превращается в обязательную характеристику истинного эстета, в то время как трезвость оборачивается знаком пребывания в «мирской пыли» и невозможностью заглянуть за сакральный горизонт. Причем эти два состояния воспринимаются как две различные культуры, существующие рядом, но не способные понять друг друга, как образно описано у Тао Юаньмина (365–427):

Два странника, которых часто видят вместе.
И вкусы коих столь различны.
Один, ученый, вечно пьян.
Другой — обычный человек, что трезв во все года.
И пьяница, и трезвенник смеются друг над другом
и никогда не слушают, что говорит один другому.

Поэтическое безумие, одержимость некой запредельной идеей, выраженной порывистым и одновременно грациозным ударом кистью по бумаге, было одной из составляющих канона «правильного» поведения эстета китайского средневековья. Все эти неожиданные порывы, когда размеренная беседа вдруг сменялась взрывом эмоций, были как бы возвращением к сакральной древности, к тому поведению, которое символизировало вселение духов в медиума. Именно тогда человек начинал действовать правильно и безошибочно, так как являл собой лишь «флейту неба». Эстеты эпох Тан–Сун, а позже и Мин частично имитировали, а частично и сами верили в свою «одержимость», стараясь всячески соответствовать матрице «одухотворенных изменений» (*шэнь хуа*).

Так, известный эстет Си Кан (223–262) — один из «семерых мудрецов бамбуковой рощи» — пишет свою короткую поэму-*фу* прямо на музыкальном инструменте цине. Это, безусловно, яркий порыв, но порыв очевидно выверенный, родившийся внезапно, но при этом «вовремя», «к месту» и по канону. К тому же поэма, написанная на музыкальном инструменте, — не лучший ли символ утонченного сочетания всех «радостей эстета»: музыки, каллиграфии, поэзии? Безумство порыва эстета здесь точно соответствует китайскому нормативу «мудрого безумца», которому не только позволительно, но и необходимо быть безумным и образам которого столь много места уделено в «Чжуанцзы». Знаменитый юаньский художник Чжао Мэнфу (XIV в.) неоднократно, ведя размеренную беседу с гостями, вдруг срывался с места, растирал тушь, стремительно разворачивал бумагу и начинал рисовать. Про него рассказывали, что он не столько рисовал, сколько визуализировал, например, дерево или

камень и тотчас клал их на бумагу, и в таком порыве мог создать десятки картин в день⁵.

Безумие становится нормативом культурного проявления творческого порыва, индивидуализма и одновременно встречи с духами (*шэньхуэй*).

Безумие (*куан*) отнюдь не философская метафора или эстетическая аллегория. Хотя, безусловно, к периодам Тан–Сун оно стало нормой поведения интеллектуалов, художников и поэтов, но у этого состояния значительно более глубокие корни, чем просто поэтический эпатаж. Это повторение того состояния, в котором находились ранние медиумы в момент общения с духами.

Чжуан-цзы в своих притчах неоднократно повествует о «великом безумце» как о воплощении высшей мудрости. Он обладает высшим знанием и может дать ответы на все вопросы, но не делает этого. Он отвечает лишь хохотом или молчанием. Что это? Излюбленная гипербола Чжуан-цзы и других ранних даосов? Или все же за этим стоит некая реальность, некая категория посвященных людей, которые действительно вели себя как безумцы?

Скорее всего, «безумцами» именовали особых посвященных людей из разряда магов. В основном они происходили из южного царства Чу, с которым вообще связывается наиболее мощный пласт шаманской и мистической традиции Древнего Китая. В ту пору, когда на севере Китая уже господствовал строгий ритуал, существовали государства со своей структурой и правителями, в Чу царствовали шаманки и медиумы. Более того, Чу даже не входило в число «Срединных царств» (*Чжунго*), расположенных на центральной равнине, (от этого термина произошло название Китай — «Срединное государство»).

Существовало даже такое понятие, как «безумные слова» или «сумасбродные речи», — именно в такой форме пытались передать свое знание эти люди. «Порой он молчит — и все выскажет; порою говорит — и ничего не скажет. Так он странствует душой за пределами мира пыли и грязи», — говорит Чжуан-цзы⁶.

Думается, что безумие было не только формой канонического поведения, которой следовали древние даосы и средневековые эстеты, но и результатом употребления психоделических средств. Примечательно, что, говоря о неких «возвышенных безумцах», многие авторы прямо указывают, что происходили они из южного царства Чу — центра шаманизма, медиумизма, психотехник и родины таких великих и странных персонажей, как Лао-цзы и Чжуан-цзы. Можно предположить, что под «безумцами» (*фэнкуан*) подразумевались не просто одержимые, но некая категория чусских магов, отличавшихся эпатаж-

*Илл. 120. Буддийский архат пьет напиток бессмертия из тыквы.
Здесь ощущается влияние даосских мотивов бессмертия.
Храм «Десяти тысяч Будд». Хэнань*





ной парадоксальностью поведения и принимавших галлюциногены. О «безумцах» с восхищением рассказывают такие произведения, как «Чусские строфы», «Чжуан-цзы», «Сюнь-цзы», говорит о них и историк Сыма Цянь (I в. до н.э.).

Безумие было в Китае сродни шаманской одержимости, и сама запредельность, необычность этого состояния указывали на приход некоего иного мира в наш мир. Встреча с «безумцем» в китайской традиции становится обязательным этапом жизненного пути великого человека. Напомним, что даже Конфуций, как гласит одна из историй его жизни, повстречался с таким безумцем — неким Цзе Юем из царства Чу, который обвинил его по сути в раскрытии тайных знаний. Однако то, что в древности было особым качеством спонтанного поведения мага, в средневековье уже стало частично имитироваться, частично воспроизводиться как норматив поведения поэта и художника, и постепенно превратилось в эпатажный канон культуры.

Низменная любовь и возвышенная дружба

Личные отношения *вэньжэнь* также были подчинены нормам культуры и устремлены к обнаружению мистического содержания самой жизни. В них было много от ритуального переживания и мало от «сердечного делания». Даже столь ценное в западной традиции понятие любви как драмы творческой жизни в Китае относилось не к лексикону межчеловеческих отношений, а к философской софистике. Понятие *ай*, переводимое как «любовь», широко использовали многие философы, в частности Конфуций, Мэн-цзы, а Мо-цзы (Мо Ди) проповедовал любовь безотносительную, любовь ко всем людям. Мэн-цзы говорил о «родительской любви», «любви людей», «родственной любви». Он рассказывал о том, что великий мудрец Шунь был страшно опечален тем, что утратил родительскую любовь, когда ослушался их воли (IX, 1). Любовь — это искреннее и доброе отношение к человеку, то, что отличает отношения между людьми от отношения человека к животным. Мэн-цзы учит: «Кормить человека, не проявляя к нему любовь, все равно что обращаться с ним как со свиньей. Любить человека, не испытывая к нему уважения, все равно что ухаживать за собакой или лошадей» (XIII, 37).

Здесь нет любви мужчины к женщине, нет интимного, глубоко личного переживания, безумного порыва и страсти. Здесь есть лишь любовь как часть ритуальных взаимоотношений.

Илл. 121. Су Шичэн. Бессмертный с чаркой смотрит на луну (XIV–XV вв.). Сюжет связан с преданием о том, что великий поэт Ли Бо утонул, лоя луну в воде

Любовь в западной культуре превратилась в особый двигатель творчества, соперничая с любовью к Богу. Западный канон установил даже определенную матрицу чувств, связанную с любовью: томление, переживание, раскол, драматизм, тоска расставания. Весь этот сложный комплекс, построенный на полутонах, полунамеках и безумии страсти, уходит своими корнями в поэтику трубадуров, бродячих менестрелей. Здесь и ожидание первой встречи, и страх быть отвергнутым, но самое главное, что практически никогда не встречается в Китае, — желание пойти на любые жертвы ради возможности лишь взглянуть на объект своего обожания.

Любовь в Китае не романтична и не куртуазна, лишь изредка в ней проскальзывает стремление пожертвовать собой ради другого человека. Это *ай* вообще — нечто иное, несопоставимое с западным аналогом, хотя нередко и похожее на него. Тем не менее во многих китайских поэтических сборниках можно найти немало примеров того, что обычно именуют любовной лирикой. Стихи тоски по возлюбленному есть, например, в таком классическом древнем произведении, как «Канон песнопений» («Ши цзин»). Неоднократно издавались целые антологии любовных стихов, особенно они стали популярны в эпохи Хань и Шести династий. Танские поэты Ли Шанъинь, Вэнь Тинъюнь, Лю Юн посвятили немало строк своим чувствам к женщинам. И все же любовь к женщине обычно не входила в набор нормативов поведения *вэньжэнь*; в отличие от куртуазного героя западных средневековых романов, он не посвящал прекрасной даме свои подвиги, не хранил ее платок у себя на груди, не рисовал в воображении призывно приоткрытых губ, не писал ее портретов.

В противоположность этому значительно чаще встречаются стихи, связанные с меланхолической тоской «по уехавшему другу» — таков возвышенный удел эстетов и интеллектуалов.

Китайскую любовную лирику нельзя в полной мере называть любовной в западном понимании этого слова. Поэт любит не предмет обожания, но наслаждается самим эстетическим переживанием. Он почти намеренно вызывает в себе грусть расставания, ибо именно этот момент, а не соединение с любимой приводит в трепет его душу. Соитие для него равно похоти (*цин*), и лишь расставание, когда всякая физическая чувственность устраняется, может претендовать на любовь.

В Китае любовь никогда не рассматривалась ни как духовный союз, ни как единение душ, и тем более никогда не воспринималась как продолжение любви Бога к человеку.

В пьесе юаньского автора Ма Чжюаня (1270–1330) «Осень в ханьском дворце» в одном из эпизодов император готовится к встрече с красавицей Ван Чаочунь⁷. Перед его взором встает видение прекрасной девушки, которая, как кажется правителю, мечтает о возлюбленном:



Илл. 122. «Навещаю друга в далекой беседке». Ученый муж со слугой пришел в далекие горы на беседу к другу, с которым давно расстался. «Нет большей радости, коль друг приехал издалека» (Конфуций)

Тени бамбука вздрогнули без ветра,
 Знак дали ей — он здесь.
 Но свет лунный окрасил занавески на окнах ее,
 Сердце ее печалью наполнил.

Но, увы, им суждено расстаться, ибо ритуал и «политическая целесообразность» оказываются выше чувств. Ван Чаочунь отправляют в Монголию, чтобы выдать замуж за местного хана ради установления мира, император же пребывает в тоске одиночества:

Коротка была, как уздечка золотая, ушедшая наша любовь,
 И длинны, как плеть с нефритовой рукоятью, прежние страдания.
 Под расписными скатами крыши звучат колокольца — «железные лошади».
 И холодна лежанка правителя в зале роскошном.

Лишь шелест опавших листьев в холоде ночи,
Да свеч тусклое мерцание в тиши дворца.

Любовь в Китае практически не имеет полутонов. Она очень чувствenna, физиологична, ей чужды драматические коллизии. И в этом смысле она тоже «утилитарна», так как устремлена к максимальному физиологическому наслаждению. Именно этому оказался посвящен один из важнейших пластов китайской эротической культуры — рисунки, настенные изображения, роспись по фарфоровой посуде, многочисленные романы и короткие рассказы, которые западный человек посчитал бы откровенно порнографическими. Реалистичность и физиологизм царили в этой сфере. Безусловно, в редких случаях в литературе и поэзии мы можем найти описание и любовного томления, и переживания от расставания. Но никогда не встретим любовь платоническую, жертвенную, когда любить оказывается важнее, чем быть любимым.

Любовная лирика по своей сути в Китае также была бесконечно физиологичной и тяготела в той или иной форме скорее к эротике, нежели к абстрактному состоянию возвышенной «влюбленности». Поэты, например, искали свое любовное вдохновение не в мыслях о некоей «прекрасной даме», но у «веселых певичек» и «напомаженных головок», посещая их порою в самых низкопробных местах. Этим, например, прославился поэт Вэнь Тинюнь (812–870), один из создателей нового поэтического размера «цзы», который сложил немало строк о любви. Будучи выходцем из аристократического рода и ведя жизнь праздную и творческую, он нередко появлялся в местах весьма сомнительных: в борделях, на постоянных дворах, в «чайных домиках», где пили вино и наслаждались женскими прелестями. Слушая веселые песнопения проституток, полные недвусмысленных намеков, он перенимал их стиль изложения, придавая ему изящество и оттачивая поэтический размер. И все же за прекрасными строфами о «холодной постели» и «свече, что оплывет слезами» после расставаниями с любимой, стоит не тоска по неразделенной любви, но сожаление об окончании наслаждения. Даже антология этого жанра, названная «Среди цветков» («Хуа лянъ ци»), явно указывала, что под «цветками» подразумеваются не благоуханные растения, а китайские жрицы любви, которых называли *хуа* — «цветок».

Это же можно сказать и о традиционных «любовных романах», часть которых была поставлена в виде пьес, как, например, знаменитая «Повесть о Западном павильоне» («Сисян ци») Ван Шифу (1250–1337), посвященная любовным похождениям одного из поэтов династии Тан. Начиная с эпохи Юань (1206–1368) на театральных подмостках шли десятки пьес откровенно эротического содержания. Знаменитый роман XVII в. «Цзин пин мэи» («Цветы сливы в золотой вазе») написан столь откровенным языком, что еще никто



Илл. 123. Шан Цань (XVIII в.). Предаюся радостям с другом. На берегу в беседке сидят два друга, взънжэнь, и наблюдают за людьми в лодках. В крайней левой лодке соревнуются, кто выпьет чай без рук, в других лодках играют на свирели и сушат белье. Справа человек несет чайник с водой для чая. Позади тянутся рисовые поля

на Западе не решился издать его без купюр. При этом сама неприкрытая эротика служит лишь иллюстрацией жизни одной семьи — Симэн Цина, его шести жен и многочисленных наложниц и подружек. Известному писателю Ли Юю (XVII в.) принадлежит обширный порнографический роман «Молитвенный коврик из плоти» («Жоупу тань»), который по описанию нрава и быта Китая сопоставим с гоголевскими «Мертвыми душами».

Порнографические иллюстрации в Китае оказались гораздо более многочисленными и популярными, чем изображения возвышенной любви. Откровенно эротические сцены часто изображались на фарфоровых чашечках, подставках для кистей, флаконах для пряностей, опиума и духов. Влияние этих сюжетов чувствуется даже в высоком искусстве, например, в периоды Сун и Мин стали популярными фарфоровые вазы с коротким узким горлышком в виде девичьей груди — *мэйпин* («сливовая ваза»), в которые можно было поставить лишь одну ветку сливы мэйхуа.

Но, возможно, самое интересное в китайской живописи — не то, что она изображает, а то, чего она упорно избегает.

Несмотря на жесткие церковные ограничения, западноевропейское искусство XV–XVII вв. не сторонилось практически никаких тем. В амурной живописи начали преобладать не только открыто-порнографические мотивы, но сцены насилия, однополый любви. Так, Тициан отдает дань этой традиции, рисуя Лукрецию⁸. Мужская фантазия резвилась, изображая библейских героев, например Самсона и Далилу, в весьма откровенных позах. Китай же никогда не позволял себе изображения сцен насилия. Европа играла с формами и сюжетами, истощая их один за другим. Как пресытившийся гуляка, она искала все новые и новые развлечения и в итоге пришла к концу искусства вообще, когда абсолютное искусство оказалось равным прекращению его существования: поп-арт, арт-нуво. Китай же всегда оказывался традиционнострог в сюжетном плане, здесь в каждой черте, в каждом поэтическом слоге или в составлении трактата царил канон, редуцирующий творчество до «копирования древности» и улавливания «созвучия *ци*». В Китае нет изображений смерти и гибели людей. Здесь эротические сцены всегда преобладали над возвышенно-любовными, но при этом никогда не переходили в насилие.

И все же в любовных сюжетах западного искусства их творца и наблюдателя интересовала не «техническая» сторона вопроса, например не сама сексуальная игра, изображенная на холсте. Здесь обыгрывалось нечто другое, стоящее за видимым сюжетом, и прежде всего мотив первородного греха, вечного повторения прегрешения человека перед Богом. Китай же не изображал ни

Илл. 124. Иллюстрации из китайского эротического романа XVIII в.



любовной драмы, ни любовного томления, а сводил все к порнографическому физиологизму.

Противоположностью физиологическому эротизму выступала дружба, общение и целый комплекс ритуальных отношений между интеллектуалами и эстетами.

Эротизм был неотъемлемой, но при этом маргинальной частью культуры. Значительно выше ценились ритуальные отношения. В сущности, за многими постулатами межчеловеческих конфуцианских отношений без труда прослеживается утилитаризм, умение поставить младших на службу старшим, подданных на службу правителю, мир духов — на обслуживание потребностей мира людей.

Утилитаризм по отношению к людям пронизывает всю китайскую культуру. По сути, этическое здесь заменено утилитарным, выгода-ли считается не только вполне допустимой, но даже необходимой и желаемой. Человек есть инструмент, который следует использовать по мере его возможностей и заложенных в нем способностей — именно на этом строится все конфуцианское учение о человеке. В эпоху Хань начинается активный поиск тех, кого называли «Небесными талантами» (*тяньцай*), — людей, по своим качествам и воспитанию способных управлять государством.

Поэтому личные отношения могли складываться только между родственниками, они регулировались правилами *сяо* — сыновней почтительности и *ди* — заботы о младших. В Китае не было места любви как основе отношений между мужчиной и женщиной, существовала лишь прагматичная родственная связь. Жена обязана была следовать за мужем даже тогда, когда тот обращался в состояние духа, то есть умирал. Еще в XIV–XV вв. практиковался обычай, при котором жена после смерти мужа должна была покончить с собой, чтобы последовать за ним, при этом заботу о детях брала на себя местная деревенская община. Более того, известны случаи, когда самоубийство совершали те невесты, которые были лишь обручены, но никогда еще не видели своего суженого. Поскольку свадьба в любом случае должна была состояться, невеста «отправлялась на Небеса», чтобы вести свою семейную жизнь с мужем там⁹. С одной стороны, это прекрасная иллюстрация абсолютного подобия земного и небесного в сознании китайцев, с другой — подчиненной роли женщины и ее невозможности превратиться в друга. Разумеется, ритуальное самоубийство практиковалось далеко не повсеместно и, очевидно, не во всех случаях, но нередко община настойчиво уговаривала вдову выполнить свой долг и радовалась, когда женщина решалась на это.

Дружба (*ю*) могла существовать лишь между служивыми мужами-*ши*, поэтами, философами и эстетами. Цель ее — напитаться творческим вдохновением друг от друга, пережить эстетический прорыв в глубинах своего подсозна-



*Илл. 125. Молодой ученый заигрывает с девушкой.
Иллюстрация из эротического рассказа XVII в.*

тельного и... замолчать, переживая его. Дружба не могла устанавливаться между господином и слугой, наставником и его учеником.

Философские встречи на горных террасах, в вечерних беседках, мирные разговоры за чаем и вином превратились в особую стилистику жизни китайского ученого, эстета и философа. Гость, «пришедший издалека», являлся знаком мудрой беседы, а вино — интимной близости и пребывания в едином сакральном пространстве, когда даже чай вдруг приобретает вкус вина:

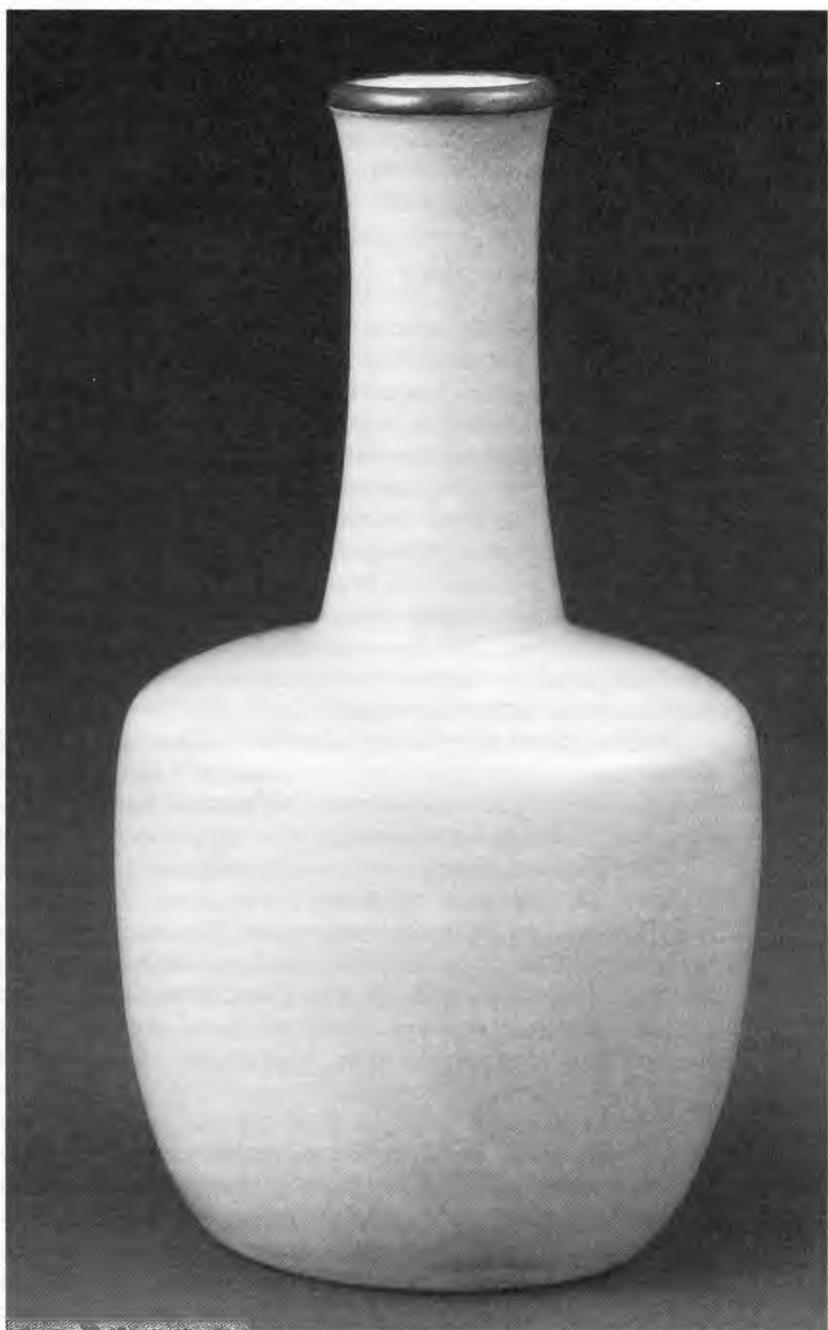
Гость зимним вечером пришел,
И чай обратился в вино.
Дунье кэлай
Ча дан цзю.

И во время этой беседы за вином-чаем должно было произойти мистическое возвращение к первоначальному нерасчлененному опыту — именно это в самом общем смысле подразумевается под «состоянием младенца», столь часто обыгрываемом даосами. Сам же мотив превращения чая в соматический напиток (а именно это в древности подразумевалось под «вином») становится знаком чудесного перевоплощения и изменения состояния сознания подобно тому, как это происходит под воздействием галлюциногенных отваров.

Истинная же дружба, достойная того, кто получил высшее откровение, — отнюдь не дружба с человеком, а с историей, с древностью. Вот почему китайцы столь трепетно относились к древним трактатам, хроникам и поэтическим произведениям. Мэн-цзы как-то объяснил своему ученику: «Если покажется недостаточной дружба с добродетельными мужами Поднебесной, тогда он обращается к древним и ведет обсуждения с ними. Декламируя их стихи и читая их книги, хорошо ли не знать о том, что это были за люди? Вот для этого и займись обсуждением той эпохи, когда они жили. Это и будет означать — подружиться с людьми истории»¹⁰.

На месте дружбы всегда стояли связи *гуаньси* — излюбленное слово в китайском лексиконе. Это абсолютно прагматичная конструкция взаимоотношений, на которой испокон веков держались как связи между людьми, так и связи между человеком и миром духов. Сегодня она стала основой китайской социальной и экономической жизни, через призму *гуаньси* рассматривается статус человека, его способности и карьерные перспективы. Порой даже имея возможность все сделать официально и без особых затрат, китаец все равно

Илл. 126. Один из типов «сливовой вазы», несущий эротическую символику. X–XII вв. Изготовлена в стиле «светло-рисовой бумаги» (фэнцин), в результате чего кажется покрытой мелкими крекеллюрами



пойдет путем неформальных связей, нередко более долгим и требующим многих сил, и получит полное удовлетворение от сделанного. Причина этого проста и лежит именно в особом прагматическом типе китайской духовной традиции. *Гуаньси* претендуют на интимность, внутренний характер отношений, подобный тому, что отличает общение человека с миром духов.

Модель, копия, подделка

Поразительным образом жизнь *вэньжэнь* в Китае превращалась в праздное «безделье», в подбор волосков для кисти, поиск достойного камня для тушечницы — и порой лишь для того, чтобы никогда их не использовать. Причины этого — в самой сути того, что именуется «искусством в Китае». К XII в. оно создало все возможные формы пейзажа, стихосложения и литературы, жесткий канон стоял на страже устойчивости традиции. Личное творчество не только казалось нарушением, но вообще было едва ли возможным, ибо представлялось просто неэстетичным. Искусство уходило внутрь человека, он творил сам для себя и сам себя, поскольку «вовне» мог выйти все тот же канонический пейзаж «гор и вод», не сильно отличающийся от тысяч других подобных произведений. Да и этот пейзаж был не доказательством творческого величия, но лишь тестом на соответствие художника традиционным нормам и традиционному мирозерцанию.

Подбор кисти и бумаги, любование «дикими» камнями и миниатюрными садами становились значительно важнее, чем «вещной» результат творчества. Это оказалось пределом культуры вообще, истинным *тайцзи* — «Великим пределом», за которым не может быть ни продолжения, ни начала.

То, что приводит порою в трепет западных ценителей китайской живописи, в строгом смысле творчеством не является. Даже новация здесь соответствует канону, скорее не отрицая старые формы, но немного трансформируя и дополняя их. При всем величии китайской живописи она может быть утомительно-однообразной, ибо представляет собой матрицу взаимоотношения человека и мира — матрицу раз и навсегда зафиксированную, установленную и не способную к развитию. Что, безусловно, не исключает ее чисто художественного изящества и красоты.

И тогда рождается особая культура самокопирования, самовоспроизведения как абсолютно точного повтора нормативной, канонической формы.

Отношение к подделке в китайской традиции кардинальным образом отличается от таковой в западной культуре. Если на Западе подделка осуждается и считается однозначно хуже оригинала, то в Китае она ценится так же высоко, как оригинал, и признается знаком истинности оригинала. Для китайца очевидно, что имитации достойно лишь то, что истинно, что признано каноном и

самой историей. Более того, китаец копирует не просто внешнюю форму, но даже сам дух художника.

Это один из канонов китайской эстетической традиции: взирая на картину, восхищаться не тщательностью, с которой прописаны деревья, или красотой птицы на дереве — в конце концов это не более чем канон, — но перенимать то состояние чистоты и духовной наполненности, в котором художник творил свое произведение.

Китайская культура — культура намеренного повторения, вечно делящая подлинности, постепенно переходящей в не менее ценную подделку под саму себя.

Копия становится попыткой повторения и точного воспроизведения традиции. Это копирование, которое сродни искусству, ведущее к истинному сопереживанию с теми, кто шел перед тобой, превратилось в Китае в настоящий культ. Копировальные мастерские, где изготавливалось все, начиная от «древних» художественных свитков до «ранней» китайской бронзы, были разбросаны по всему Китаю, и порой этим занимались целые деревни и городские кварталы.

Нередко отделить копию от подделки было весьма трудно, поскольку грани между подлинностью и копированием не существует в пространстве мистического бытия. Точно скопированная работа, в которой передан дух и мистическое переживание художника, оказывается по своей ценности равной оригиналу. Китайским знатокам порой непонятно, почему керамическая фигурка или фарфоровая пиала эпохи Тан, поврежденная и с полуистершейся краской, должна цениться выше, чем аналогичная работа, выполненная в начале XX в., но с лучшим качеством, без трещин и других изъянов, если она точно соответствует канону. В сущности, именно Запад приучил мир оценивать предмет искусства во многом по его древности, хотя с чисто утилитарной точки зрения древность вещи играет скорее негативную, нежели позитивную роль. Во многих же китайских деревенских домах до сих пор используют в хозяйстве посуду, вазы, миски какого-то непонятого времени производства: датироваться эта утварь может и X в., и XVII в., и началом XX в. — главное, она продолжает быть ценной и утилитарной во многом потому, что ее использовали еще предки этой семьи. А поэтому сегодня лишь опытный эксперт способен отличить копию XVII в. от оригинала X в.

Рынок китайских подделок достиг колоссальных масштабов уже к XVI в., хотя, разумеется, мастера копирования существовали и раньше. Первыми «жертвами» такого ремесла стала бронза периода Чжоу и живопись эпохи Тан, Сун и Юань.

Огромное количество бронзовых изделий, извлекаемых из земли, особенно в провинциях Хэнань и Хэбэй, а также долгое отсутствие строгой архео-

логической оценки и верификации места находки привело к тому, что установить подлинность изделий без современных научных методов часто невозможно. К тому же китайцы достигли в копировании-подделывании огромного мастерства. Например, на действительно древние, но сильно поврежденные, вплоть до дыр, бронзовые изделия, напаивали слой меди или свинца, искусственно восстанавливали недостающие детали, например ножи у треножников или ручки, затем покрывали патиной и выдавали за хорошо сохранившиеся предметы древнего мастерства. Естественно, в этом случае их стоимость возрастала в десятки и сотни раз. Порой имитаторы просто изготавливают новодел и искусственно состаривают его, патинируя и специально надкалывая. Мастерство этих подделок иногда таково, что даже в известных на весь мир западных музеях с началом использования метода спектрального анализа стали десятками обнаруживать вполне современные подделки.

Десятки разнообразных методов использовались и для подделки художественных свитков. Поскольку первое, на что обращали внимание средневековые знатоки, было качество шелка, полотно искусственно состаривали, пропитывая его отваром из трав. Из-за этого даже самые яркие краски тускнели и приобретали оттенок «древности». Бумажные каллиграфические свитки высушивали на солнце, и они растрескивались «как старые».

По мастерству исполнения подделка нередко оказывается действительно равной оригиналу, например в том случае, когда имитируется не сама картина, а стиль художника. В XIV–XV вв. целые школы таких имитаторов существовали вокруг знаменитого центра мастеров изящных искусств в Сучжоу, а к XVI в. в городе даже возникла целая улица Цюаньчу, где располагались мастерские и магазинчики специалистов по подделкам. Известна история о том, как один из наиболее известных живописцев того времени Вэнь Чэнмин приобрел однажды картину работы своего учителя, знаменитого мастера Шэнь Чоу, которая при тщательном рассмотрении оказалась блестяще выполненной подделкой¹¹.

Вообще понятие авторства в китайском искусстве, равно как и китайской философии, оказывалось весьма относительным, если не сказать невероятным. В общем, число живописцев, работающих практически в одинаковом стиле, порой мало отличающихся по удару кисти друг от друга, было колоссальным. Следование канону приводило к парадоксу вечного противоречия между обязательностью бесконечного соблюдения матрицы и желанием как-то выделиться из общей массы. Стоило художнику или резцу по камню стать хоть немного известным, как к нему тотчас начинали поступать заказы, причем нередко их количество оказывалось столь большим, что не было никакой возможности выполнить их все. Чтобы не терять своих заказчиков, мастер поручал своему ученику, а иногда и нескольким выполнять часть работы, причем его ученики



*Илл. 127. Лопаточные кости с гадательными надписями.
Современная имитация*

часто стиль мастера воспроизводили столь точно, что не представлялось никакой возможности отличить творение наставника от работы его ученика. Многие картины, пейзажи, вазы, поделки из дерева и фарфора начиная с эпохи Сун буквально «штамповались», на рынок и в собрания коллекционеров попадало огромное количество практически одинаковых работ. Собственно, само творчество и авторство оказывалось абсолютно иллюзорным, в Китае имитация возводилась в ранг оригинала и действовала с ним наравне. Создание иллюзии оригинального авторства завершал сам мастер, ставя на работу ученика свою печать, подпись и делая краткую каллиграфическую надпись. У многих известных чиновников были свои мастера, которые создавали за них картины, причем весьма высоких художественных достоинств. За известных живописцев работы писали их ученики, родственники и знакомые. Так, распространялись небеспочвенные слухи, что многие работы одного из самых выдающихся художников Китая Чжао Мэнфу (1254–1322) написаны его женой Гуан Даошэн и его сыном Чжао Юном.

Все это копирование оказывалось следствием иллюзорности самого бытия, возможности его вечного воспроизведения в связи с отсутствием конечной и единственной реальности. Эстет и интеллектуал, мастер и художник лишь выражали в формах эхо некой сущности, которая им не принадлежала и даже не соотносилась с ними. А ученик мастера лишь вновь повторял это эхо, точно следуя стилю своего наставника.

Например, многие чрезвычайно дорогие живописные свитки Дун Цичана (1555–1636) — гордость любого коллекционера — были написаны его учениками Шэнь Шичжунем и Чао Цзо, причем многие трактаты по искусству, составленные в период правления династии Цин, открыто предупреждали, что среди работ Дун Цичана полно подделок. Впрочем, это никого не смущало. И копия подделкой не считалась, достаточно было того, чтобы она передавала общий стиль и дух художника. Поразительно, но содержание пейзажа, а порою и его стиль не были столь важны. Важно было, что картина «приписывалась» известному мастеру.

И вот уже близкий друг Дун Цичана, Чэн Цицзю, в письме другому живописцу, Шэнь Шичжуну, обращается к последнему с поразительной, на первый взгляд, просьбой: «Посылаю тебе белую бумагу, а также три лян серебра, дабы «смазать» твою кисть. Беспokoю тебя просьбой написать большой пейзаж, который понадобится мне завтра. И пожалуйста, не затрудняй себя подписью или печатью. Я попрошу Дун Цичана поставить свое имя»¹². Так рождается работа одного с подписью другого. Ни манера художника, ни то, что будет нарисовано на бумаге, не важны — все равно на бумаге будет изображен некий канон, в действительности не имеющий ни автора, ни даже личностной рефлексии реальности. И в этом случае именно подпись под картиной извест-



Илл. 128. Глиняный чайник, сделанный «под дерево», имитирует модель XI–XII вв., хотя выполнен в конце XIX в.

тного живописца, который ее не создавал, как бы заверяет «правильность» стиля рисунка.

Не брезговали китайцы и другим типом имитации, когда действительно старые предметы искусства специально обрабатывались так, чтобы их можно было выдать за произведения известных мастеров. Например, поле сбоку на картине, где обычно ставилась печать, срезалось, печать в центре подтиралась либо искусно замазывалась. А на ее месте ставилась печать известного живописца. Дно фарфоровых сосудов тщательно обрабатывалось, чтобы скрыть след старого оттиска, а затем ставилась печать, указывающая либо на авторство известного мастера, либо на то, что ваза была изготовлена еще в прошлую династию.

Вообще искусственное состаривание фарфора лишь перебиванием печатей осуществлялось не для того, чтобы обмануть потенциального покупателя (знатоки в большинстве случаев могли определить подделку), но скорее указывало, в стиле какой эпохи изготовлено произведение. И в этом случае критерием истинности вновь выступала не подлинность автора или времени, но «похо-

жесть» на канон. Так, например, печать на доньшке вазы «Изготовлено в период правления Цяньлуна» (т. е. в 1736–1795) далеко не обязательно указывает, что мастер действительно изваял ее в те годы, когда на троне находился император Цяньлун, вероятнее всего, печать свидетельствует о том, что ваза сделана в стиле той эпохи. Разумеется, эпохи подбирались с учетом их исторической значимости, и даже сегодня рынки завалены произведениями, якобы относящимися к периодам правления Цяньлуна, Синчжэня (1723–1735) и других знаменитых правителей эпох Мин и Цин. И неудивительно, что в современном супермаркете в Пекине в отделе кухонной посуды можно купить вполне современную чашку с надписью «Изготовлено в период правления Цяньлуна».

В Китае все оказывается неправдой, вечной имитацией, «подыгрыванием» некой изначальной реальности, когда исчезает грань между оригиналом и копией, переживанием и его воспроизведением. Китай — это царство абсолютной избыточности форм, где все повторяет все и где уже невозможно обнаружить начало традиции.

Имитировалось абсолютно все: живописные свитки, философские произведения, манера поведения «благородного мужа». Точно так же, как картины, нередко «подменялись» и стихи, которые в известной степени составлять в каноническом стиле династий Тан или Мин оказывалось еще легче, чем писать картины в стиле известных мастеров.

Таким образом, произведения весьма скромных, а иногда вообще неизвестных мастеров, поэтов и другого художественного люда получали новую атрибуцию, и парадоксальным образом число художников и поэтов, реально творивших на протяжении китайской истории, сокращалось. В хрониках, на живописных свитках, на фарфоре оставались лишь имена единиц, выделенных в единый разряд канонических фигур. Одновременно они превращались в некий абсолютизированный образ «истинного художника» (Дун Цичан, Чжао Мэнфу), «доподлинного каллиграфа» (Ван Сичжи) или «канонического поэта» (Ли Бо, Тао Хунцзин).

Имитация тонко и порой незаметно вплеталась в жизнь доподлинной традиции. Она становилась интегральной частью этой жизни, поскольку абсолютно точно воспроизводила в живописи малейшие тонкости удара кистью художника, в литературе — особенности стиля, в буддийских сутрах — ритмику речи.

Подделка всегда сопутствовала истинной традиции, причем во всех областях жизни, и это практически никогда не осуждалось обществом. Например, наряду с настоящими буддийскими монахами по дорогам бродили сотни «ложных монахов» (*цзя сэн*). Они либо просто обряжались в желтые одежды, либо в столице покупали монашеское удостоверение и могли с ним просить милостыню, останавливаться на ночлег в монастырях и т. д.



Илл. 129. Ваза из синего фарфора с веткой сливы имитирует классический фарфор династии Мин (1368–1644) и, хотя сделана в XVIII в., не потеряла своей ценности в глазах знатоков, ибо точно передает «дух древности»

Одна из причин такой глобальной имитации — по сути, имитации всей китайской традиции — заключается в том, что порой даже лучшие представители культуры оказывались неспособны выдержать силу духовного напряжения, присущую в некоторые периоды всей китайской цивилизации. Сложно быть доподлинным даосским или буддийским монахом, поскольку для этого как минимум нужен истинный учитель, а его найти нелегко. Затруднительно стать величайшим поэтом или художником, поскольку все возможные формы художественной и эстетической культуры уже испробованы и «пущены в обращение». Сложность заключалась именно в том, что Китай, обладая не только огромной историей, но и чрезвычайной интенсивностью развития, очень быстро исчерпал вариативность всех художественных стилей, поэтических направлений. Можно лишь бесконечно повторять лучшие образцы форм, тем самым воспроизводя и состояние тех мастеров, которые когда-то впервые воплотили эти формы.

Все базировалось на каноне внешней формы. Так, существовали энциклопедии живописных форм, в которых перечислялись нормативные формы гор, речных потоков, птиц, лодочек и так далее — некие оптимальные варианты, принадлежащие кисти великих мастеров прошлого. Живописцу оставалось лишь свести их воедино на бумаге, и хотя сама композиция могла быть оригинальной, все ее отдельные элементы являли собой не более чем копии. В ушу обучение строится на бесконечном повторении типовых комплексов *таолу*. *Таолу* ценны не столько своей техникой, сколько тем, что боец осознает, что он повторяет движения, которые когда-то, возможно, столетия назад, делал великий мастер, и тем самым он уподобляет свое состояние духу великих наставников.

Да и возможно ли действительно отделить оригинал от подделки и определить истинность формы? Например, известный эстет Цянь Юн в своем трактате «Люй юань хуасюэ» («Изучение истоков живописи») рассказывал о некой семье Цинь, жившей в Сучжоу. По утверждениям Цянь Юна, более половины всех живописных свитков, приписываемых живописцам эпох Сун и Юань, в действительности были созданы этой семьей¹³.

В Китае подделывались не только картины и шелка или древние трактаты, но и рецепты лекарств «под древность». В Пекине неподалеку от площади Тяньаньмэнь находилась мастерская человека, который имитировал работы итальянского живописца Джузеппе Кастильоне (Лан Шинина) (1688–1766), долгое время жившего в Китае и оставившего после себя оригинальные работы, сочетающие китайский и европейский стили живописи. Примечательно, что этот копировальщик располагал полным набором печатей цинского двора, которыми он заверял «подлинность» произведений.

Это копирование, доведенное до совершенства, стало частью и современной жизни. И мы имеем в виду не только тысячи подделок под древность,

которые можно встретить на любом рынке Китая и даже в солидных художественных салонах, но и вещи значительно более модные. Так, в Китае повальным и повсеместным увлечением является караоке — пение под музыкальную фонограмму вместе с певцом. Даже в небольших отдаленных деревушках можно встретить салоны караоке, где по вечерам семьи или китайцы в компании «девушек для развлечений» с воодушевлением поют, подражая любимым певцам и глядя в экран телевизора. Вокруг этой любви к имитации пения возникла огромная индустрия аудио- и CD-дисков, специальных видео- CD-магнитофонов. Плотность населения в Китае огромна, культура перепробовала уже все формы художественного самовыражения, и одной из немногих форм творчества — весьма условного и причудливого — является копирование чьего-то пения.

Как-то в антикварном магазинчике аэропорта г. Чжэньчжоу, вокруг которого когда-то и возникла древнейшая цивилизация Шан, автору попытались продать за весьма солидную сумму панцирь черепахи с написанными на нем древними иероглифами и со всеми полагающимися «гарантийными сертификатами», свидетельствующими, что передо мной гадательная надпись четырехтысячелетней давности. Подделка быстро обнаружилась: при внимательном осмотре оказалось, что часть надписи сделана... упрощенными иероглифами, введенными в обиход в 50-е гг. XX в.! Те, кто изготавливал копию, не очень хорошо знали историю китайской культуры. Однако само отношение к подобного рода подделкам лучше всего характеризуется словами эксперта-продавца, которому пришлось признать: «Да, наверное, это подделка, но зато как похожа на настоящую!»

Наставники «традиции истины» сегодня

Древнее мистическое начало очень тесно вплетается в жизнь современного Китая, иногда принимая формы механического выполнения древнего обряда почитания предков, иногда становясь объектом имитации, иногда действительно искренней попыткой открыться неким потусторонним силам.

Вера в магические возможности в Китае настолько сильна и одновременно настолько обыденна, что сегодня она превратилась даже в один из объектов мошенничества. Особенно ярко это проявляется на юге Китая, где обращение к гадалею перед совершением важного дела и к знахарю для лечения болезней издавна является нормой жизни, хотя современные медиумы могут жить во вполне комфортных городских квартирах, а для гадания даже использовать компьютерные программы. Примечательно, что сам медиумизм не становится объектом жульничества — людей обманывают на том, что обещают за большие деньги познакомить их с известными гадалками или врачами. Так,

в 2001 г. в гонконгскую полицию обратилась пожилая женщина, которая отдала трем мошенникам около 93 тыс. долларов лишь за то, что те пообещали свести ее с великим мастером-медиумом, обладающим необычайно сильной энергией, который мог бы излечить все ее недуги. Как выяснилось позже, такого мастера вообще не существовало, мошенники были арестованы, а гонконгская полиция заявила, что в 1999 г. было зафиксировано 455 подобных случаев, в 2000 г. — уже 617¹⁴.

Оккультно-мистические практики в современном Китае не исчезли, но лишь приобрели новые формы и новый «лексикон», которым они рассказывают о себе. Если раньше людям обещали бессмертие или жизнь, которая продлится сотни лет, то сегодня чаще всего идет речь об обещаниях крепкого здоровья, могучей мужской потенции и «белизны» женской кожи (отбеливание кожи «под иностранцев» — современный канон красоты).

Сегодня древние магические приемы в снятом, несколько завуалированном виде используются практически повсеместно.

Одной из форм проявления древнего магического искусства в современной жизни является широко известная во всем мире китайская традиционная медицина. Под термином *и*, сегодня означающим «медицину», первоначально подразумевались либо особая категория медиумов, врачующих посредством собственного тела, либо жесты и приемы, которые они при этом выполняли. В принципе, даже сегодня суть магического врачевания, которое и подразумевается под «традиционной китайской медициной», особо не изменилась — в деревнях по-прежнему, приступая к излечению больного, прежде всего оценивают соотношение в его организме энергий *инь-ян*, состояние «внешних и внутренних духов», и «прогоняют болезни» при помощи трав и т. д.

Таким же отголоском, причем вполне «живым», древней магической культуры является ушу, обычно переводимое как «боевое искусство», хотя, в сущности, оно представляет собой сложный комплекс психо-физического воспитания человека. Традиционные методы ушу, в отличие от современного спорта и гимнастики ушу, непосредственно связаны с раскрытием духовных сил человека, его внутренним очищением и воспитанием. А методики, используемые для этого, во многом повторяют магические приемы древних даосов и магов, например дыхательно-медитативная практика (*цигун* или *нэйгун*), многократное выполнение комплексов-*таолу*, некоторые из которых имеют исключительно ритуальный характер. Более того, существуют стили ушу, которые вообще никогда не предназначались для боевого использования и были порождены исключительно народной магической культурой. Они базируются на имитации движений животных, которая в свою очередь связана с широко известными ритуалами мистического перевоплощения в животных. Другие стили, особенно на юге Китая, где особенно сильна была магическая культура,



*Илл. 130. Поклон просветленному патриарху. Деталь свитка Ляо Цзе (XII в.)
«Восемь историй из жизни выдающихся монахов»,
повествующего о патриархах и выдающихся
последователях чань-буддизма*

непосредственно родились из ритуальных танцев, выполняемых под музыку и удары в гонги и барабаны, вводящих человека в психосоматический транс. Поразительно, но сегодня многие из этих стилей ушу особенно на Западе считаются «прикладными» и боевыми, и мало кто знает об их реальной магической истории.

Сложность понимания ушу заключается именно в его современном состоянии — на первый взгляд, оно стало достоянием широкой публики, превратилось в зрелищный вид спорта. В сущности, ушу повторило путь многих других некогда магических систем духовной практики, например магического врачевания, ставшего широко известной «китайской традиционной медициной», или геомантики *фэншуй*, даосской диетологии — все они так или иначе превратились в предмет коммерции и с этого момента целиком утратили свое действительно мистическое содержание.

Ушу как способ психофизического воспитания, включающий множество компонентов — от физической тренировки до диетологии, возник относительно поздно, не раньше XV–XVI вв. Сами же компоненты существовали задолго до этого периода, и потому в общем можно согласиться с тезисом о древности

происхождения ушу. По сути, в истории существовало несколько форм ушу (сам термин возник в III в.), которые затем и слились воедино. Долгое время основное направление ушу существовало исключительно как система армейской подготовки, включая способы боя с длинным и коротким оружием, рукопашный бой, вольтижировку, даже построение боевых порядков. Параллельно развивалась некая игровая или потешная система, включавшая в себя элементы боевой практики, которая демонстрировалась при императорском дворе или на народных праздниках. Причем такие развлекательные представления получили колоссальное распространение в эпохи Тан–Сун в виде так называемых «представлений под навесом» (*канпэн*). Это было сродни цирковому развлечению: бойцы не столько вступали в поединки перед публикой, сколько, например, демонстрировали способность очень быстро вращать алебарду, весящую пару десятков килограммов, или выполняли групповые комплексы с длинными шестами.

Однако настоящий перелом в ушу происходит в XVI–XVII вв. — когда боевые и игровые методы сливаются с ритуальными оккультно-магическими комплексами. Это и становится зарождением ушу как системы физического и духовного — духовного в традиционном китайском смысле — воспитания последователей. Тем не менее до сих пор сохранилось очень много стилей ушу, носящих чисто развлекательный или оздоровительный характер, и хотя им традиционно приписывается эффективность в бою, в действительности это не более чем дань народной традиции. На юге Китая, в провинциях Гуандун, Фуцзянь и в Гонконге, комплексы упражнений таких стилей совершаются под удары в гонги и барабаны, ритмично, с четкими остановками и резкими ускорениями. Примечательно, что именно из этих южных стилей ушу родилось японское каратэ.

Ушу, известное нам сегодня, — это далекий, но тем не менее явственный отголосок тех мистерий и культов, которые пришли из глубокой древности. Это прекрасный пример того, как мистическая традиция и закрытые методы духовной практики могут скрываться под внешней оболочкой физической культуры, боя, а сегодня даже и спорта.

подавляющему большинству людей порой сложно понять, что существуют по сути два ушу, которые между собой практически никак не связаны. Одно было создано самой китайской традицией в XVII–XVIII вв. на основе магически-окультурных методик установления связи с запредельным миром, энергетической подпитки и воспитания человека-воина. Но не воина как некоей агрессивной личности, а уникального существа, способного без злобы и агрессии блестящим образом противостоять этому миру. Это путь безукоризненного мастерства. Он требует очень больших усилий, вдумчивости и немалой внутренней интеллигентности.

Другое ушу, как ни странно, тоже было создано китайской традицией. Это путь внешний, показатель, довольно простой и не требующий внутренних усилий. Этот тип ушу (а на самом деле речь идет не только об ушу, но и о многих явлениях китайской традиции, в том числе медицины, диетологии, живописи и т. д.) создан в основном для того, чтобы сохранить в нетронутом виде истинные ценности, мистическое знание, удовлетворив людей недалеких, невдумчивых и амбициозных. Не случайно, все, абсолютно все, что написано про ушу в Китае, есть легенда, миф, *таолу* намеренно искажаются, в описании упражнений цигун меняется порядок движений, в описании речитативов — порядок иероглифов. Так работает механизм сокрытия мистического знания в ушу. Причем он не управляется кем-то конкретно, но исторически выработан самой культурой.

Такая двойственность ушу — прекрасная лакмусовая бумажка. Чем дальше следует продвигаться вперед, тем остается меньше людей, способных выдержать такое внутреннее напряжение. Они отпадают, спотыкаются о ложные цели или свои амбиции. Не случайно в китайских учениях, в том числе и в ушу, последователи называются «идущими по Пути» или «вступившими на Путь» (*жу дао*). А теперь задумаемся, сколько вокруг нас людей, о которых можно сказать — «идущие по Пути»? Вот они-то и есть воистину «занимающиеся искусством» (*лян гун*), как говорят об истинных последователях ушу.

Точкой концентрации всех векторов в ушу, равно как и во всех других духовных практиках Китая, является фигура учителя или наставника, который по своему статусу является продолжателем традиции магов, хотя «выглядит» значительно более современным. Вообще понятие наставника в мистической традиции Китая порой разрастается до фантазмагорических масштабов: реальным людям могут приписываться подвиги древних мастеров, необычайные возможности, и по своему облику в таких рассказах эти люди оказываются очень близки к бессмертным-сяням.

Приведем лишь один пример. В буддизме наставников принято именовать *фаши* — дословно «наставники дхармы», то есть буддийского учения. Однако точно так же на юге и в центральных регионах Китая именуют людей, признанных местным сообществом в качестве наставников, причем не обязательно буддийских. Они, например, могут давать наставления в медицине, ушу, гадании, живописи.

Сегодня практически все известные мастера ушу, которые получили буддийское посвящение, но не обязательно были монахами либо покинули монастырь, также именуются *фаши*, причем такое звание дает им местное сообщество, а не они сами. Если внимательно посмотреть, какие в действительности функции они выполняют, окажется, что *фаши* не обучают людей непосредственно (это за них делают их ученики), но, выполняя определенные упражнения, медитации, или, наоборот, практически мгновенно они способны



Илл. 131. Старый монах монастыря Шаолиньсы до преклонных лет сохранил гибкость благодаря специальным методикам

входить в необычное состояние, в котором начинают говорить или показывать вещи, не характерные для их уровня знания. В этом состоянии они могут врачевать людей на расстоянии. В частности, мне приходилось видеть в провинции Хэнань следующий способ врачевания: *фаши* садился на стул в паре метров от больного, прикрывал глаза и начинал медленно раскачиваться, затем делал небольшой толчок рукой в воздухе или какое-то смахивающее движение перед собой. На этом лечение заканчивалось, вредоносные духи были изгнаны. Примечательно, что такое лечение нередко оказывалось очень эффективным. В той же провинции Хэнань практически все известные мастера ушу именуется *фаши*. Поначалу может сложиться впечатление, что это происходит из-за того, что многие из них связаны с буддийской практикой, например, обучались в монастыре Шаолиньсы или у его последователей. Однако термин *фаши* распространяется прежде всего на тех, кто способен либо «передать истину», то есть быть посредником в передаче духовного знания от верхних духов к ученикам, либо на тех, кто способен входить в состояние транса в момент выполнения комплексов *таолу*.

По сути, *фаши* — это воспроизведение древнейшего искусства медиумов. Сам термин *фаши* встречается еще в древнейших текстах периода Чжоу. Знаменитый востоковед де Гроот наблюдал практику *фаши* на юге Китая в начале XX в. и пришел к выводу, что так называли неких людей «захваченных духами»¹⁵. На Тайване *фаши* выполняет функцию «мастера ритуалов» во время храмовых церемоний, призывая духов спуститься на землю и войти в конкретных людей. В этот момент люди могут задать духам любые вопросы, причем большинство из них интересуют самые бытовые проблемы, например, у духов нередко спрашивают номера лотереи, которые могут выпасть при следующем розыгрыше¹⁶.

Путешествуя по многим районам Китая, бывая в самых отдаленных уголках и горных районах, я с интересом наблюдал за теми людьми, которых местные жители называют «наставниками» (*шифу*).

Поведение их может показаться странным и далеким от норм того, что обычно принято называть наставничеством или мастерством. Прежде всего, большинство из них не отличается какими-то сверхъестественными или необычными способностями, например, мастера ушу отнюдь не являются самыми лучшими бойцами, не обладают угрожающим видом. В основном это пожилые люди, скромного, а нередко вообще неприметного вида, их лица выражают смущение и даже растерянность, когда их вдруг начинают именовать мастерами.

Думается, путаница происходит из-за абсолютного несовпадения понятия мастерства на Западе и в Китае. Для западной традиции мастер — это могучий и самый лучший боец, строгий и жесткий ментор. В Китае же наставник выполняет совсем иную миссию — он опосредует связь своих учеников с Небом,

с духами мастеров предыдущих поколений. И поэтому самое важное — все время находится рядом с мастером.

Правда, и здесь сегодня, как, впрочем и во многих других областях в Китае, встречается масса имитаторов и просто откровенных шарлатанов — спрос на всякого рода «мистическое» порождает и предложение. По всему миру поехали «традиционные китайские врачеватели», «мастера боевых искусств», «знатоки фэншуй». Даже знаменитый Шаолиньский монастырь сегодня превратился в обширный туристический центр, где молодые спортсмены, одетые монахами, с удовольствием за определенные плату продемонстрируют «великие секреты Шаолиньского ушу». Изменились и сами монахи — молодой и процветающий настоятель монастыря, призрев все нормы монашеской скромности, разъезжает на роскошных автомобилях и демонстрирует поистине коммерческий подход в привлечении туристов и продвижении своей «торговой марки». Но при этом он и подобные ему люди отвергаются самими носителями традиции как «идущие по внешнему пути». И такие люди, что пытаются выступать для внешней публики в качестве «великих мастеров» в действительности никогда не будут допущены к настоящим тайнам и знаниям древности.

А как же традиционные наставники, до сих хранящие много тайн самовоспитания, психопрактики, боевых искусств? Возмущены ли они? Недовольны? Отнюдь нет, они воспринимают это как особого рода форму самосокрещения тайн мистической культуры: пускай любопытствующие действительно считают, что это и есть «истинное знание», главное, что по-настоящему тайные учения остаются нетронутыми.

Образ настоящего мастера — носителя тайного Знания, всегда подчеркнуто мистичен и сокрыт. Мало кто может быть посвящен в истинную историю или внутреннюю традицию школ ушу, дигун или даже каллиграфии — все это обильно подернуто дымкой мифов и преданий. Так, мир ушу знает множество мифов и рассказов о подвигах мастеров, причем именно с этих рассказов начинается обучение в любой традиционной школе ушу. Например, шаолиньская традиция ведет свое начало от индийского монаха-миссионера Бодхидхармы, который девять лет провел в медитативном созерцании, сидя лицом к стене в одной из пещер гор Суншань. Как рассказывают все более или менее известные хроники монастыря Шаолиньсы, именно он стал основателем чань-буддийского учения и боевого искусства шаолиньских монахов. Однако эти предания в их окончательном виде сформировались не раньше XVII в., то есть через более чем тысячу лет после того, как приходил в Китай легендарный Бодхидхарма. Современные же исследования показали, что прямого отношения к ушу Бодхидхарма не имел, к тому же Шаолиньсы никогда не был центром ушу. Это не является секретом и для современных шаолиньских настав-

ников, которые тем не менее регулярно приписывают Бодхидхарме и другим подобным героям древности создание многих боевых и медитативных комплексов, авторство «тайных трактатов». Зачем же эти истории передаются от поколения к поколению?

Думается, это объясняется не какой-то «мистифицированностью» сознания, но использованием древнейшей медитативной техники. Рассказывая о мастерах, пересказывая реальные или, чаще всего, выдуманные истории из их жизни, называя их по имени, ныне живущее поколение последователей тем самым как бы призывает духов древних бойцов на себя. Вспомним, что при исполнении ритуала похорон или поминовения китаец должен многократно называть усопшего по имени, дабы тот не заблудился в мире духов, не превратился в «сиротливую душу», не обратился во вредоносного *гуя*, а продолжал помогать своим потомкам. Точно так же школы ушу, построенные по принципу семьи, где все считаются братьями-сестрами, отцами-детьми, поминают своих «родственников», устанавливая связь с их духами. Известно много историй о том, как последователи учились во сне, когда к ним приходил наставник, умерший сотни лет назад, и показывал секреты ушу. Мне неоднократно приходилось видеть, как ученики, прикрыв глаза и войдя в медитативный транс, начинали выполнять мощные, жесткие движения, которых до этого никогда не учили, а придя в себя, рассказывали, что им явился некий наставник и стал помогать им.

Вообще образ наставника в духовной традиции Китая сведен к некоему абстрактному мифообразу, абсолютному Учителю, связанному с древними секретами и самой энергетикой древних мудрецов. Будучи передатчиком этой традиции, он отсутствует как индивидуальная личность и являет собой не более чем одно из звеньев в цепи «преемствования духа древних». В этом он также схож с древним магом, ибо в тонком мире для человека не может быть никакой окончательной самоидентификации, у него нет окончательного лика, поскольку его физическое тело является лишь временной оболочкой, тогда как его существование выходит за рамки земной жизни. Такое представление о том, что все внешнее — тленно и временно, а все внутреннее — истинно и вечно, проявилось, в частности, в существовании дихотомии «внешнее-внутреннее» (*нэй-вай*) во всех областях искусства, в интеллектуальных поисках самосовершенствования и политического управления. Причем отнесение ко «внешнему» или «внутреннему» того или иного явления зависит исключительно от позиции самого классифицирующего. Например, все последователи ушу относят свою школу ко «внутреннему» направлению и в то же время всех остальных считают «внешними» или идущими «внешним путем» (*вай дао*).

Соотнесение со внешним или внутренним никоим образом не связано с техническим мастерством бойца ушу, искусностью живописца или точностью

предсказаний гадателя. Существует лишь один критерий — приобщенность к традиции конкретной школы, передача духовного, а не технического компонента традиции. Причем под «духовной передачей» подразумевается способность последователя адекватно воспроизводить то состояние сознания, которое было присуще его наставникам и которое в свою очередь и является «передачей истины» (*чжэньчуань*). И сегодня, например, наставник, который преподает при Шаолиньском монастыре ушу, но при этом не является воспитаником Шаолиньсы или самой шаолиньской школы, именуется *вай ди* — «внешний ученик». Традиционными наставниками он отвергается как «плывущий в другом потоке».

Тот, кто находится рядом с наставником, когда он пребывает в состоянии озарения или одержимости духами древних, и есть человек, перенимающий от учителя истинную благодать. Не техническое мастерство, не какие-то секреты передаются последователю, а ощущение, принесенное из потустороннего мира. Это и есть то, что именуется *чжэньчуань* — «передача истины» (одно из самых расхожих понятий в китайской мистической культуре). Рядом с мастером могут находиться сотни учеников, но лишь немногим из них посчастливится уловить это ощущение и пережить мистическое откровение. Они и будут называться «воспринявшими истину». Все же остальные получают «ложную традицию» (*цзя чуань*), хотя проходили точно такое же обучение, как и «истинные ученики», с той лишь разницей, что в силу многих причин они оказались неспособны пережить экстатический транс и мистическое откровение.

В самом понятии «передача истины» или «истинная традиция» нет и оттенка философского созерцания или вопроса «что есть истина?». Истина в данном случае — та благодать, которая осязаемым образом исходит от наставника и рядом с которой надо пребывать. Именно поэтому учитель «учит молчанием», передавая знания одним своим присутствием. В реальной жизни это обучение выглядит чаще всего как обычная жизнь рядом со своим наставником в течение многих лет. Ученик вместе с ним странствует по разным местам, принимает пищу, нередко живет в его доме. Преданность и внутренняя благодарность наставнику — важнейшая часть этой традиции, поскольку в противном случае обрывается связь со всеми поколениями предыдущих мастеров и ученик оказывается вне традиции, «вне передачи» и по сути перестает быть учеником.

Имена учеников, которым была «передана истина», обычно заносятся в особые генеалогические книги (*цзя ту*), существующие у каждой школы ушу, гадателей, каллиграфов, художников. В них подробно указывается, как осуществлялась передача благодати от учителя к ученику, причем такие книги с абсолютной точностью скопированы с обычных семейных хроник. Небольшое количество учеников, занесенных в *цзя ту* (обычно их два-три), говорит в

действительности не о том, сколько человек обучалось у наставника, а о том, сколько испытало соприкосновение с миром духов и способно передавать этот импульс дальше.

В этом смысле становится более понятным известный китайский постулат о необходимости передавать учение «от сердца к сердцу» (*и синь чуань синь*). «Сердце» (также «душа» — *синь*) в китайской традиции означает совокупность духовно-психических свойств человека и в этом плане логически противостоит «телу» (*ти*), и таким образом, любое учение есть передача личных свойств и переживаний просветленного учителя. Именно поэтому не существует каких-то секретов, которые можно было бы «подсмотреть», украсть или выдать, — все обучение сведено к особой роли личности наставника, его личного магнетизма, и далеко не всегда его технических знаний.

Смысл жизни такого наставника — в сохранении этого духовного импульса, этой истины, которую нельзя растерять в брэнном мире. И ради этого можно пожертвовать карьерой, удалиться на старости лет в уединенную деревню или в горный скит. История донесла до нас слова Шэнь Чоу (1427–1509), одного из четырех великих наставников династии Мин. За год до своей смерти он собственноручно сделал каллиграфическую надпись на своем портрете, написанном одним из художников.

Прямо над своей головой на картине он размашисто начертал: «Некоторые считали, что глаза мои слишком малы. Другие же утверждали, что челюсти мои слишком узки. Я не знаю, да и откуда же мне знать, чего мне не достает? Да и в чем смысл сравнения глаз и лиц? Волнения мои лишь о том, как не утратить истинность. Ко всему же остальному был я столь беспечен все эти восемьдесят лет, и остаюсь им сейчас, когда смерть стоит лишь в шаге от меня». И подписался — «Старик с каменистых полей».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ВЕЧНО ДЛЯЩЕЕСЯ ПРОШЛОЕ



Внешне современный Китай меняется стремительным образом. Там, где еще вчера продавались журналы и тонкие книжечки, посвященные китайской традиции, истории, ушу и цигун, сегодня разложены красочные журналы с привлекательными красавицами на глянцевых обложках, переводы западных дайджестов и книг по маркетингу. Говоря словами Шпенглера, «цивилизация окончательно поглотила культуру». И все же древняя мистерия продолжает разворачиваться здесь и сейчас, в каждом повседневном жесте и акте китайской культуры, несмотря на внешнюю имитацию «современного облика».

И даже в обыденном сознании зафиксировался образ основного героя священного пространства Китая — причудливая смесь мага и интеллектуала, отрешенного мудреца и хитроумного стратега. Конкретные черты этого образа меняются от эпохи к эпохе, однако суть его остается неизменной. В древности — это шаман, гадатель, позже — философ и даосский алхимик. В средневековье он уже живет в светском обществе, состоит на государственной службе, но при этом мыслит категориями мистического. Он предельно прагматичен в своих поступках, но и при этом пребывает в «мудрых раздумьях».

На протяжении всей истории Китая существовали и продолжают существовать люди, которые способны благодаря развитым внутренним способностям установить связь с духами предков, с «тонким миром» и которые обслуживают сакральное пространство китайской культуры. Именно они назывались



Илл. 132. Монахи в монастыре «Баймасы» — «Белой лошади»,
первой буддийской обители в Китае

«людьми Пути» (*дао жэнь*) или «вступившими на Путь» (*жу дао*), в разные периоды истории их именовали по-разному, равно как по-разному выглядели их социальные функции и образ жизни. В древности первоначально это были так называемые «бессмертные» (*сянь*), медиумы (*чжи, у*), чуть позже они были представлены широкой когортой философов и государственных деятелей. К эпохам Тан–Сун они в основном были художниками, поэтами, эстетам, утонченными интеллектуалами. К XVI–XVII в. к ним присоединились народные мастера ушу, стали возрождаться самые архаические формы магической практики — магическое врачевание, предсказания, заклинания. Эти формы дошли и до нашего времени, нередко проступая даже в речах и поведении политиков. Сегодня таких людей можно встретить среди деревенских мастеров, наставников ушу, гадателей, хотя и между ними есть немало имитаторов и добросовестных «копирвальщиков» манеры поведения.

Эзотерическая традиция, традиция сокрытого, невыраженного знания постоянно просачивалась в мир, превращаясь в морально-этические доктрины, учения о государственном управлении или «умиротворении народа». Это протекание имело множество форм и проявлений и многократно менялось в зависимости от эпохи. В средневековье оно было представлено в основном эстетико-интеллектуалистскими исканиями.

И древний маг, и средневековый интеллектуал, и современный политический деятель — все связаны ощущением единства с миром духов, который по сути нередко воспринимается как мир смерти. И это великое таинство общения с духами, требующее чрезвычайного внутреннего напряжения, заполнило собой все пространство священного в Китае, не оставив места ни для единого Бога, ни для централизованной церкви. И это ощущение сохранилось в обычном сознании вплоть до сегодняшнего дня.

За многие тысячелетия в Китае установилось своеобразное равновесие и взаимодействие культуры действительно мистической, сакральной и глубоко запрятанной, с одной стороны, и культуры экзотерической, внешней, секуляризированной — с другой. Время от времени происходил как бы «вброс» мистического знания в светскую культуру, и именно тогда появлялись новые направления философии, народной религиозной практики, эстетической мысли. Сакральное не растворялось в земном и обыденном, но как бы отдавало ему свою часть, сам же комплекс мистико-окультурных представлений оставался в основном незатронутым светскими тенденциями. Многие явления, например буддизм и даосизм XI–XVI вв., ряд направлений неоконфуцианства представляли собой экзотерические трактовки эзотерического знания, облеченного в сложные формулы и логические построения. Являлись собой экзотерические трактовки эзотерического знания, облеченного в сложные формулы и логические построения.

Обычно соприкосновение с миром духовного, дающее человеку уникальный и строго индивидуальный мистический опыт и оставляющее отпечаток в сознании на всю жизнь, как мы показали в первой книге, является одной из форм общения с миром мертвых, миром истории, миром прошлых поколений. Помимо экстатического соприкосновения медиума с этим миром, существовали и различные формы подражания мистическому опыту, нашедшие свое проявление в искусстве, философии, политических доктринах.

Духовное пространство в Китае имеет очень много форм, вариантов и воплощений. Оно красиво описано, передано в притчах, художественных свитках и философских трактатах. Оно очень меняется — от эпохи к эпохе, от провинции к провинции, от одной категории населения к другой. И все же оно поразительно гомогенно — в нем мистик постоянно играет с жизнью как с инструментом. Он разрисовывает ее, имитирует и даже подделывает, поскольку внешняя форма не важна, и в игре всегда можно получить возможность все время быть



Илл. 133. Священное в современном Китае повсеместно сочетается с мирским. И в священной колыбели буддизма монастыре Шаолиньсы молодые послушники увлеченно поедают мороженое

другим, непостоянным даже в самом факте метаморфоз. Именно прагматизм мистической традиции приводит к гибкости и лабильности внешних форм выражения. Святое здесь не постоянно, не канонично и не имеет догматической формы — его всегда можно изменить и придать ему новую оболочку, лишь бы эта форма продолжала поддерживать постоянную связь человека с миром потустороннего и бесформенного. В этом суть пышного китайского искусства, роскошного декора архитектуры и лаконичных монохромных пейзажей, мистических полетов шаманов и тонких философских рассуждений мудрецов.

В этом пространстве никогда не возникало реального различия между небесным духом, медиумом и правителем — все они являлись лишь разными воплощениями единого духа предка, самым причудливым образом трансформирующегося все в новые и новые формы.

Сама эта китайская традиция показала удивительное взаимопроникновение мира земного и мира небесного, когда одно присутствует в другом, а переходы столь внезапны, что иногда невозможно понять, изображает ли художник земной пейзаж или свое мистическое переживание, передает ли китайское историческое повествование обычный миф или какое-то реальное событие. Чжуан-цзы и Ле-цзы никого не мистифицировали в своих историях — они лишь описывали свои вполне реальные для их сознания путешествия в мир мертвых.

Здесь личные мистические переживания и правила их выражения в виде канона — поведения, стихосложения или даже образования — заполнили собой то пространство, где в западном мире царствует религия. И если говорить о настоящей «религии» Китая, то для Поднебесной этим явлением стала сама история. Порою оказывается, что никакого отношения к реальным историческим событиям китайские исторические хроники не имеют — история мифологизировалась и подделывалась, как и все остальное — фарфор, картины, поэтические строфы. Она и не должна была повествовать о действительности, она отражала некую высшую священную реальность, «подтачивая» факты под оптимальное указание на эту сокрытую сакральность. Именно истории поклонялись, именно перед изображениями и духами исторических персонажей совершали ритуалы, именно историчность или чаще всего псевдоисторичность события давала морально-этическое оправдание любому поступку.

История Китая — вещь весьма лукавая, поскольку нередко вводит исследователя в иллюзию своей «прозрачностью», доскональной прописанностью, поскольку количество династийных и местных хроник измеряется сотнями. Увы, все это отнюдь не значит, что по этим источникам можно безошибочно определить, скажем, систему управления страной, производительность сельского хозяйства или повседневную жизнь и интеллектуальный климат эпохи. Проблема заключается в том, что многие источники, за исключением, пожалуй, ныне труднодоступных семейных хроник (цзяпу), были переписаны во



Илл. 134. Сегодня многие даосские монастыри почти опустели, но по-прежнему хранят атмосферу покоя и сосредоточенного одиночества

времена правления Канси и Цяньлуна и изображают порой совсем иную картину жизни Китая, нежели та, что существовала на самом деле. Хроники оказались превращены не столько в точные исторические свидетельства (в сущности, в силу своей субъективности ни одна хроника таковым не является), сколько в знаки идеального образа государства и культуры. Переписывались не только династийные хроники и провинциальные историописания, но перекраивалась и история целых духовных учений или художественных школ. Например, в XI в. была заново переписана история крупнейшей китайской школы буддизма чань, которая опрокинула в небытие многих крупных проповедников и возвела на вершину некоторых малозначимых персон. Но уже и после этого история чань переписывалась неоднократно как самими буддистами, так и императорскими хроникерами, окончательно спутавшими нити реальной истории.

И вот, в конечном счете, читая описания, например, эпох Тан и Сун, нередко мы сталкиваемся не столько с точным изложением событий, сколько с некими знаковыми для китайской культуры символами и персонажами, которые оказываются чрезвычайно монотонными и стереотипными. Пейзажные картины превращаются в повторение, порой даже без художественных изысков, неких слово-образов, поскольку обычно они сочетают изображение и каллиграфическую надпись. Во всем этом отсутствует столь присущая западной эстетике живость и теплота образов, поскольку Китай оперирует совсем иной логикой, иными ценностями, иными интенциями человеческого сознания. Высший смысл всех этих историописаний и хроник, живописных свитков и поэтических открытий, философских размышлений и политических доктрин сводился к подчеркиванию абсолютной преемственности ныне живущих поколений и форм управления с предыдущими поколениями. История здесь превращена в причудливые арабески — многократное и монотонное повторение одного и того же мотива в философии, эстетике и миропереживании, в ритмическое наслоение однотипных форм, вызывающее ощущение их богатства и многообразия. И цель такого описания истории — не столько реконструировать события, сколько передать их священный, неслучайный характер, подчеркнуть наличие особого типа знания или умения-*гунфу* у наставников и правителей древности.

У этого мистического знания много форм, хотя чаще всего считается, что именно даосизм стал самым ярким выражением оккультно-мистических представлений. Нам же видится, что тот даосизм, который дошел до нас, равно как и многие другие духовные учения, является скорее рационализацией, упрощением этого мистического знания — попыткой выразить его с помощью каких-то символов и слов и буквально индуцировать состояние соприкосновения с духовным миром посредством методов психопрактики, приема галлюциногенов и многих других, чисто механических средств.

Учения Конфуция, Мэн-цзы, Лао-цзы, других великих философов являются не столько оригинальным выражением духовного творчества, сколько попыткой рационализации того мистического импульса, который был запрятан где-то глубоко внутри китайского общества, жил в устных учениях магов, гадателей, других посвященных. Именно об этой, исключительно устной форме передачи истинного знания постоянно говорится как о «передаче знания от сердца к сердцу» (*и синь чуань синь*). Например, с VI–VII вв. она проявляется в различных формах китайского искусства, монохромной живописи, поэзии, где важно было не что-то показать, а, наоборот, сокрыть, глубоко запрятать. Но именно этот факт постоянного «запрятывания» указывал на существование чего-то значительно более важного, чем то, что было сказано, нарисовано, изображено, сделано. Не случайно «путь-Дао пролегает вне слов и явлений, но лишь он существует воистину».

То, что нередко представляется нам крайне загадочным, потаенным в китайской культуре, оказывается, наоборот, вторичным относительно действительно мистической культуры. То, что мы видим, можем прочесть или услышать, принадлежит уже к традиции редуцированной, более того — нередко крайне рационалистической. Продуктами многоэтапной рационализации мистического можно считать целый ряд явлений культуры, в том числе философию, живопись и поэзию, китайскую медицину, комплекс боевых искусств ушу, даже фанатичное следование формам приготовления пищи и заварки чая.

Парадокс заключается в том, что для Китая эта эзотерическая традиция не была традицией тайной, недоступной, хотя она и могла быть сокрытой от других людей. Но скрывалась не техника, не приемы и не методики, которые можно либо выучить, либо, как делают многие современные китайцы и европейцы, внешне симитировать, подражая, скажем, китайскому ушу, а на самом деле занимаясь обычной гимнастикой или спортом. Недоступность истинной традиции обеспечивалась уже самим состоянием, в котором должен находиться человек, дабы вступить в контакт с миром духов, обрести трансцендентацию сознания, покинуть пределы своего физического тела. Ряд методик, например способы медитации, «внутреннего искусства» или ушу, могли подвести человека к определенной черте, способствовать его прорыву в область изначального опыта, но однако все это базировалось на определенной природной предрасположенности человека к трансу. Становится ясно, почему некоторым методикам, которыми технически можно овладеть за несколько месяцев, последователей обучали десятилетиями — у них стремились развить способность к трансценденции сознания. Например, многие методики так называемых «внутренних стилей» ушу могут быть разучены за весьма короткий срок, порой измеряемый неделями, а техникой всего стиля можно овладеть за пару лет. Тем не менее последователей обучают десятилетиями, раскачивая и разрабатывая их сознание, выводя его за пределы привычных конвенций, вербального опыта.

Нередко для непосвященного наблюдателя китайская культура представляется углубленно-философичной и утонченно-самоуглубленной. Она же, наоборот, нервно-яркая, невротизированная, как невротизирован любой магический ритуал, напрямую обращающийся к сознанию человека. И она не может быть воспроизведена вне самого Китая.

Там, где непосвященный взгляд видит лишь изящество китайской поэзии или утонченную грациозность живописного свитка, китайское сознание увидит символы бессмертия, общения с миром духов, соприкосновения с духами предков и первоправителей. Это мир, лежащий исключительно в пространстве сакрального, непередаваемо-потаенного бытия, где каждый предмет, слово или образ представляют собой мост, связующий мир внешний и мир внутренний. И поэтому надо постоянно учиться читать эти образы китайской культуры.

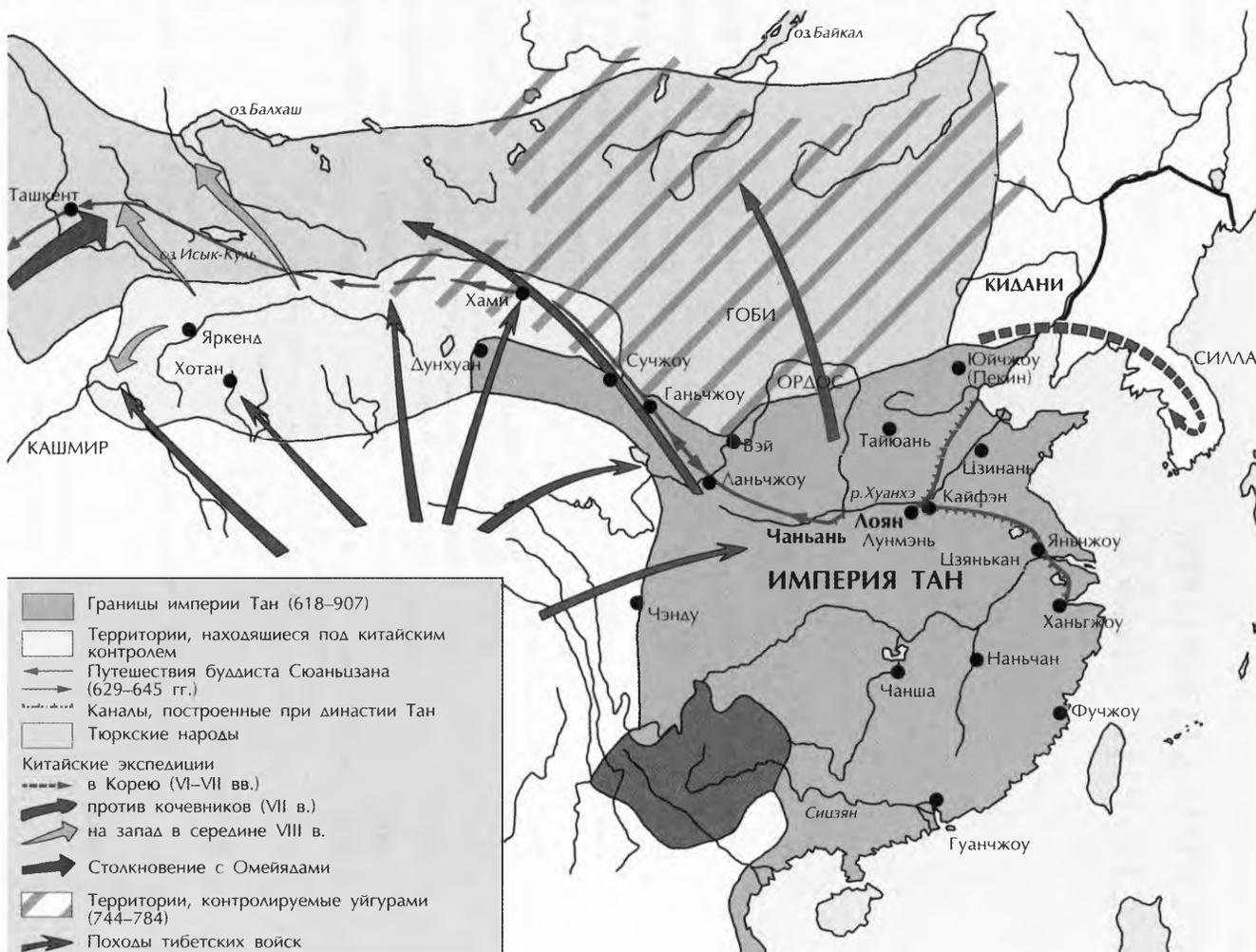


КАРТЫ КИТАЯ
ПЕРИОДИЗАЦИЯ ИСТОРИИ КИТАЯ
ПРИМЕЧАНИЯ
БИБЛИОГРАФИЯ
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ
СПИСОК ИЕРОГЛИФОВ
УКАЗАТЕЛИ





Карта Китая неолитического периода и периода Шан-Инь



ПЕРИОДИЗИЦИЯ ИСТОРИИ КИТАЯ

Периоды	Подпериоды	Дата
Эпоха пяти императоров		Нач. XXVI — конец XXII или начало XXI в. до н.э.
Ся		2207–1766 гг. до н.э. (традиционная датировка)
Шан Инь		1765–1122 гг. до н.э. (традиционная датировка)
Чжоу		1122–256 гг. до н.э.
	Западное Чжоу	1122–771 гг. до н.э.
	Период Весен и Осеней	700–500 гг. до н.э.
	Период Борющихся царств	453–221 гг. до н.э.
	Восточное Чжоу	770–256 гг. до н.э.
Цинь		221–206 гг. до н.э.
Хань		206 г. до н.э. — 220 г. н.э.
	Западная Хань	206 г. до н.э. — 9 г. н.э.
	Ван Ман	9–23 гг.
	Восточная Хань	25–220 гг.
Троецарствие		220–280 гг.
	Вэй	220–265 гг.
	Шу/Хань	221–263 гг.
	У	222–280 гг.
Цзинь		265–420 гг.
	Западная Цзинь	265–317 гг.
	Восточная Цзинь	317–420 гг.

Периоды	Подпериоды	Дата
Период Южных и Северных династий		420–589 или 386–589 гг.
Южные династии	Сун Цзи Ляо Чэнь	420–479 гг. 479–502 гг. 502–557 гг. 557–589 гг.
Северные династии	Северная Вэй Восточная Вэй Северная Ци Северная Чжоу	386–534 гг. 534–550 гг. 550–577 гг. 557–581 гг.
Суй		581–618 гг.
Тан		618–907 гг.
	Восстание Ань Лушаня	755–764 гг.
Период Пяти династий		900–960 гг.
Северная Сун		960–1127 гг.
Ляо (на северо-востоке)		916–1127 гг.
Ся (на северо-западе)		1115–1234 гг.
Цин		1115–1234 гг.
Южная Сун		1127–1279 гг.
Юань (монголы)		1271–1367 гг.
Мин		1368–1644 гг.
Цин (маньчжуры)		1644–1911 гг.
	Восстание тайпинов	1850–64 гг.
Республика Китай		1912–49 гг. (на Тайване — по наст. время)
	Нанкинское десятилетие	1927–37 гг.
	Антияпонская война	1937–45 гг.
	Народно-освободительная война	1945–49 гг.
Китайская Народная Республика		с 1949 г. по наст. время

ПРИМЕЧАНИЯ

Введение. Прошлое в настоящем

¹ Юй Цию. Цяньнянь и е (Взгляд в тысячелетие). — Гонконг, 2001.

² Ши цзи (Исторические записки). Раздел Кунцзы чжуань (Жизнеописание Конфуция).

³ Eberhard W. A Dictionary of Chinese Symbols — Hidden Symbols in Chinese Life and Thought. London & New York: Routledge & Kegan Paul, 1986, p. 209.

Часть I. История, гармония и хаос

Глава 1. Рационализм мистического

¹ Лунь Юй, 18/5.

² Ханьфэй-цзы цзице (Комментированное собрание сочинений Ханьфэй-цзы) // Сер. Чжуцзы цзичэн. — Пекин, 1954. — С. 221.

³ Чжуан-цзы. Ле-цзы / Пер., вступ. статья В.В. Малявина. — М.: Мысль, 1995. — С. 71.

⁴ Ши цзи (Исторические записки). Раздел Лао-цзы чжуань (Жизнеописание Лао-цзы).

⁵ Лицзи цзишо (Записки о ритуалах с толкованиями). Глава Ли юнь // Сер. Сышу уцзин. — Т. 2. — Шанхай, 1936.

⁶ Shryock J.K. The Study of Human Habilities, the Jen wu chih of Liu Shao. New Haven, Connecticut: American Oriental society, 1937.

⁷ Bergeron I. Wang Pi. Philosophy du non-avoir. Taipei-Paris-Hongkong: Institut Ricci, 1986.

⁸ Ibid.

⁹ Перевод комментариев Ван Би к «Дао дэ цзину» см.: Маслов А.А. Мистерия Дао. Мир «Дао дэ цзина». — Москва: Сфера, 1996. О Ван Би см.: Петров А. Китайский философ Ван Би.

¹⁰ T'ang Yung-t'ung. Wang Pi's New Interpretation of the I Ching and Lun-yu // Harvard Journal of Asiatic Studies, vol. 10, p. 124–161.

¹¹ Цит. по: Fung Yu-lan. A History of Chinese Philosophy, vol. II; Princeton, Princeton University Press, 1953, pp. 209–210.

¹² T'ang Yung-t'ung. Wang Pi's New Interpretation of the I Ching and Lun-yu // Harvard Journal of Asiatic Studies, vol. 10, p. 124–161.

¹³ Русский перевод с комментариями см.: Торчинов Е.А. Баопу-цзы // Даосская алхимия. Чжан Бодуань. Гэ Хун. — СПб.: Азбука, Петербургское востоковедение, 2001. — С. 329–445. Английский перевод: Sailey J. The Master Who Embraces Simplicity. A Study of the Philosopher Ko Hung A.D. 283–343. San-Francisco: Chinese Materials Center, 1978.

¹⁴ Лунь Юй, 18/4. См. также: Переломов Л.С. Конфуций. Лунь юй. — М.: Восточная литература, 2000. — С. 104–105.

¹⁵ Bodde D. Festivals in Classical China (New Year and Other Annual Observances during the Han Dynasty 206 B.C. — A.D. 220). Princeton, N.J.: Princeton University press, 1975, p. 139–147.

¹⁶ Сыма Цянь. Исторические записки («Ши цзи») / Пер. с кит. Р.В. Вяткина. — Т. 2. — М.: Наука, 1975. — С. 272.

¹⁷ Синь ган шу (Новая история династии Тан) // Сер. Эршиу ши (Двадцать пять историй). — Т. 5. — Шанхай, 1935. См. также: Боровкова Л.А. Экзаменационная система, обряды и первый император династии Мин // Конфуцианство в Китае: проблемы теории и практики. — М.: Главная редакция восточной литературы, 1982. — С. 186–188.

¹⁸ Подробная история даосизма на русском языке см.: Торчинов Е.А. Даосизм. Опыт историко-религиоведческого анализа. — СПб., 1998.

¹⁹ Чэнь Иньцзе. Tang Yi-je. Confucianism, Buddhism, Daoism, Christianity and Chinese culture, p. 82.

²⁰ Мэнь Вэньтун. Даоцзяо ши яньцзю (Изучение истории даосизма). — Пекин, 1998.

²¹ Hisayaki Miyakawa. Local cults and Mount Lu at the Time of Sun En's Rebellion // Facets of Taoism. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1979.

²² Чэнь Инькэ. Тяньшидао юй Биньхай дичэн чжи гуаньси (Связь между «Путем Небесных наставников» и Биньхаем) // Bulletin of the National Research Institute of History and Philosophy, Academia Sinica (Beijing), □ 3, p. 462–466.

²³ Чжуан-цзы (пер. В.В. Малявина), с. 97.

²⁴ О размытости содержания понятия «даосизм» см. подробнее: Торчинов Е.А. Даосизм. — СПб., 1997.

²⁵ См. например: Chinese Gods and Myths. London: Grange books, Quantum book, 1998, p. 18.

²⁶ Фань Е. Хоу ханьшу (История поздней Хань) // Сер. Сы ши. — Т. 3. — Шанхай, 1935. — С. 1804.

²⁷ Яншина Э.М. Формирование и развитие древнекитайской мифологии. — С. 129.

²⁸ Ле-цзы, 1954, с. 52.

²⁹ Рифтин Б.Л. От мифа к роману. Эволюция изображения персонажа в китайской литературе. — М., 1979. — С. 10–79.

³⁰ Schafer E.H. The Divine Woman, Dragon, Ladies and Rain Maidens in T'ang literature. Berkley, Los Angeles, London, 1978.

³¹ Eberhard W.A Dictionary of Chinese Symbols, p. 76.; Юань Кэ. Мифы древнего Китая, М., 1965, с. 37–42.

³² Цит по: Юань Кэ. Мифы древнего Китая. — 1954. — С. 34, прим. 16.

³³ Legg, v. 2, p. 511.

³⁴ Элиаде М. Священное и мирское. — М.: МГУ, 1994.

³⁵ Юань Кэ. Мифы древнего Китая. — М., 1965. — С. 185–200.

³⁶ Рифтин Б.Л. Юэ ту // Мифы народов мира. Энциклопедия. — М.: Российская энциклопедия, 1994. — Т. 2. — С. 680.

³⁷ Котляр Е.С. Мифы и сказки бушменов. — М., 1983.

³⁸ Eberhard W. A Dictionary of Chinese symbols, p. 138.

³⁹ Ibid., p. 247.

⁴⁰ Юань Кэ. Чжунго шэньхуа чжуаньшо цыдянь, с. 115, 246.

⁴¹ Тайпин юйлань (Высочайше одобренный канон о Великом покое). — Шанхай, 1956. — Цз. 4, 97,

⁴² Пер. А. Гитовича.

⁴³ Юань Кэ. Чжунго шэньхуа чжуаньшо цыдянь (Словарь китайских мифов и преданий). — Шанхай: Шанхай цышу чубаньшэ, 1985. — С. 87.

Глава 2. Диалоги с Конфуцием

¹ Переломов Л.С. Конфуций. Лунь Юй. — М.: Восточная литература, 2000; Chen Jinpan. Confucius as a Teacher — Philosophy of Confucius With Special Reference to Its Educational Implication. Beijing: Foreign Language press, 1990; Creel H. Chinese Thought from Confucius to Mao Tse-tung. New York: New American Library, 1960; Creel H. Chinese Thought from Confucius to Mao-tsetung. London: Eyre & Spottiswoode, 1954; Hall D. and Ames, Roger T. Thinking Through Confucius. Albany: SUNY press, 1987; Fingarette H. Confucius — The Secular As Sacred. New York: Harper and Row, 1972.

² Би Юань. Сюй «Цзы чжи тун цзянь» (Продолжение «Всепроницающего зеркала, способствующего управлению»). — Пекин, 1957. — Т. 2. — С. 619–627.

³ Welch H. The Parting of the Way. Boston, 1957, p. 107.

⁴ T'ang Yung-t'ung. Wang Pi's New Interpretation of the I Ching and Lun-yu // Harvard Journal of Asiatic Studies, vol. 10, pp. 124–161.

⁵ Li Leyi. Tracing the Roots of Chinese Characters. Beijing: Beijing Languages and Culture University Press, 1977, p. 364.

⁶ Whincup G. Rediscovering the I Ching. Wellingborough, Northamptonshire: The Aquarian Press, 1986, p. 28.

⁷ Переломов Л.С. Конфуций. Лунь Юй, с. 350.

⁸ Мэн-цзы, глава Цзинь синь, 13.15.

⁹ Дискуссию по этому поводу см.: Переломов Л.С. Конфуций. Лунь Юй, с. 362–363.

¹⁰ Мэн-цзы. Гао-цзы шан, с. 59.

¹¹ Мэн-цзы. Глава Цзинь синь, 10/3. — Пекин: Хуаюй цзяосюэ чубаньшэ, 1999. — С. 457.

¹² Лунь Юй, 2/21.

Глава 3. От шамана к правителю

¹ Paper J. The spirits are drunk, p. 77.

² Сыма Цянь. Ши цзи (Исторические записки) // Сер. Сы ши. — Т. 1. — Шанхай, 1935. — С. 99.

³ Li Leyi. Tracing the Roots of Chinese Characters, p. 423.

⁴ Chang K.K., 1963.

⁵ Eberhard W. A Dictionary of Chinese symbols, p. 151–152.

⁶ Du Feibao, Hong Su. Things Chinese and their Stories. Beijing: China travel & Tourism press, 1994, p. 221–222.

⁷ Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей. — М.: Художественная литература, 1990. — С. 9, 59.

⁸ Chamberlain J. Chinese Gods. Selangor: Pelandul Publications, 1987, p. 7.

⁹ Боровкова Л.А. Экзаменационная система, обряды и первый император династии Мин // Конфуцианство в Китае: проблемы теории и практики. — М.: Главная редакция восточной литературы, 1982. — С. 190.

¹⁰ Сыма Цянь. Исторические записки («Ши цзи»). — Т. 2. — С. 271–272.

¹¹ Ch'en K. Buddhism In China. A Historical Survey. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1964.

¹² Dore H. Chinese customs, p. 103.

¹³ Dore H. Chinese customs. Singapore: Graham Brash, 1995, p. 171.

¹⁴ Li Leyi. Tracing the Roots of Chinese Characters, p. 339.

¹⁵ Amasali, Antonio. Чжунго гудай вэньминь (Цивилизация древнего Китая). — Пекин: Шэхуэй кэсюэ вэньсунь чюяньшэ, 1990. — С. 67–69.

¹⁶ Чжоу Имоу. Чжунго гудай фаншу шиянь шэньсюэ (Древнекитайское искусство внутренних покоев и пестование жизненности). — Пекин: Чжунвай вэньхуа чюяньшэ, 1989.

¹⁷ Taisuke Mitamura. Chinese Eunuchs, p. 111–113.

¹⁸ Colombel S.J., pater. Les Examens de la Licence a Nan-kingen 1870 // Misson Catholiques, 4, 1871, p. 55.

¹⁹ Taisuke Mitamura. Chinese Eunuchs, The Structure of Intimate Politics. Boston, Rutland, Vermont, Tokyo: Tuttle Publishing, 1970, p. 32.

²⁰ Taisuke Mitamura. Chinese Eunuchs, p. 52–53.

²¹ Taisuke Mitamura. Chinese Eunuchs, p. 54.

²² Хасикава Токио. Канган Обоегаки (Воспоминание о евнухах) // Бунгэй Сюндзю. — Декабрь 1959.

Часть II. Время вина и хризантем

Глава 1. Танские мотивы

¹ Подробнее об этой истории см.: Маслов А.А. Энциклопедия боевых искусств. Традиции и тайны китайского ушу. — М.: Галапресс, 2000.

² Цит. по: Светлый источник. — М.: Правда, 1989. — С. 58.

³ Сюньцзы цзицзе (Комментированное собрание Сюнь-цзы) // Сер. Чжуцзы цзичэн. — Пекин, 1954. — С. 254.

⁴ Liu J. The Art of Chinese Poetry. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1962, p. 146.

⁵ Мао Ши (Стихи, писанные кистью) // Сер. Сыбу цзункань. — С. 5.

⁶ Янь Юй Цан лан шихуа, цз. 1, с. 6а.

⁷ Ситан юнжи сюйлунь (Рассуждения долгими днями в предзакатной беседе) // Ван Чуаньшань ишу (Литературное наследие Ван Чуаньшаня). — С. 46.

⁸ Самыми известными произведениями Ван Фучжи считаются «Рассуждения о правлении династии Сун» («Сунь лунь») и «Размышления при чтении „Всепроницающего зеркала“ Сыма Гуана» («Ду тунцзянь лунь»).

⁹ Цит. по: Wang Yao-t'ing. Looking at Chinese Painting. A Comprehensive Guide to The Philosophy, Technique and History of Chinese Painting. Tokyo: Nigensha Publishing, 1996, p. 23.

¹⁰ Van-dier-Nicolas N. Le Houa-che de Mi Fou (1051–1107), ou Le Carnet d'un connaisseur a l'epoque des Song du Nord, 1964; Art et sagesse en Chine: Mi-Fou (1051–1107), peintre et connaisseur d'art dans la perspective de l'esthetique des lettres, 1963.

¹¹ Cahill J. Parting at the Shore. Chinese Painting of the early and Middle Ming Dynasty, 1369–1580. Tokyo: Weatherhill, 1978. — P. 5.

¹² Du Fubao, Hong Su. Things Chinese and their Stories. Beijing: China travel & Tourism press, 1994, p. 146–150.

¹³ Du Feibao, Hong Su. Things Chinese, p. 131–132.

¹⁴ Shen Fu. *Traces of the Brush: Studies in Chinese Calligraphy*. Ann Arbor, 1977.

¹⁵ Ledderose L. *Mi Fu and Classical Tradition of Chinese Calligraphy*. Princeton, N.J.: Princeton University press, 1979. — P. 58.

¹⁶ Chang Ch'ung-ho and Hans H. Frankel (Introduced, translated, and annotated by). *Two Chinese Treatises on Calligraphy. Treatise on Calligraphy (Shu pu) Sun Qiani. Sequel to the "Treatise on Calligraphy" (Xu shu pu). Jiang Kui: Yale University Press, 1995.*

¹⁷ Li Leyi. *Tracing the Roots of Chinese Characters: 500 Cases*. Beijing: Beijing Languages and Culture University Press, 1997, p. 419.

¹⁸ Ли Иньмэн. Баочжи тяньхуань юй иньши (Драгоценные поделочные камни и каменные печати). — Шэньян: Ляонин чубаньшэ, 2000.

¹⁹ Gulik, van R.H. *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur*, 1958, p. 89.

Глава 2. Темы, навеянные древностью

¹ Пер. А. Гнаговича.

² Ван Вэй, цз. 9, с. 2а.

³ Ван Бо. Ван Цзыань цзи (Собрание сочинение Ван Цзыаня) // Сер. Сыбу цзункань. — С. 3-4.

⁴ Цит. по: Светлый источник. — М.: Правда, 1989. — С. 6.

⁵ Шэнь Цзычэнь. Чжунго гудай шуцзя (Художники древнего Китая). — Гонконг: Шаньху чубаньшэ, 1988. — С. 47.

⁶ Чжуан-цзы. Ле-цзы. — М.: Мысль, 1995. — С. 71.

⁷ Ма Чжиюань. Хань гун цю (Осень в Ханьском дворце) // Сер. Юань цю сюань (Избранные строфы династии Юань). — С. 86.

⁸ Lucie-Smith E. *Sexuality in Western Art*. London: Thames and Hudson, 1991, p. 188-195.

⁹ T'ien Ju-K'ang. *Male Anxiety and Female Chastity (A Comparative Study of Chinese Ethical Values in Ming-Q'ing Times)* // T'ong Pao. *Revue International de Sinologie* (dirigee par Jacques Gernet et E. Zürcher, 1988.

¹⁰ Мэн-цзы, раздел «Вань Чжан», часть 2, 10, 9.

¹¹ Wang Yao-t'ing. *Looking at Chinese Painting*, p. 115.

¹² У Сюй. Лунь хуа цечу (Об основах живописи).

¹³ Wang Yao-t'ing. *Looking at Chinese Painting*, p. 115.

¹⁴ Hong Kong iMail, March 1, 2001, A3.

¹⁵ Groot, de J.J. *The Religious System of China*. Taipei: Ch'eng-wen publishing Co., 1969, 1244.

¹⁶ Paper J. *The spirits are drunk*, p. 120.

Источники на китайском языке

1. Би Юань. Сюй «Цзы чжи тун цзянь» (Продолжение «Всепроницающего зеркала, способствующего управлению»). — Пекин, 1957.
2. Тайпин юйлань (Высочайше одобренный канон о Великом покое). — Шанхай, 1956.
3. Бин та у янь (Речения о недугах Та У) // Сер. Цзун шу цзичэн. — Шанхай, 1935–1937.
4. Ван Бо. Ван Цзыань цзи (Собрание сочинений Ван Цзыаня) // Сер. Сыбу цзункань (Сочинения, составленные по четырем углам).
5. Ван Вэй. Ван Ючэн цзичжу (Собрание сочинений Ван Ючэна) // Сер. Сыбу бэйяо (Собрание важнейших сочинений по четырем углам).
6. Саньго чжи сюань чжу (Хроники Троецарствия с избранными комментариями). — Пекин, 1986.
7. Ван Чуаньшань ишу (Литературное наследие Ван Чуаньшаня) // Сер. Сыбу бэйяо (Собрание важнейших сочинений по четырем углам).
8. Вэнь-цзы (с комментариями Ду Даосяна) // Сер. Чжу цзы бай цзя и шу (Истинные книги ста школ). — Шанхай, 1989.
9. Го Юй (Нравы царств) // Сер. Сы бу цзункань (Собрание сочинений по четырем углам). — Шанхай, 1929, 1934–36.
10. Гуань-цзы // Сер. Сы бу цзункань. — Шанхай, 1929, 1934–36.
11. Дао дэ цзин (Канон Пути и благодати) с комм. Ван Би // Сер. Сыбу бэйяо.
12. Ле сянь чжуань (Жития бессмертных-сяней). Сост. Лю Сян // Сер. Цзун шу цзичэн. Шанхай, 1935–1937.
13. Ли Цзи (Записи о ритуале). Гл. Ли юнь // Сер. Сыбу бэйяо.
14. Ли ши чжэньсянь ти дао тун цзянь (Всепроницающее зеркало о теле Пути поколений истинных бессмертных) // Сер. Дао цзан. — Шанхай, 1926.
15. Лин нань цзун шу (Описание историй из Линьнани). — Б.м., 1890 (репринт).
16. Льюцзу Таньцзин чжуши (Сутра помоста шестого патриарха с комментариями). — Путянь: мон. Гуанхуасы, 1970.
17. Ма Чжиюань. Хань гун цю (Осень в Ханьском дворце) // Сер. Юань цю сюань (Избранные стрфы династии Юань).

18. Мао ши (Стихи, что писаны кистью) // Сер. Сыбу цзункань (Сочинения, составленные по четырем углам).
19. Мэн-цзы. — Пекин: Хуаюй цзяосюэ чубаньшэ, 1999.
20. Сипь тап шу (Новая история династии Тан) // Сер. Эршиу ши (Двадцать пять историй). — Т. 5. — Шанхай, 1935.
21. Сюньцзы цзицзе (Комментированное собрание Сюнь-цзы) // Сер. Чжуцзы цзи-чэп. — Пекин, 1954.
22. У юэ чунь цю (Весны и осени царств У и Юэ) // Сер. Сы бу цзункань. — Шанхай, 1929.
23. Хань шу (Книга династии Хань) // Сер. Бо па бэнь эрши сы ши. — Шанхай, 1936.
24. Хожэнь шу (Искусство жизни человека) // Сер. Цидиди гуцзинь тушуцзичэн. — Шанхай, 1884. — Т. XVII, цз. 360, с. 49а.
25. Хуайпань-цзы (Мудрецы с гор Хуайпань). — Шанхай: Шанхай гусянь чубаньшэ, 1990.
26. Хуань тун чжи (Хроники Хупани). — 1885.
27. Цзы Тун ди цзюнь хуашу (Книга о трансформациях Цзы Тун дицзюня) // Сер. Дао цзап (Храпителище Дао). — Шанхай, 1926.
28. Чжунго мэйшу тудянь (Иллюстрированный словарь китайского искусства). Сост. Вэй Хай. — Чанша: Хуань мэйшу чубаньшэ, 1998.
29. Шаньхай цзин (Капон гор и морей). — Шанхай: Шанхай гусянь чубаньшэ, 1991.
30. Ши цзи (Исторические записки). Сост. Сыма Цянь. — Яньбянь: Яньбянь жэнь-минь, чубаньшэ, 1995.
31. Ши цзин (Капон песнопений) // Сер. Сышу уцзин (Четыре книги и пять капонов). Пекин, 1984.
32. Шицзи хуэйчжоу каочжэп («Исторические записки» с комментарием и исследованиями текста). Сост. Такигава Камэтаро. — Т. 1–10. — Пекин, 1955.
33. Шовэнь чжуцзы (Толкование слов). — Шанхай: Шанхай кэцзи чубаньшэ, 1986.
34. Шу цзин (Капон преданий). — Шанхай, 1935.
35. Сыма Цянь. Исторические записки (Ши цзи). Пер. с кит. и комментарии Р.В. Вяткина и В.С. Таскина. — М., 1973.
36. Каталог гор и морей (Шань хай цзин). Предисл. и пер. Э.М. Япшиной. — М., 1977.

Литература на русском языке

37. Алексеев В. М. Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкуп Ту. — СПб., 1916.
38. Боровкова Л.А. Экзаменационная система, обряды и первый император династии Мин // Конфуцианство в Китае: проблемы теории и практики. — М: Главная редакция восточной литературы, 1982.
39. Васильев Л.С. Проблемы генезиса китайской цивилизации. Формирование основ материальной культуры и этноса. — М.: Наука.
40. Го Можо. Бронзовый век. — М., 1959.
41. Кобзев А.И. Учение о символах и числах в китайской классической философии. — М., Восточная литература, 1994.
42. Кравцова М.Е. Культура Китая. — СПб.: Петербургское востоковедение, 2000.
43. Кравцова М.Е. Поэзия Древнего Китая. Опыт культурологического анализа. — СПб.: Петербургское востоковедение, 1994.

44. Крюков М.В., Софронов М.В., Чебоксаров Н.Н. Древние китайцы: проблемы этногенеза. — М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1978.
45. Малявин В.В. Китайская цивилизация. — М.: Астрель, 2000.
46. Малявин В.В. Конфуций. — М.: Молодая гвардия, 1992.
47. Маслов А.А. Непостоянство вечности. Лао-цзы: миф, человек и его книга. — Нью-Йорк: Эдвин Меллен пресс, 1999.
48. Маслов А.А. Письмена на воде. Ранние наставники Чань в Китае. — М.: Сфера, 2000.
49. Маслов А.А. Энциклопедия боевых искусств. Традиции и тайны китайского ушу. М.: Гала пресс, 2000.
50. Наказанный порок. Предисл. и коммент. А.А. Маслова. — М.: Манускрипт, 1992.
51. Переломов Л.С. Конфуций. Лунь Юй. — М.: Восточная литература, 2000.
52. Ранк О. Миф о рождении героя. — М.: Рефл-бук, 1997.
53. Рычило Б.П., Солнцев М.В. Пекин. Новый русский путеводитель. — М.: Муравей-гайд, 2000.
54. Светлый источник. Средневековая поэзия Китая, Кореи, Вьетнама. — М.: Правда, 1989.
55. Торчинов Е.А. Даосизм. — СПб.: Петербургское востоковедение, 1997.
56. Чистяков Г.П. (о. Георгий). Над строками Нового Завета. — М.: Истина и жизнь, 2000.
57. Шицзин. Книга песен и гимнов. Пер. А. Штукина. — М.: Художественная литература, 1987.

Литература на китайском и японском языках

58. Вэнь Идо. Чуаньцзи (Избранные произведения). — Шанхай, 1948.
59. Дао Баннань. Инь суйпу цы цзунлэй (Общие категории понятий, встречающиеся на гадательных костях эпохи Инь). — Токио, 1971.
60. Ли Иньмэн. Баочжи тяньхуан юй иньши (Драгоценные поделочные камни и каменные печати). — Шэньян: Ляонин чубаньшэ, 2000.
61. Ма Шутянь. Чаофань шицзе. Чжунго сымяо 200 шэнь (Мир сверхъестественного. 200 духов китайских монастырей и кумирен). — Пекин: Чжунго вэньши чубаньшэ, 1990.
62. Пэй Вэньчжун. Чжунго шици шидай ды вэньхуа (Культура каменного века в Китае). — Пекин, 1954.
63. Синь Цзишэн. Чжунго удаоши (История китайского танца). — Пекин, 1983.
64. Фань Ли (сост.) Эрши шици чжунго минсу сюэдянь. Шэньхуа цзюань (Изучение канонов китайских народных традиций в XX в. Предания). — Пекин: Шэхуэй кэсюэ вэньсянь чубаньшэ, 2002.
65. Фу Вэйкан. Чжунго ияо лиши маньхуа (Краткий обзор истории китайской медицины и фармакологии). — Пекин, 1985.
66. Хасикава Токио. Канган Обоэгаки (Воспоминания о евнухах) // Бунгэй сюндзю. — Декабрь 1959.
67. Хуася чжилу (Путь китайской нации). — Т. 1-4. — Пекин: Чаохуа чубаньшэ, 1997.
68. Цзинь Юйфу, Тянь Юйцин. Тайпин тяньго шиляо (Материалы по восстанию тайпинов). — Пекин, 1955.
69. Чжо Цзоцы, Чэнь Чжэнь. Чжунго мяньцзюй ишу (Искусство маски в Китае). — Пекин: Мэйшу шэбин чубаньшэ, 1997.

70. Чжоу Имоу. Чжунго гудай фаншу шиянь шэньсюэ (Древнекитайское искусство внутренних покоев и пестование жизнеспости). — Пекин: Чжунвай вэньхуа чуюаньшэ, 1989.
71. Чжунго лиши няньдай цзянь бяо (Краткие хронологические таблицы по истории Китая). — Пекин: Вэньу чубаньшэ, 1998.
72. Чэн Мэнцзя. Инсой буци цзуншу (Собрание гадательных надписей из развалин столицы Инь). — Пекин, 1956.
73. Шэнь Цзычэнь. Чжунго гудай шуцзя (Художники древнего Китая). — Гонконг: Шаньу чубаньшэ, 1988.
74. Юань Кэ. Чжунго шэньхуа чжуаньшо цыдянь (Словарь китайских мифов и преданий). — Шанхай: Шанхай цышу чубаньшэ, 1985.

Литература на западных языках

75. Ahern E. The Cult of the Dead in a Chinese Village. Stanford: Stanford University Press, 1973.
76. Ahern E. The Power and Pollution of Chinese Women // Women in Chinese Society (ed. by Margery Wolf and Roxan Witke). Stanford: Stanford University Press, 1975.
77. Allan S. Sons of Suns: Myth and Totemism in Early China // Bulletin of the School of Oriental and African Studies, 1981, N 44.
78. Andersson J.G. An Early Chinese Culture. Stockholm, 1923.
79. Andersson J.G. Researches into the Prehistory of the Chinese // BMFEA (Stockholm), 1943, N 15.
80. Armstrong D. Alcohol and Altered States in Ancestor Veneration Rituals of Zhou Dynasty China and Iron Age Palestine. A New Approach to Ancestor Rituals. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press, 1998.
81. Ball C.J. Chinese and Shumerian. Oxford, 1913.
82. Bodde D. Festivals in Classical China (New Year and Other Annual Observances during the Han Dynasty 206 B.C. — A.D. 220). Princeton, N.J.: Princeton University press, 1975.
83. Cahill J. La peinture Chinoise. Geneve, 1977.
84. Cahill J. Parting at the shore; Chinese Painting of the early and Middle Ming Dynasty, 1369–1580. Tokyo, Weatherhill, 1978.
85. Cammann S. Types of Symbols in Chinese Art // Studies in Chinese Thought (ed. by A.F. Wright). Chicago: University of Chicago Press, 1953.
86. Chamberlain J. Chinese Gods. Selangor: Pelanduk Publications, 1987.
87. Chang Ch'ung-ho and Hans H. Frankel (Introduced, translated, and annotated by). Two Chinese Treatises on Calligraphy. Treatise on Calligraphy (Shu pu) Sun Qianli. Sequel to the "Treatise on Calligraphy" (Xu shu pu) Jiang Kui. Yale University Press, 1995.
88. Chen Jinpan. Confucius as a Teacher — Philosophy of Confucius with Special Reference to Its Educational Implication. Beijing: Foreign Language press, 1990.
89. Ch'en, Kenneth. Buddhism in China. A Historical Survey. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1973 (1st ed. 1964).
90. Cheng J.C. Chinese sources for the Taiping Rebellion, 1850–1864. Hong Kong: Chinese University press, 1963.
91. Chinese Gods and Myths. London: Grange books, Quantum book, 1998.
92. Cooper, Rhonda and Jeffrey. Masterpieces of Chinese art. New York: Todtri, 1997.
93. Creel H. Chinese Thought from Confucius to Mao Tse-tung. New York: New American Library, 1960.

94. Creel H.G. *The Birth of China*. New York: Frederic Ungar, 1937.
95. Despeux C. *Gymnastics: The Ancient Tradition // Taoist Meditation and Longevity Techniques* (ed. by Livia Kohn). Ann Arbor: Center for Chinese Studies, Univ. Michigan, 1989.
96. Dore H. *Chinese customs*. Singapore: Graham Brash, 1995 (1st ed. 1914).
97. Du Feibao, Hong Su. *Things Chinese and their Stories*. Beijing: China travel & Tourism press, 1994.
98. Eberhard W. *A Dictionary of Chinese Symbols — Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*. London & New York: Routledge & Kegan Paul, 1986.
99. Eberhard W. *Settlements and Social Changes in Asia*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1967.
100. Eberhard W. *The Formation of Chinese Civilisation According to Socio-Anthropological Analysis // Sociologos*, vol. 7, 1957, N 2.
101. Eberhard W. *The Local Cultures of South and East Asia* (tr. by Alice Eberhard). Leiden: E.J. Brill, 1968.
102. Eberhard W. *Volksmarchen aus Sudost-China*. Helsinki: Axademia Scientiarum Fennica, 1941.
103. Eliade M. *The Sacred and Profane. The Nature of Religion*. San Diego, New York, London: A Harvest / HBJ Book, 1987.
104. Eliade M. *Shamanism, Archaic Techniques of Ecstasy*. New York: Bollingen Foundation, 1964.
105. Elliot-Smith. *The Ancient Egyptian*. London, 1939.
106. Feuchtwang S. *Domestic and Communal worship in Taiwan // Religion and Ritual in Chinese Society* (ed. Arthur P. Wolf). Stanford, Calif., 1974.
107. Feuchtwang S. *The Imperial Metaphor. Popular Religion in China*. London and New York: Routledge, 1992.
108. Fingarette H. *Confucius — The Secular as Sacred*. New York: Harper and Row, 1972.
109. Forke A. *The World Conception of the Chinese. Their Astronomical, Cosmological and Physicophilosophical Speculations*. London, 1925.
110. Fung Yu-lan. *A History of Chinese Philosophy*, vol. II. Princeton: Princeton University Press, 1953.
111. Gernet J. *A History of Chinese Civilization*. Cambridge, London, New York: Cambridge University Press, 1996.
112. Gernet J. *China and the Christian Impact* (tr. J. Lloyd). Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
113. Goulds C. *Mythical Monsters*. London: Senate, 1995.
114. Granet M. *Danses et legendes de la Chine ancienne*, Paris, 1926.
115. Granet M. *La pensee Chinoise*. Paris, 1924.
116. Granet M. *Le Depot de l'Enfant sur le Sol // Revue Archeologique*, 1921.
117. Granet M. *The Religion of the Chinese People*. Southampton: The Camelot Press, 1975.
118. Groot, de J.J. *The Religious System of China, it Ancient Forms, Evolution, History and Present Aspect, Manners, Customs and Social Institutions Connected Therewith*. Taipei: Ch'eng-wen publishing Co., 1969 (reprint of 1910).
119. Guenon R. *Fundamental Symbols. The Universal Language of Sacral Science*. Cambridge: Quinta Essentia, 1995.
120. Hall D. and Ames R. *Thinking Through Confucius*. Albany: SUNY press, 1987.
121. Hawkes D. *Ch'u Tzu: The Songs of the South*. London: Oxford University Press, 1959.

122. Hayashi Minao. The twelve Gods of the Chan-Kuo Period Silk Manuscript Excavated at Ch'an-Sha // *Early Chinese Art and its Possible Influence in the Pacific Basin* (ed. by Noel Barnard and Douglas Fraeser). New York: Intercultural Arts Press, 1972.
123. Hisayaki Miyakawa. Local cults and Mount Lu at the Time of Sun En's Rebellion // *Facets of Taoism* (ed. by Holmes Welch and Anna Seidel). New Haven, Conn.: Yale University Press, 1979.
124. Ho Ting-jui. A Comparative Study of Myths and Legends of Formosian Aborigines (*Asian Folklore and Social Life Monographs*, Vol. XVW (ed. Lou Tsu-K'uang, in collab. W. Eberhard). Taipei: The Orient Cultural Service, 1967.
125. Jiang Zhenming. *Timeless History. The Rock Art of China*. Beijing: New World Press, 1991.
126. *Journey into Chinese Antiquity*. Beijing: Morning State Publisher, Vol. 1-4, 1997.
127. Kaltenmark M. The Ideology of T'ai-p'ing ching // *Facets of Taoism* (ed. by H. Welch and A. Seidel). New Haven, Conn.: Yale University press, 1979.
128. Karlgren B. *Grammata serica Recensa* // *Bulletin of the Museum of Far Eastern antiquities Stockholm*, 1957, N 29.
129. *Le Chemin de la Nation Chinoise: des origines a l'epoque des Printemps et Automnes*. Tome 1. Beijing: Aurore, 1997.
130. Ledderose L. *Mi Fu and Classical Tradition of Chinese Calligraphy*. Princeton, N.J.: Princeton University press, 1979.
131. Li Leyi. *Tracing the Roots of Chinese Characters: 500 Cases*. Beijing: Beijing Languages and Culture University Press, 1997.
132. Liu J. *The Art of Chinese Poetry*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1962.
133. Loewe M. *Ways to Paradise: The Chinese Quest for Immortality*. London, 1979.
134. Lucie-Smith E. *Sexuality in Western Art*. London: Thames and Hudson, 1991.
135. Major J. *Research Priorities in the Study of Ch'u Religion* // *History of Religions*, 1978, N 17.
136. Mertz H. *Pale Ink. Two Ancient Records of Chinese Exploration in America*. Chicago: Swallow Press, 1972 (1st ed. 1953).
137. Meyer J. *The Dragons of Tiananmen; Beijing as a sacral City*. Columbia: University of South Carolina Press, 1991.
138. Michael F. *The Taiping Rebellion: History*. Seattle: University of Washington Press, 1966.
139. Minick S and Jiao Ping. *Arts and Crafts of China*. London: Thames and Hudson, 1996.
140. Mungello M. *Curious Land, Jesuit Accommodation and the Origins of Sinology*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1989.
141. Needham J. *Science and Civilization in China 2*, Cambridge: Cambridge University press, 1956.
142. Needham J. *Science and Civilization in China 3*, Cambridge: Cambridge University press, 1959.
143. Needham J. *Time and Eastern Man (Royal Anthropological Institute Occasional Paper, N 21)*, London, 1965.
144. Needham R. *The Right and the Left: Essays on Dual Symbolic Classification*, Chicago, 1973.
145. Paper J. *The Spirits are Drunk. Comparative Approaches to Chinese Religion*. New York: State University of New York Press, 1995.

146. Rostovtzeff M. *Iranians and Greeks in South Russia*. Oxford, 1922.
147. Rostovtzeff M. *The Animal style in South Russia and China*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1929.
148. Sangren S. *History and the Magical Power in a Chinese Community*. Stanford: Stanford University press, 1987.
149. Shaughnessy E. *Before Confucius. Studies in the Creation of the Chinese Classics*. New York: State University of New York press, 1997.
150. Shen Fu, Glenn D. Lowry, and Ann Yonemura. *From Concept to Context: Approaches to Asian and Islamic Calligraphy*. Ann Arbor, 1986.
151. Shen Fu. *Traces of the Brush: Studies in Chinese Calligraphy*. Ann Arbor, 1977.
152. Shen Fuwei. *Cultural Flow between China and Outside World Throughout History*. Beijing: Foreign Languages Press, 1997.
153. Siikala A.-L. *Siberian and Inner Asian Shamanism// Studies of Shamanism* (ed. by Anna-Leen Siikala and Mihaly Hoppak). Budapest: Acadamia Kiado, 1991.
154. Steele J. *The I-li: Book of Etiquette and Ceremonial*. London: Probsthain & Co, 1917.
155. Taisuke Mitamura. *Chinese Eunuchs. The Structure of Intimate Politics*. Boston, Rutland, Vermont, Tokyo: Tuttle Publishing, 1970.
156. T'ang Yung-t'ung. *Wang Pi's New Interpretation of the I Ching and Lun-yu // Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 10.
157. Theodore H. *The Visions of Hung-Siu-Tshuen and the Origin of the Kwang-si Insurrection 1854*, reprinted 1935.
158. T'ien Ju-K'ang. *Male Anxiety and Female Chastity (A Comparative Study of Chinese Ethical Values in Ming-Q'ing Times) // T'ong Pao. Revue Internationale de Sinologie* (dirigee par Jacques Gernet et E. Zurcher), 1988.
159. *Trésors d'art Chinois*. Paris: Petit Palais, 1973.
160. Van-dier-Nicolas N. *Art et sagesse en Chine: Mi-Fou (1051-1107), peintre et connaisseur d'art dans la perspective de l'esthetique des lettres*, 1963.
161. Van-dier-Nicolas N. *Le Houa-che de Mi Fou (1051-1107), ou Le Carnet d'un connaisseur a l'epoque des Song du Nord*, 1964.
162. Visser de M. *The Dragon in China and Japan*. Amsterdam: Johannes Muller, 1913.
163. Wang Yao-t'ing. *Looking At Chinese Painting. A Comprehensive Guide to The Philosophy, Technique and History of Chinese Painting*. Tokyo: Nigensha Publishing, 1995.
164. Waterbury F. *Early Chinese Symbols and Literature*. New York: E. Weyhe, 1942.
165. Watson W. *Styles in the Arts of China*. Harmondsworth, England: Penguin books, 1974.
166. Watson W. *Handbook to the Collections of Early Chinese Antiquities*. London: British Museum, 1962.
167. Welch H. *The Parting of the Way*. Boston, 1957.
168. Whincup G. *Rediscovering the I Ching*. Wellingborough, Northamptonshire: The Aquarian Press, 1986.
169. White W. *Bone Culture of Ancient China*. Toronto: University of Toronto press, 1945.
170. White W. *Bronze Culture of Ancient China*. Toronto: University of Toronto press, 1956.
171. Wittfogel K. *Oriental Despotism. A Comparative Study of Total Power*. New Haven & London: Yale University Press, 1963.
172. Yetts W. *The Cull Chinese Bronzes*. London: University of London press, 1939.
173. Zimmer H. *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization* (ed. by Joseph Campbell). Princeton, N.J.: Pantheon Press, 1946.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Илл. 1. Китайская девочка с традиционной прической на ступенях даосского храма.
- Илл. 2. Мэн-цзы (372–289 гг. до н.э.) говорил о «добродетельном правителе и считал, что природа всех людей от рождения добра».
- Илл. 3. Сунь-цзы (313–238) считал, что «небесные уложения следует контролировать», необходимо учиться у правителей древности, а через ритуалы необходимо изменять человеческую природу.
- Илл. 4. Поэт и мистик Цюй Юань (339–278), автор поэмы «Ли сао», в своих взглядах сочетал оккультные воззрения царства Чу с рационализмом теории государственного правления.
- Илл. 5. Одинокий даос в анфиладе переходов монастыря (Чжуньюэмяо, провинция Хэнань).
- Илл. 6. «Путешествие на ослике в горах».
- Илл. 7. Ли Шида (XVI–XVII вв.). Деревня в первые недели нового года.
- Илл. 8. Сунь Ли (IX в.) «Семь мудрецов из бамбуковой рощи» за праздными беседами.
- Илл. 9. Ученый муж в думах о сокровенном.
- Илл. 10. Свиток Чэнь Хуншоу (XV в.) «Высокомудрые мужи за чтением канонов».
- Илл. 11. Семь мудрецов из бамбуковой рощи. Стакан для кистей (XVIII в.).
- Илл. 12. Мистик и продолжатель даосской традиции изготовления пилюли бессмертия Гэ Хун (III в.).
- Илл. 13. Иллюстрация из трактата IV в. школы Линбао, описывающая одно из упражнений внутренней алхимии по выплавлению эликсира бессмертия.
- Илл. 14. Пожилой даос, готовящий средство для долголетия. Провинция Хэнань.
- Илл. 15. Даосская методика «Пустотного успокоения» (сюй цзин).
- Илл. 16. Центральный алтарь в даосском храме Чжуньюэмяо в Хэнане.
- Илл. 17. Молодой даос в храме у алтаря. Справа надпись: «Пусть духи пребывают в естественности».
- Илл. 18. Даосский меч для заклинания духов, сделанный из монет.
- Илл. 19. Ван Сичжи меняет каллиграфическую рукопись на гуся. Лубок.
- Илл. 20. Даос перед алтарем для заклинания духов. Храм Чжуньюэмяо, Хэнань.
- Илл. 21. Келья даосского монаха, сооруженная еще в XVII в., до сих пор служит пристанищем для тех, кто «идет по Пути».

Илл. 22. Курильница и плавильная печь в даосском монастыре с надписью «Печь для золота и серебра».

Илл. 23. Лао-цзы в виде небесного духа беседует с духами-учениками с небольшими рожками на голове — намек на «рогатого» первоумудреца Фуси

Илл. 24. Созидатель мира Паньгу.

Илл. 25. Бронзовое зеркало (II–I вв. до н.э.).

Илл. 26. Верхняя часть погребального платья II–I вв. до н.э.

Илл. 27. Пузырек для благовоний или тонизирующих снадобий.

Илл. 28. Сунь Укун устраивает переполох в Небесных чертогах. Роспись на стене даосского храма.

Илл. 29. Лунный заяц несет корзину с зельем бессмертия. Дерево, провинция Хэнань, начало XX в.

Илл. 30. Тарелка с лягушкой внутри — символом бессмертия и долголетия.

Илл. 31. Памятник Конфуцию на территории Народного университета в Пекине.

Илл. 32. Конфуций в своих странствиях. Роспись на стене кумирни в провинции Шаньдун.

Илл. 33. Конфуций наставляет учеников.

Илл. 34. На картине Ма Юаня (династия Сун) Конфуций изображен с головой причудливой формы, что указывает на его необычность и сближает с народными божествами, например с духом долголетия Шоусином

Илл. 35. Конфуций на повозке, запряженной буйволом, путешествует по царствам и наставляет людей.

Илл. 36. «Первоучитель Конфуций, достигший состояния мудреца-шан».

Илл. 37. Каноническое изображение «Первоучителя Конфуция, следующего Учению».

Илл. 38. Картина Ли Тана (1066–1150) изображает беседу Бо И и Шу Ци, «самых добродетельных мудрецов древности», по мнению Конфуция.

Илл. 39. Прорисовка и реконструкция символики одежды правителя из погребения в Маваньдуге (II в. до н.э.).

Илл. 40. На протяжении столетий символика императора как покровителя или даже властителя загробного мира оставалась неизменной. «Драконовый» наряд императора XVII–XIX вв.

Илл. 41. В древности иероглиф «о», обозначающий местоимение первого лица, рисовался в виде священного трезубца в руке правителя.

Илл. 42. Императорский трон всегда расположен лицом на юг.

Илл. 43. Даос в храме Чжуньюэмяо показывает лежащую статую императрицы У Цзэтянь.

Илл. 44. Наалтарные фигурки трех императоров династий Цин Канси, Юнчжэн и Цяньлун.

Илл. 45. Основатель династии Мин Чжу Юаньчжан (Тай-цзу, 1368–1398) вышел из обычных военачальников, однако именно при нем восстанавливается символика абсолютной власти императора как посредника между мирами людей и духов.

Илл. 46. «Нефритовый правитель» Юй-ди, высшее божество в народных культах.

Илл. 47. Вдовствующая императрица Цыси вместе со служанками и наложницами императора (1900 г.).

Илл. 48. В древности иероглиф «ван» (правитель) изображался то ли в виде топора — символа вождя, то ли в виде фаллического символа, пронзающего Небо, человека и Землю.

Илл. 49. Жена последнего китайского императора Пу И в свадебном наряде.

Илл. 50. Ученые чиновники XVIII–XIX в. Восковые фигуры, Шанхай.

Илл. 51. Академия Сунъян для подготовки чиновников высших рангов в священных горах Суншань, провинция Хэнань.

Илл. 52. Стела перед входом в конфуцианскую академию в провинции Хэнань.

Илл. 53. Обучение чиновников в конфуцианской академии.

Илл. 54. Иллюстрация пьесы XIV–XV вв. «Записи о душе цитры», рассказывающей о любовных похождениях Вэнь-цзюня и Сыма Сяна.

Илл. 55. Тай-цзун или Ли Шиминь (599–649), один из величайших императоров династии Тан.

Илл. 56. Столица империи Тан г. Лоян становится местом приезда людей из десятков сопредельных государств.

Илл. 57. В начале правления династии Тан расцветает изготовление «трехцветной керамики». Танцовщица и музыкант.

Илл. 58. Ивы над прудом и беседка в саду, где когда-то жил поэт Ду Фу в Чэнду (Сычуань).

Илл. 59. Гигантские фигуры Будды (25 м), охранников буддийского учения и боддhisатв вырубались в известняковых пещерах «Драконьих врат» недалеко от Лояна в течение всего правления династии Тан.

Илл. 60. Чжан Фэн «Тао Юаньмин вдыхает аромат орхидеи» (XVII в.).

Илл. 61. Каллиграфия одного из самых блестящих поэтов и «людей культуры» Ли Бо (701–762), выполненная в стиле *цаошу* (травы под ветром), отражает безумный порыв.

Илл. 62. Чжан Линь (XV–XVI вв.). Выдающийся муж в осеннем лесу.

Илл. 63. Чэнь Хуншоу. Поэт Тао Юаньмин.

Илл. 64. Янь Либэнь (VII–VIII в). Сяо И выкрадывает «Предисловие к Стихам, что писаны в Орхидеевом павильоне».

Илл. 65. Альбомный лист Гун Сяня «Тысячи скал и мириады лошин» передает эстетику древних скал, «на которые взирали мудрецы».

Илл. 66. У Вэй (XV–XVI вв.). Песня и танец.

Илл. 67. Простота рисунка Бада Шаньжэня внезапно открывает наблюдателю нечто иное за рисунком птицы с причудливым «хитроватым» выражением глаз.

Илл. 68. Ян Учунь (1097–1169). «Четыре ветви сливы». Фрагмент.

Илл. 69. Архитектурная перспектива, выстроенная по классическому принципу близкое-далекое в виде антитезы рукотворного и вечного.

Илл. 70. Игра с принципом «близкое-далекое». Намеренное искажение пропорций на картине Дун Цичана «Беседую с ценителями в Фэнцине» позволяет выделить сущностное на картине.

Илл. 71. Параллельная надпись «Тень от бамбука легла наискосок — понял, что месяц взошел».

Илл. 72. Параллельная надпись «Ароматы сливы наполнили меня грезами — чувствую, пришла весна».

Илл. 73. Ли Кан (XIII в.). Ветки бамбука.

Илл. 74. Стебли бамбука под ветром и первым снегом.

Илл. 75. Стакан для кистей каллиграфа с благожелательной символикой.

Илл. 76. Каллиграф на улице пишет иероглифы в виде символических рисунков, где иероглиф как бы распластан в своем символе.

Илл. 77. Персиковое дерево, выполненное из разноцветного нефрита, с надписью «Персик бессмертия».

Илл. 78. Буддийский архат с журавлем — символ бессмертия. Храм десяти тысяч Будд (Хэнань).

Илл. 79. Работы Дун Цичана (1555–1636) считались одним из основных канонов «художников — людей культуры».

Илл. 80. Чжао Вэн (1850–1921). Иссохшее дерево в горах.

Илл. 81. Картина в стиле «цветы-птицы»: сороки и весеннее цветение.

Илл. 82. Рисунок гор должен не столько отражать действительность, сколько позволить наблюдателю «проникнуть в дух» того человека, который лично видел их, пережить откровение гармонии, которое переживали древние мудрецы.

Илл. 83. Использование «точек мастера Ми Фэя» (ми дьянь) в живописи.

Илл. 84. Го Си. Лягушка и бабочка (XI в.).

Илл. 85. Рыбы на монохромных картинах Бада Шаньжэня (XVII в.) обладают человеческим взглядом. «Рыба и камень».

Илл. 86. Пейзаж Гунн Сяня (1618–1689) «Бесконечные родники в горах» выполнен в технике «ворсистой туши».

Илл. 87. Пожилой даос в «зале постижения пути».

Илл. 88, 89. Монохромные свитки Бада Шаньжэня (1626–1705) — причудливое сочетание безумства души и изобразительного канона.

Илл. 90. У Чжэнь (1280–1354). Одиноким странник в лодке.

Илл. 91. Чэн Маохуа. Утро нового года (XVI в.).

Илл. 92. Хижина «под соломенной крышей», где жил в отшельничестве великий танский поэт Ду Фу.

Илл. 93. Ми Фэй (1051–1107). Весенние горы и сосны.

Илл. 94. Тан Инь (XV–XVI вв.). Встреча с одиноким рыбаком на реке.

Илл. 95. Свиток Ван Шугу (XVII в.) «Четыре друга» изображает четырех знаменитых интеллектуалов и поэтов династии Тан за сочинением стихов.

Илл. 96. Подобные кисти в защитном колпачке (1403–1424 гг.) и брусочек туши (1522–1566) с надписью «Драгоценность государства» и рисунком переплывавшихся драконов уже сами по себе представляли немалую ценность и собирались в основном для коллекций.

Илл. 97. Мэн Тань — военачальник и чиновник при императоре Цинь Шихуане (II в. до н.э.).

Илл. 98. Божество долголетия Шоусин.

Илл. 99. Каллиграфия великого мастера Ван Сичжи (303–361) — образец для подражания многих поколений китайских каллиграфов.

Илл. 100. Каллиграфия мастера Чао Цзо (1082–1135), выполненная в стиле цаошу — «травяной стиль».

Илл. 101. Каллиграфический стиль *синшу* — «беглый стиль» великого каллиграфа и художника Дун Цичана (1555–1636).

Илл. 102. Чэнь Хуншоу (1598–1652). Три старца с тушечницами.

Илл. 103. Каллиграфия Чжао Мэнфу (1254–1322), по прозвищу «Даос заснеженной сосны», великого живописца», в «нормативном стиле» *кайшу*.

Илл. 104. Поделка из нефрита с заключенным в него водным пузырьком.

Илл. 105. Визуальное превращение одного материала в другой. На первый взгляд, чайник изготовлен из бамбука, на самом деле он глиняный.

Илл. 106. «Водный камень» причудливой формы, перемещенный из дикой природы в парковый ландшафт.

Илл. 107. Печати представляли собой особый вид искусства миниатюризации жизни. Печати в виде бродячего монаха, чань-буддийского патриарха Бодхидхармы и Лао-цзы.

Илл. 108. Пример «камней с долголетних гор», из которых сделана «ширма» для каллиграфа, защищающая его кисть от вредоносных духов.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Илл. 109. Печать в виде свернувшегося дракона с изображением гор и монастыря на основании.

Илл. 110. Сад камней в даосском храме Байюньгуань в Пекине.

Илл. 111. Трехуровневый пейзаж воплощен в емкости для специй (сандал).

Илл. 112. Вэньжэнь в лодке в отдохновении любителю гор. Чэн Мао (XIV в.). Праздно насвистываю на осенних водах.

Илл. 113. Чаньский патриарх в созерцании вод — символа текучести, непостоянства и одновременно неборимой силы. Деталь свитка Ляо Цзе (XII в.) «Восемь историй из жизни выдающихся монахов».

Илл. 114. Лю Гуйдао (XIII в.) Сон.

Илл. 115. Чоу Ин. Соломенная хижина в персиковой деревне (XV в.).

Илл. 116. Поэт Ду Фу с чаркой вина.

Илл. 117. Мотив увлечения вином связан с преданиями о пьяных пиршествах бессмертных-сяней в куцах долголетия.

Илл. 118. Чжан Вэй. Опьяневший Тао Юаньмин возвращается домой (XVI в.).

Илл. 119. Фан Банчжи (XVI в.). Пиршество и возлияние.

Илл. 120. Буддийский архат пьет напиток бессмертия из тыквы.

Илл. 121. Су Шичэн. Бессмертный с чаркой смотрит на луну (XIV–XV вв.).

Илл. 122. «Навещаю друга в далекой беседке».

Илл. 123. Шан Цань (XVIII в.). Предаюсь радостям с другом.

Илл. 124. Иллюстрации из китайского эротического романа XVIII в.

Илл. 125. Молодой ученый заигрывает с девушкой. Иллюстрация из эротического рассказа XVII в.

Илл. 126. Один из типов «сливовой вазы», несущий эротическую символику (X–XII вв.).

Илл. 127. Лопаточные кости с гадательными надписями. Современная имитация.

Илл. 128. Глиняный чайник, сделанный «под дерево», имитирует модель XI–XII вв., хотя выполнен в конце XIX в.

Илл. 129. Ваза из синего фарфора с веткой сливы имитирует классический фарфор династии Мин (1368–1644).

Илл. 130. Поклон просветленному патриарху. Деталь свитка Ляо Цзе (XII в.) «Восемь историй из жизни выдающихся монахов».

Илл. 131. Старый монах монастыря Шаолиньсы до преклонных лет сохранил гибкость благодаря специальным методикам.

Илл. 132. Монахи в монастыре «Баймасы» — «Белой лошади», первой буддийской обители в Китае.

Илл. 133. Сегодня многие даосские монастыри почти опустели, но по-прежнему хранят атмосферу покоя и сосредоточенного одиночества.

Илл. 134. Священное в современном Китае повсеместно сочетается с мирским.

СПИСОК ИЕРОГЛИФОВ И ОСНОВНЫХ ПОНЯТИЙ

- Баопу-цзы (抱朴子) — «Мудрец, объемлющий простоту»
ван (王) — правитель, император
вэнь (文) — небесные письма, культура, литература, письменность
Вэнь-ван (文王) — правитель
вэньжэнь (文人) — «люди культуры», категория образованных людей, интеллектуалов и эстетов
вэньхуа (文化) — культура, дословно «внесение изменений в письма Неба»
гуа (卦) — гексаграмма или триграмма
Гуаньинь (觀音) — боддhisатва милосердия
Гугун (故宮) — императорский дворец в Пекине
Гуйцан (歸藏) — гадательный трактат «Собрание поклонений»
гун (宮) — один из типов ритуальных построек, храм
гунфу (功夫) — высшее мастерство, достигаемое в момент мистического озарения; также — боевое искусство
гуцзинь (古今) — досл. «древность-современность», обозначение для истории
Гэ Хун (葛洪) — китайский мистик (280–340)
дао (道) — путь
Дао дэ цзин (道德經) — трактат «Канон пути и благодати», приписываемый Лао-цзы
даоцзюань (戴圈) — традиция ношения колец на шее детьми
датун (大同) — «великое тождество», идеал гармонии в государстве
Дахуан сицзин (大荒西經) — «Канон великих пустошей, что лежат к западу»
даши (大師) — «великий учитель», обращение к буддийскому или даосскому наставнику

- ди (帝) — дух, правитель
 дунши (凍石) — поделочный агальматолит, «застывший камень»
 дэ (德) — благодать, мистическая энергия, являющаяся проявлением Дао или получа-
 емая от Неба
 жуцзя (儒家) — обобщенное обозначение для конфуцианцев, «книжники»
 Инь (尹) — династия XVIII–XII вв. до н.э.
 инь (陰) — темное начало в противоположность началу ян, изначально — теневой
 склон горы
 инь, также иньчжан (印章) — печати
 И цзин (易經) — «Канон перемен»
 кайтань (開壇) — «открывание помоста», документ, направляемый духам для успокое-
 ния одинокой души
 Кун (空) — пустота
 Кун-цзы (孔子) — Конфуций
 Куньлунь (崑崙) — горы на Западе, где, по преданиям, селятся бессмертные и маги
 Лао-цзы (老子) — чиновник и посвященный-маг, предположительно составитель «Дао
 дэ цзин»
 ли (禮) — ритуальные действия, направленные на установление контакта с духовны-
 ми силами
 Ли Бо (李伯) — поэт династии Тан
 Линбао (靈寶) — «драгоценность духов», даосская школа V в., также состояние охва-
 ченности духами
 линджи (靈芝) — «грибы духов», один из галлюциногенов в магической практике
 лун (龍) — дух в ранней практике медиумов и шаманов, позже — дракон
 лун гу (龍骨) — «драконьи кости», кости с древними надписями на них
 Лю Бан (劉邦) — основатель династии Хань
 Лянчжу (良渚文化) — поздненеолитическая культура в нижнем течении Янцзы
 Ляншань (連山) — гадательный трактат «Череди гор»
 Мин (明) — название династии (1368–1644), также «светлый», «просветление»,
 «озарение»
 мучжу (木主) — наалтарная табличка с именем предка
 мэйпинь (梅瓶) — тип «сливовой вазы» с узким коротким горлышком эпох Сун и
 Мин
 Мэн-цзы (孟子) — философ-конфуцианец III в. до н.э.
 мяо (廟) — один из типов ритуальных построек, кумирня, алтарь

- Паньгу (盤古) — легендарный создатель мира
 пинь (品) — нормативная, каноническая форма
 по (魄) — душа
 пу (朴) — гадательная палочка либо кость с надрезами на ней
 си (習) — повторно вопрошать результат гадания у духов, позже — «повторять»
 Сиванму (西王母) — «Матушка, что живет на западе», древняя богиня
 сиюй (西域) — «западные районы»
 Суншань (嵩山) — горы в провинции Хэнань, одна из пяти священных вершин
 сюэси (學習) — изучать веления духов и вопрошать у них вновь, сегодня — «учиться»
 Ся (夏) — первая китайская династия, 2207–1766 гг. до н.э.
 сяньпу (相撲) — древний вид борьбы, прообраз японского сумо
 сяньтянь (先天) — Прежденебесное, состояние мира до возникновения явлений и вещей
- сяошор (小說兒) — рассказчик
 тайцзи (太極) — Великий предел
 таолу (套路) — комплексы упражнений, например в ушу, также — набор магических действий в древности
- таоте (饕餮) — изображение человеко-духа или человека в маске духа
 туфэй (土匪) — местные бандиты
 тяньхуань (田黃) — ценный поделочный камень, досл. «пожелтевшее поле»
 уци (無極) — беспредельное
 ушу (武術) — система боевых искусств и методов оздоровления
 фаши (法師) — «наставник дхармы», обращение к буддийскому наставнику
 фоцзяо (佛教) — буддизм
- фэн (鳳) — один из видов духов, позже — феникс
 фэншуй (風水) — досл. «ветер и поток», система геомантии
 Хань (漢) — династия Хань, также самоназвание китайцев
 хуа (化) — трансформации, изменения
 хуай гуши (懷古詩) — поэтический жанр — «стихи, возвращающие к древности»
 Хуан-ди (黃帝) — «Желтый правитель», полулегендарный прародитель китайского народа, предположительно племенной лидер в 2697–2599 гг. до н.э.
- хунь (魂) — один из видов душ
 хуньдунь (混沌) — хаос, изначальное нерасчлененное состояние в мистических учениях
- хэ (合) — гармоничное единение

хэ (和) — гармония

хэй (黑) — в древности обозначение медиума с маской на голове, сегодня — «черный»

цаошу (草書) — каллиграфический стиль

цзао (藻) — водоросли, один из 12 магических знаков императора, знак водной стихии

цзи (蹟) — след

цзин (精) — семя

цзинцзюй (京劇) — Пекинская драма

цзоци (作七) — «делать семь», семидневные жертвоприношения после смерти, когда душа расстается с телом

Цзочжуань (左傳) — летопись «Хроники Цзо»

цзючжоу (九州) — «девять областей», магическое членение мира

цзяоэли или цзяоли (角力) — древняя ритуальная борьба с рогатыми масками на голове

цзягувэнь (甲骨文) — древний язык надписей на лопаточных костях животных

цзячуань (假傳) — передача ложного знания или «ложная традиция»

ци (氣) — квазиматериальная энергетическая субстанция

Цин (清) — название династии (1644–1911), также «чистый»

Цини (清疑) — школа «Чистые сомнения»,

Цинляньган (青蓮崗文化) — среднеолитическая культура в нижнем течении

Янцзы

Цинтань (清談) — Чистые беседы

Цинь Шихуан-ди (秦始皇) — первый император Китая

Чжоу и (周易) — «Чжоуские перемены», центральная часть «И цзина»

Чжоу-гун (周公) — первый правитель династии Чжоу

Чжуан-цзы (莊子) — мистик-даос IV–III вв. до н.э.

чжэньчуань (真傳) — передача истины или истинная традиция

чужзя (出家) — монашеское оставление своей семьи

Шанцин (上清) — даосская школа «Высшей чистоты»

ши (史) — история

ши (尸) — «труп», человек, который перевоплощается в умершего родственника в момент похоронного обряда

Ши и (十翼) — «Десять крыльев», комментарии к «Канону перемен»

шоушань ши (壽山石) — «камень долголетних гор», используемый для изготовления печатей

СПИСОК ИЕРОГЛИФОВ И ОСНОВНЫХ ПОНЯТИЙ

Шу цзин (書經) — «Канон исторических документов»

Шуи цзи (述異記) — хроника «Записи об удивительном»

Шунь (舜) — полубог-полубог правитель Китая, прил. 2257–2208 гг. до н.э.

шэнь (神) — дух, душа, божество, чудесный

Шэньнун (神農) — «Священный земледелец», один из пяти первопрародителей Китая

юйчжоу (宇宙) — вселенная

юнши ши (永史詩) — поэтический жанр «стихи о вечности истории»

юньци (韻氣) — созвучие энергий или созвучие ци.

ян (陽) — светлое начало в противоположность началу инь, изначально — солнечный склон горы

Яншао (仰韶文化) — средненеолитическая культура в среднем и верхнем течении

Хуанхэ

Янь (炎) — один из пяти первопрародителей Яньди, также известный как Шэньнун — «священный земледелец»

Яо (堯) — полубог-полубог правитель Китая, прил. 2357–2258 гг. до н.э.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Б

- Бада Шаньжэнь (1626–1705), художник. См.
Чжу Да
Бао Цзинь (II–III вв.), алхимик 46
Бао Чао, поэт 216
Бо И, добродетельный муж древности 120,
Бо Цзююи (772–846), поэт 177, 240
Бо Юй, сын Конфуция 185
Бодхидхарма, первый патриарх чань-буддизма 269, 320
Бу Шан, ученик Конфуция 185
Будда Шакьямуни 76, 124, 175
Будда Майтрея 262, 266
Бяньцай, монах 190

В

- Ван Аньши (1021–1086), поэт и государственный реформатор 235
Ван Би, философ-метафизик (226–249) 38, 39, 41, 42, 44, 78, 108, 109
Ван Бо (646–676), поэт 280
Ван Вэй (699–759), поэт и художник 218, 278
Ван Говэй (1877–1927), историк, филолог 224
Ван Ижун (кон. XIX — нач. XX в.), ученый, первооткрыватель надписей на костях 253
Ван Ли (XIV в.), художник 240
Ван Сичжи (303–361), каллиграф 70, 72, 253

- Ван Сянчжи (344–386), каллиграф, сын Ван Сичжи 259
Ван Фучжи (1619–1692), историк 222
Ван Хуэй (1632–1717), художник 238
Ван Цянь (1598–1677), художник 238
Ван Чанлин, эстет, ученый династии Тан 224
Ван Чаочунь, знаменитая красавица 294, 295
Ван Шимин (1592–1680), художник 238
Ван Шифу (1250–1337), литератор 296
Ван Шицян, историк 177
Ван Шугу, художник 245
Ван Юаньци (1642–1715), художник 238
Ван Янмин (1472–1529), философ-неоконфуцианец 177
Ван Янь (256–311), философ и поэт 40
Вэй Чжунсянь, царедворец 143
Вэнь-ван, правитель Чжоу 84, 95, 113, 114
Вэнь Тинюнь, поэт IX в. 294, 296
Вэнь Чэнмин (XVI в.), художник 306

Г

- Гао Лиши, евнух 163
Гао-цзу, правитель династии Тан 132, 139, 140
Го Си (XI в.), художник 226, 227, 228, 283
Го Сян (252–312), философ, близкий к даосизму 38–42, 108
Го Цзеинь, поэт 264
Гроот де Ян (1854–1921), голландский ученый-востоковед 319
Гу Кайчжи (IV в.), художник 126–128

Гуан Даошэн, художница 308
 Гуй Юйгуан, литератор династии Мин 177
 Гунгун, божество разливов 88
 Гун Сянья, художник 189
 Гуньсунь Лун (320–250), философ-софист 20
 Гэ Сюань (III в.), даосский алхимик 46, 61
 Гэ Хун (280–340), мистик и даосский алхимик 45–53, 56, 59, 60
 Гэ Чаофу (IV в.), даосский мистик 61

Д

Дао Цзи. См. Ши Тао
 Даоань, философ 40
 Даоцзюнь («Правитель Дао»), божество даосского пантеона 80
 Ди Ку, сын Хуань Ди 144
 Ду Му, поэт 285
 Ду Фу (712–770), поэт 11, 173, 177, 214, 216, 238, 239, 240, 280, 282, 283, 288
 Ду Юй, чиновник династии Тан 144
 Дун Цичан (1555–1636), художник, каллиграф и философ 183, 201, 217, 218, 219, 238, 255, 308, 310
 Дун Юань (X в.), художник 218

Ж

Жуань Цзи (210–263), поэт и мистик 40, 45, 212

И

И, стрелок. См. Хоу И
 Инь-цзун (XV в.), император династии Мин 143, 161, 234

К

Канси (1662–1723), правитель династии Цин 137, 141, 327
 Кастильоне Джузеппе (Лан Шинин) (1688–1766), итальянский художник, работавший в Китае 312
 Коломбель о., католический священник 156
 Конфуций (Кун-цзы) 10, 20–26, 28–30, 32, 38, 45, 53, 64–66, 68, 83, 84, 100–122, 130, 131, 135–137, 140, 150, 152, 154, 155, 179, 180, 184, 185, 187–188, 196, 198, 204, 205, 214, 262, 276, 293, 295, 328
 Куй, древний герой, изображаемый в виде дракона 28

Л

Лао-цзы, чиновник и посвященный-маг, предположительно составитель «Дао дэ цзина» 10, 20–23, 25, 28–30, 41, 44, 45, 46, 50, 53, 59, 65, 66, 76, 80, 83, 91, 108, 109, 136, 137, 196, 198, 262, 269, 290, 328
 Лао-цзюнь («Правитель Лао»), обожествленный Лао-цзы 80, 136
 Ле-цзы, даосский философ и мистик 20, 179, 326
 Ли, императорская фамилия династии Тан 136
 Ли Бо (701–762), поэт 11, 96, 163, 174, 177, 179, 202, 204, 212, 214, 216, 240, 278, 283, 284, 286, 293, 310
 Ли Кан (XIII в.), художник 207
 Ли Сы (II в. до н.э.), чиновник, разработавший единый стиль иероглифов 255
 Ли Сюнсюн, танцовщица 191
 Ли Тан (XI–XII вв.), художник 121
 Ли Тегуай, даосский бессмертный 286, 287
 Ли Хун, мистический правитель 54
 Ли Ци (690–751), поэт и ученый 14
 Ли Чэн (X–XI в.), художник 220
 Ли Шанъинь, поэт династии Тан 294
 Ли Шида (XVI–XVII вв.), художник 33
 Ли Юань, правитель династии Тан 168
 Ли Юй, писатель 298
 Лу Чжаолинь, поэт 280
 Лю Гуйдао (XIII в.), художник 278
 Лю Лин, поэт 283
 Лю Сюцзин, знаток канонов и ритуалов 63
 Лю Шао, философ-конфуцианец 36
 Лю Юн, поэт 294
 Ляо Цзе, художник 279, 315

М

Ма Чжюань (1270–1330), драматург 294
 Ма Юань, художник династии Сун 110
 Майя, мать Будды Шакьямуни 124
 Мао, божество-предок 53
 Мао Цзэдун, политический деятель 12–13, 214
 Ми Фэй (1051–1107), ученый, художник и каллиграф 217, 218, 226, 234–236, 241, 244, 259, 260, 268
 Мин-ди, правитель династии Хань 102
 Мо-цзы, философ 20, 21, 22, 25, 293

Мэн Тянь, генерал 250, 251

Мэн Хаожань, поэт 11

Мэн-цзы (III в. до н.э.), философ-конфуцианец 14, 20, 21, 22, 25, 26, 45, 68, 83–84, 91, 104, 115, 118, 120, 122, 130, 131, 152, 180, 187, 293, 302, 328

Мэнь Тань, художник 249

Н

Нюйва, сестра и жена Фуси 15, 83, 87–91

О

Октавиан Август, римский император 132

Омар Хайям, поэт-суфий 284

Оуян Сю (XI в.), литератор и историк 69, 70

П

Паньгу, мифологический создатель мира 82–91, 98, 99

Пастух и Ткачиха, мифологические герои 282–283

Пу И, последний китайский император 147, 162

С

Се Ань, каллиграф 259

Се Линюнь (385–433), поэт 40

Се Хэ (VI в.), художник и теоретик живописи 192

Си Кан. См. Цзи Кан 289

Си-цзун, император 143

Сиванму («Матушка-правительница Запада»), древняя богиня 91, 92, 262

Синчжэнь (прав. 1723–1735), правитель 310

Су Дунпо (960–1127), поэт и каллиграф 183, 190, 235

Су Линъюнь, каллиграф 259

Су Ши. См. Су Дунпо

Су Шичэн, художник 293

Сун Лянь, историк 177

Сунь Сымяо, лекарь 78

Сунь Укун, царь обезьян 9, 90, 91, 92, 208

Сунь Цяньли (VI в.), каллиграф и теоретик живописи 260

Сыма Гуан (1019–1086), историк и государственный деятель 150

Сыма Цянь (II в.), историограф 68, 123, 158, 293

Сюань-цзун (VIII в.), правитель династии Тан 163

Сюй Ми (IV в.), даосский мистик школы Шанцин 53, 54, 59

Сюй Хуэй (IV в.), даосский мистик школы Шанцин 53, 54, 57, 59

Сюнь-цзы (IV–III вв. до н.э.), философ 20, 22, 23, 26, 115, 152, 187, 188

Сян Сюй (230–280), ученый 40

Сяо И, чиновник 186, 190

Сяо Цяо, жена генерала Чжоу Юя 190

Сяо-цзун (XII в.), правитель 139

Т

Тай-цзу, правитель династии Поздняя Ляо 132

Тай-цзу, правитель династии Сун 132

Тай-цзун, правитель династии Тан 140, 168–170, 190

Тан Инь, художник 243

Тан Му, древний герой 94

Тао Хунцзин, даосский мистик 59–60, 310

Тао Юаньмин (Тао Цянь) (365–427), поэт 177, 178, 183, 287, 289

Тяньцзун («Небесный предок»), божество, глава даосского пантеона 80

У

У Вэй, художник 191

У Даоцзы, художник 197

У Ли, художник 238

У Хань, писатель и историк 12

У Цзэтянь, императрица 138, 139, 163

У-ван, правитель династии Чжоу 122

У-ди, правитель династии Чжоу 60, 68, 130

У-хоу, императрица 140

У-цзун, император 143

Ф

Фан Банчжи, художник 288

Фань Куань, художник 227

Фуси, легендарный мудрец, принесший культуру людям 87, 88, 89

Фэн Юйсян, генерал 162

Х

Хань Юй (768–824), поэт и государственный деятель 170, 177

Ханьфэй-цзы (III в. до н.э.), философ 20
 Хоу И, легендарный стрелок 83, 85, 89, 91, 92, 95, 99
 Хоуцзи, племенной лидер Чжоу, позже обожествленный 124
 Христос 131
 Хуан-ди («Желтый правитель»), полубогендарный прародитель китайского народа 10, 29, 91
 Хун Сюйцюань, лидер восстания Тайпинов 34, 155
 Хэ Янь, ученый 39
 Хэшан Гун, комментатор «Дао дэ цзина» 78

Ц

Цай Лунь, ученый эпохи Хань 256–258
 Цао Сюэцин (1715–1764), поэт и прозаик 222
 Цао Цао, правитель династии Хань 39, 214
 Цзи Кан, эстет и поэт 37, 40, 283
 Цзин Хао (X в.), художник 220, 234
 Цзун Бин (VIII в.), художник и каллиграф 193
 Цзы Лу, ученик Конфуция 114
 Цзюйжань (X в.), монах-художник 218
 Цзян Куй (XIII в.), мастер каллиграфии 260
 Цзян Цзэмин, председатель КНР 196
 Ци, родоначальник племени Инь и **первый правитель Шан** 124
 Цинь Шихуан-ди, первый император Китая 69, 75, 130, 139, 142, 214, 249, 250, 255, 256
 Цюй Юань (339–278 гг. до н.э.), поэт и мистик 22–24, 88, 214, 286
 Цянь Юн, эстет 312
 Цяньлун (прав. 1736–1796), правитель династии Цин 129, 137, 141, 310, 327

Ч

Чангь-цзы, даос 29
 Чангэ, лунная богиня 85, 89, 92, 94, 95, 96, 98, 99, 174
 Чао Цзо (XVII в.), художник 287, 308
 «Четыре Вана» (сы Ван), группа художников 236
 Чжан Вэй, художник 287
 Чжан Линь, художник 181
 Чжан Фуцзы, мудрец 124
 Чжан Фэн, художник 178

Чжан Хэ, ученый и путешественник 158
 Чжао Мэнфу (1254–1322), художник 289, 308, 310
 Чжао Цзун, чиновник 232
 Чжао Юн, художник 308
 Чжи Дунь, буддийский монах 40
 Чжоу Фан, художник 232
 Чжоу Юй, генерал 190
 Чжоу-гун, первый правитель династии Чжоу 11, 84, 109, 113, 114
 Чжу Да (Бада Шаньжэнь) (1626–1705), художник 195, 227, 229, 233, 238, 240, 241
 Чжу Жань (X в.), художник 227
 Чжу Си (1130–1200), философ и комментатор Конфуция 21, 198
 Чжу Юаньчжан (Тай-цзу), основатель династии Мин 142
 Чжуан-цзы, мистик-даос 21, 22, 23, 46, 108, 179, 203, 286, 289, 290, 326
 Чжуансюй, полумифологический древний правитель 88
 Чжун Куй, врач, позже стал восприниматься как дух 156
 Чи, правитель династии Шан 128
 Чоу Ин, художник 281
 Чу Чэнцзюэ, поэт династии Мин 224
 Чэн Маохуа, художник 257
 Чэн Мяо (240–207 до н.э.), чиновник и ученый 256
 Чэн Хао (XI в.), философ-неоконфуцианец 150
 Чэн Хуншоу, художник 43, 183
 Чэн-цзу (XV в.), правитель династии Мин 161
 Чэнь И (XI в.), философ-неоконфуцианец 150

Ш

Ши Тао (Дао Цзи) (1630–1707), каллиграф и художник 241, 250
 Шоусин, бог долголетия 110, 137, 250
 Шоушэнь, божество долголетия 104
 Шу Ци, добродетельный сановник древности 120, 121
 Шунь, полубогендарный правитель Китая 11, 14, 84, 92, 293
 Шэнь Чоу (1427–1509), философ и каллиграф 242, 306, 322

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Шэнь Шичжун (XVII в.), художник 308–309
Шэнь-цзун, император 143
Шэньнун (Янь-ди, «Священный земледелец»), один из пяти священных первопрародителей Китая 92

Э

Элиаде М. (1907–1986), румынский историк религии, антрополог 92

Ю

Юань Даныцю (VIII в.), ученый и философ 278
Юань Цзунтао (XVII в.), поэт и прозаик 236
Юй, один из первопрародителей Китая 9, 11, 84, 113, 114
Юй Синь, поэт и чиновник 216, 280, 282
Юй Чжэн (III в.), сановник 84

Юй-ди (Юй-хуан-ди), божество «Нефритовый правитель» 91, 136–137, 143, 262
Юй-хуан. См. Юй-ди
Юй-хуан-ди. См. Юй-ди
Юлий Цезарь, римский диктатор 132
Юнчжэн (прав. 1723–1736), правитель династии Цин 137, 141
Юнь Шоупин (XVII–XVIII вв.), художник 238

Я

Ян Гуйфэй, знаменитая красавица 163
Ян Си (IV в.), даосский наставник, каллиграф 53–56, 59, 258
Ян Чжу, даосский философ 20–21, 25
Яншина Э.М., исследователь мифологии 87
Янь Либэнь (VII–VIII в.), художник 186, 190
Янь Юй, поэт 218
Яо, полупоупендарный правитель Китая 11, 14, 84, 92, 130, 131

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

ай, любовь 293–294, 296, 300
антитеза 198, 200, 202
художественная 202

Б

бай цзя, «сто школ» 20, 22
Байляньцзяо («Учение белого лотоса»), мистическая секта 174
Безумие, безумец. *См.* куан
«безумцы», эпитет чуских магов 28
бессмертие 46–48
Большая Медведица, созвездие. *См.* ци син
боши, «доктора» в живописи и каллиграфии 180, 235
буддизм 4, 74–76, 193
бэнь ти, «абсолютное тело», «изначальное тело» 41
бяньхуа, мистические трансформации 48

В

вай дао, «внешний путь» 321
вай ди, «внешний ученик» 321
ван, правители до эпохи Хань 131
ван («правитель»), император 144
вино, соматический напиток 302
«высокая древность» 110
вэнь («небесные письмена»), культура, литература, письменность 116, 182, 250, 258, 268
вэнь-у, «военное-гражданское», антитеза 180

вэньжэнь, «люди культуры» 70, 73, 180–183, 193, 218, 232, 234, 236, 240, 242, 246, 250, 251, 258, 262, 266, 268, 277, 288, 293, 294, 297, 304

вэньжэнь хуа, «культурный человек-художник» 183

вэньхуа, «культура» 142, 268, 273

Г

гармония. *См.* хэ
го ши, «государственный наставник» 168
гора 192, 193
«горы-воды» (шаньшуй), стиль живописи 197, 217, 200, 202, 220, 229, 262
грибы в качестве галлюциногенов 74
гуаньси, «связи» как особый тип коммуникации 302–304
гуй, тип духов. *См.* духи вредоносные
гуй, рогатая змея 144
гуйню, коричная фея 96
гунфу, высшее мастерство, достигаемое в момент мистического озарения, также — боевое искусство 328
гухуа («древнее искусство») 192

Д

да лэ, «высшая радость» 42
да тун, «Великая Всеобщность», «великое единение» 34, 110
да чжуан. *См.* каллиграфия, письменность
даньтянь, нижнее киноарное поле 50, 52, 57

Дао, путь 12, 32, 41, 42, 44, 45, 59, 61, 68, 70, 73, 74, 76, 78, 79, 80, 116, 124, 188, 198, 202, 224, 273, 276, 286, 289
 дао дэ, «Путь и благодатная энергия» 63
 дао жэнь, «люди Пути» 324
 даоинь, система даосских медитативно-дыхательных упражнений 73, 74
 даосизм 70–76, 78–80, 193
 даоцзяо, «учение Дао». См. даосизм
 даоши, «муж Дао», даосский наставник 80
 датун, «великое взаимодействие» 116
 джайнизм 4
 ди, дух, правитель 26, 125, 130, 132
 ди, жертвоприношение 114
 ди, правила заботы о младших 300
 древность, традиция 188, 190, 192, 193, 197
 дружба. См. ю
 дуаньянь, «выплавлять пилюлю и упражнять внутреннюю природу» 56
 духи вредоносные (гуй) 113, 114, 320
 дэ, благодать, мистическая энергия, являющаяся проявлением Дао или получаемая от Неба 25, 68, 82, 120, 134, 140, 144, 148, 157, 158, 160, 163

Е

евнухи 157–162

Ж

животные мифологические и священные
 жаба-чань 92
 заяц (лунный или нефритовый) 92–95, 98, 99, 128, 174
 лун, дракон 28, 115, 128, 130
 лягушка 88, 97, 99, 262
 обезьяна 128
 тигр 128
 жу дао, «вступившие на Путь» 317, 324
 жу шан, «конфуцианские бизнесмены» 100
 жу шэнь, «вступление в соприкосновение с духом» 218, 259
 жуи, императорский жезл 129–130
 жэнь дао, «путь человека» 26
 жэнь, «человеколюбие», «благопристойность» 102, 113, 118, 120, 121, 122

З

«заставы», энергетические закупорки в теле человека (гуань) 59

И

и, «Единое» 59
 и, идея или воля 224, 226, 252
 и, «искусство» 184, 261
 и, медиумы 314
 и, «справедливость» 104
 и цзин, «идея-пейзаж» 224, 226
 имитация. См. копирование
 император, правитель 123, 125, 126, 127, 129, 131–148, 158–160, 161, 163
 и жены 146
 и мир духов 124, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 139, 140
 и мир мертвых 134
 и наложницы 145, 146, 148
 императорская символика 128
 индивидуализм 238–240, 242
 индуизм 4
 инь, темное начало, в противоположность началу ян 64, 76, 84, 89, 116, 134, 145, 157, 160, 162, 314
 инь (инчжан), печати 50, 125, 128, 182, 198, 200, 218, 244, 262–264
 инь-ян 95, 182
 искусство 185, 193
 ислам 4
 история 200, 210. См. также древность, традиция

Й

йони 94

К

кайшу (чжэншу). См. каллиграфия
 каллиграфия, письменность 73, 251–252, 254, 258, 260
 да чжуан, стиль письма «большой печати» 255
 иероглифическая 252, 254–255, 258, 259
 кайшу (чжэншу), «обычный стиль» письма 256
 лишу, «официальный стиль иероглифического письма» 256
 синшу, «беглый стиль» письма 255, 260
 сяо чжуан, стиль письма «малой печати» 255
 цаошу, «травяной стиль» письма 254, 258–259

канон 194, 306, 308, 312
 канпэн, «представления под навесом» 316
 каратэ 316
 керамика трехцветная. *См.* саньцай ци
 коллекционирование 268
 конфуцианство 70, 100–106, 108
 копирование, имитация 231, 304–313
 коричное дерево 96, 98, 206
 космогенез, космогонические мифы 83–84, 98
 куан, безумие 240, 290–293

Л

ли, закон 44
 ли, ритуал 45, 64–70, 102, 105, 131, 180, 185, 187, 188
 «Линбао» («Драгоценность духов»), даосская мистическая школа 45, 51, 60–64
 линчжи, древесный гриб-галлюциноген 74
 лошу, магический квадрат, прообраз всей китайской архитектоники 134
 лун, дракон. *См.* животные мифологические и священные
 луна 96
 лунный заяц. *См.* животные мифологические и священные
 лэй шу, «книги по категориям», «классификационные книги», энциклопедии 176, 244
 лю и, «шесть искусств» 64
 любовь. *См.* ай
 лян гун, «заниматься искусством», практиковать ушу 317

М

маг. *См.* шаманы и маги
 медитативная практика
 «Воздержание грязи и сажи» (ту тань чжай) 62
 «Желтое воздержание» (хуанлу чжай) 62
 «Золотое воздержание» (цзиньлу чжай) 62
 медиум 126, 131, 134, 135, 313–314
 ми дянь («точки Ми»), техника живописи 217, 226
 мин, «имена и названия» 35
 мин, озарение 121
 минцзя, школа номиналистов 34

мир живых 134
 мир мертвых 134
 мировая ось 120
 мировое древо 120
 мичуань, «тайная передача» 20
 Млечный Путь 282
 мудрец. *См.* шан жэнь
 музыка 187–189
 ли юэ (ритуальная музыка) 188

Н

Небо-Человек-Земля, триада 32, 120
 нефрит 261–262, 262, 266
 нирвана 194
 нэй дао, «внутренний путь» 20
 нэй-вай, «внешнее-внутреннее», антитеза 321
 нэйгун («внутреннее искусство»), система дыхательно-медитативных управлений 50, 70, 73, 314
 нэйдань. *См.* «пилюля бессмертия»
 нэйфан шу, кодексы «внутренних покоев» 146

О

озарение. *См.* у
 опьянение. *См.* цзуй
 освобождение. *См.* цзе
 отвар бессмертия 91, 99

П

«передача духа» 227–229, 232
 «пересечение реки», мифологема смерти или перерождения 282
 персик бессмертия 92, 206, 212, 213, 262
 печати 264, 266, 269, 270, 271
 «пилюля бессмертия» 46, 56, 264
 пинь, нормативные формы поведения 176
 по мо («брызги туши»), техника живописи 217
 праздность. *См.* сянь
 птицы священные и мифологические
 байхэ, белый журавль 210
 ворон 95
 журавль 210, 212, 214, 215
 павлин 128
 феникс 95, 115, 128, 264
 цзинь няо, золотая птица 95, 128

пу, первоначальная и нерасчлененная пустота 46
 пустота 79, 80, 200
 пэньцин, «пейзажи на блюде» 270, 273
 пять, символика числа 145

Р

ритуал. *См.* ли

С

сансара, мир бытия в буддизме 194
 сань цзюэ, «три несравненных» искусства: каллиграфия, поэзия и живопись 182
 саньцай ци, трехцветная керамика 170, 171
 север, северная сторона 134
 «Семь мудрецов из бамбуковой рощи», общество интеллектуалов и эстетов 40
 сикхизм 4
 символы и аллегории 205–208, 210–212, 214
 син, человеческая природа 42
 синь, душа-сердце, духовная составляющая человека 322
 «сто школ». *См.* бай цзя
 сюань, сокровенное 109, 214
 сюаньсюэ («Учение о сокровенном»), философская школа 37–41, 44, 108
 сянь, «бессмертные небожители» 63, 193, 212, 262, 282, 288, 324
 сянь, праздность 234, 275–280
 сяо, «почитание старших», сыновняя почтительность 104, 300
 сяо жэнь («маленький человек») 25, 64, 102, 115, 118
 сяо кан, «довольствование малым» 196

Т

тай и, «Великое Единое» 59
 тай пин, «великий покой» 34–35
 Тай-цзу, («Великий Первопредок»), титул правителей 132
 тайци, «Великий предел» 261, 304
 тайги, Три изначальных 59
 Тайги цзяо («Учение Великого единого»), даосская школа 78
 тань, алтарь 61
 тао. *См.* персик бессмертия
 таолу 312, 314, 317, 319

таоте, изображение человеко-духа 130, 144
 творчество 180, 232–234
 ти, тело 40, 322
 топор сакральный 144
 тун, «взаимотождественность» 116
 тянь дао, «Путь Неба» 26
 тянь юань, художественный стиль «поля и сады» 177
 тяньцзун, «небесные предки» 61
 Тяньшидао («Путь Небесных наставников»), мистическая даосская школа 50, 53, 56, 61, 259

У

у, активное воинское начало 182
 у, озарение или «окончательное освобождение» 121
 у, «пустота», «небытие» 36, 40, 41
 у, категория медиумов, обычно женщин 60, 324
 увэй, недеяние 275, 276
 у синь, «умиротворение сердца», «отсутствие сердца» 278
 У, школа живописи 218
 усин, «пять стихий» 145
 ушу, система боевых искусств и методов оздоровления 182, 314–317, 319–321

Ф

фа, «закон», «метод» 76
 фаллос 94, 144
 фанши, даосские маги 19, 46, 59, 71, 317–319, *См. также* шаманы и маги
 фаши, «наставники дхармы», буддийские наставники 317
 фу, сочетание противоположностей 128, 289
 фэн, феникс. *См.* животные мифологические и священные
 фэнкуан, безумцы. *См.* куан
 фэншуй («ветер-поток»), система геомантии 62, 134, 315

Х

хуа шэнь, «трансформация духа» 180
 хуань куань, институт евнухов 160, 162
 хуаняо. *См.* «цветы-птицы»
 хэ, «гармония» 22, 25, 26, 34, 65, 110, 116, 142, 188

Ц

- цай, талант человека 42
 «цветы-птицы» (хуаняо), стиль живописи 197, 202, 220, 223, 227
 цзе, освобождение 121
 цзин, пейзаж 226
 цзин, семья 46, 50, 56, 57, 59, 70
 цзиньдань («пилюля киновари»). См. «пилюля бессмертия»
 цзиньши, ученое звание «продвинутый муж» 217
 цзу, «первопредок» 132
 цзуй, опьянение 283–289
 цзун, наименование правителей начиная с династии Тан 131–132
 цзун, «предок» 132
 цзунцзяо, китайская религия 139
 цзыжань, экстаз 180
 цзюнь, маг. См. шаманы и маги
 цзюньцзы, «благородный муж» 22, 25, 26, 32, 44, 64, 102, 115, 116, 118, 120, 121, 122, 179, 180, 182, 266
 цзя пу, генеалогически книги учеников «истинной традиции» 322
 цзя сэн, «ложные монахи» 310
 цзя чуань, «ложная традиция» 321
 цзягувань, ранний письменный язык Китая 253
 цзяо, воспитание 69
 цзяпу, семейные хроники 327
 ци, квазиматериальная энергетическая субстанция 46, 50, 56, 57, 59, 65, 70, 74, 156, 178, 192, 214, 217, 220, 268, 298
 внешнее ци (вай ци) 74
 «вредоносное ци» 156
 «изначальное ци» (юань ци) 50, 59, 74
 «слушание ци» 220
 «созвучие ци» (юнь ци) 178, 192, 298
 ци син, Большая Медведица 128, 135
 цигун, «искусство управления энергией ци» 50, 314
 цин, похоть 294
 цин, чувства и эмоции 42, 222
 цинтань, школа «Чистых бесед» 35, 37, 38, 39, 40
 «Цюаньчжэнь цзяо» («Учение полноты истины»), школа даосизма 78

«Цюаньчжэньдао» («Путь целостной истины»), даосская мистическая школа 71

Ч

- чань-буддизм 176
 «четыре драгоценности» эстета (вэньфан сыбао) 246–250, 264
 чегьре, символика числа 145
 чжай, практика сочетания вегетарианства, медитаций 61
 чжайтан, даосские медитативные залы 61
 чжи, тип медиумов 324
 Чжэ, школа живописи 218
 чжэн, воспитание и политическое правление 69
 «Чжэнь дадао цзяо» («Учение истинного великого пути»), школа даосизма 78
 чжэньжэнь, «истинный человек» у даосов 32, 54, 56, 286
 «Чжэньидао» («Путь истинного единого»), даосская школа 71
 чжэньчуань, «передача истины» или истинная традиция 193, 204, 321–322
 чифань гунфу, искусство приема пищи 81

Ш

- шаманы и маги 19, 26, 32, 48, 126, 131, 134, 135
 шан ди («Верховный правитель»), верховный дух 137, 139
 шан жэнь, «мудрец» 45, 68, 193, 275
 «Шанцин», даосская мистическая школа 45, 52–54, 56–61, 63, 258
 шань и, «искусшенный в искусстве» 222
 шань шуй. См. «горы-воды»
 ши, «действительность» 35
 ши, «история» 10
 ши, служивый муж, интеллеktуал 14, 24, 25, 180, 235
 шифу, наставник 319
 шоушаньши («камень долголетних гор»), минерал агальматоль 264–266, 270
 шуюань, академия 180
 шэн, «мудрец», посвященный 26, 44
 шэнь, дух, душа, божество 50, 113, 114, 220, 259
 шэнь хуэй, «духовное соприкосновение» 290
 шэньцзы, «священный знак» 258

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

Э

эротика 296–298, 300

Ю

ю, дружба 300–304

ю, «бытие», «наличие» 36, 40, 41

юг, южная сторона 134

юэ, мистическое созвучие 187

Я

ян, светлое начало, в противоположность
темному началу инь 50, 64, 76, 84, 89, 95,
116, 125, 134, 157, 160, 162, 163, 182, 198,
200, 218, 244, 314

яншэншу («Искусство вскармливания жиз-
ненных свойств»), комплекс дыхательно-
медитативных упражнений 48

УКАЗАТЕЛЬ ТОПОНИМОВ И ЭТНОНИМОВ

Б

Байлудун, академия в провинции Цзянси 150

В

Вэй, царство 39
Вэйхэ, р. 216
Вэйян, академия в провинции Хэнань 150

Г

Гонконг, район 316
Гуандун, провинция 316
Гугун, императорский дворец 130, 152
Гуйлинь, провинция 91
Гуйчжоу, провинция 269

Д

Дэнфэн, уезд 104

И

Инь (Цзинань), столица царства Чу 23
Инь, династия 69, 122, 253
Инь, племя 124

К

Кайфэн, г. 235
Куньлунь, горы 92

Л

Лета, мифическая река 282

Лоян, столица Китая в династию Тан 53,
139, 168, 169, 175
Лу, царство 28, 65, 100, 114
Лушань, горы 193

М

Маваньдуй, пос. 94
Маошань, священные горы 53, 54, 56, 59, 60,
258
Мин, династия 76, 115, 142, 143, 158, 160,
161, 170, 174, 177, 217, 224, 236, 238, 240,
289, 298, 310, 311, 322

Н

Нанкин, г. 142

П

Пекин, г. 142, 162

С

Суй, династия 167, 177, 229, 260
Сун, династия 34, 69, 70, 132, 135, 136, 152,
172, 174, 176, 177, 208, 217, 234, 236, 240,
244, 266, 268, 273, 283, 289, 290, 298, 305,
308, 312, 316, 324, 328
Суншань, горы 193, 320
Сунъян, конфуцианская академия в горах
Суншань в провинции Хэнань 150
Сучжоу, г. 306
Сычуань, провинция 50, 71, 91, 264
Ся, государство и династия 69, 114

Т

- Тайсюэ, академия 180
 Тан, династия 11, 35, 69, 70, 96, 131, 132, 135, 136, 140, 146, 150, 152, 153, 160, 163, 167–172, 174–177, 180, 182, 204, 208, 218, 224, 229, 235, 236, 240, 244, 245, 256, 260, 268, 270, 273, 282, 283, 285, 289, 290, 294, 296, 305, 310, 316, 324, 328
 Тяньтань, Храм Неба в Пекине 123, 142

У

- У, царство 53

Ф

- Фуцзянь, провинция 316

Х

- Хань, династия 35, 36, 66, 68, 69, 70, 98, 131, 134, 135, 139, 150, 151, 158, 160, 162, 177, 180, 229, 232, 248, 256, 262, 294, 300
 Восточная 34
 Поздняя 35, 42
 Ханьлинская академия 216
 Хуанхэ, р. 202
 Хуашань, священные горы 193, 240
 Хэбэй, провинция 305
 Хэнань, провинция 91, 104, 168, 193, 199, 215, 220, 235, 253, 263, 264, 291, 305, 319

Ц

- Цзинь, династия 73
 Восточная 73
 Западная 73
 Цзу, клан 128
 Цзянкан, г. 50

- Цзянсу, провинция 71

- Ци, царство 23

- Цин, царство и династия 115, 129, 131, 137, 141, 157, 170, 177, 236, 238, 308, 310

- Цинь, династия 20, 23, 68, 69, 70, 98

- Цюаньчу, улица мастеров-имитаторов в Сучжоу 306

- Цюйфу, г., родина Конфуция 100, 129

Ч

- Чанъань, столица Китая в династию Тан 139, 167, 168

- Чжоу, династия 10, 20, 21, 22, 25, 29, 32, 65, 69, 122, 124, 130, 134, 172, 177, 182, 188, 251, 262, 283, 305, 319

- Западное 20, 269

- Позднее 20, 29, 98

- Чжунго, «Срединные царства» 290

- Чжунъюэмяо, даосский монастырь 81

- Чу, царство 23, 24, 28, 290, 293

Ш

- Шан, династия 122, 251, 252, 253, 254, 313

- Шаньдун, провинция 71, 91

- Шаолин, монастырь 170, 199, 231, 318, 319, 320, 321, 329

- Шэньси, провинция 269

Ю

- Юань, династия 161, 177, 216, 218, 296, 305, 312

- Юэлу, академия в провинции Хунань 150

Я

- Янцзы, р. 23, 24, 73, 216, 258, 282

УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Б

- «Баопу цзы» («Мудрец, объемлющий простоту»), оккультно-алхимический трактат Гэ Хуна 46
«Би фа цзи» («Записи о методах [искусства] кисти»), трактат о живописи Цзинь Хао (X в.) 220

Г

- «Гухуа пиньлу» («Рассуждения о формах древней живописи»), трактат по живописи Се Хэ (VI в.) 192

Д

- «Да сюэ» («Великое учение»), конфуцианский трактат, часть «Четырехкнижия» 152
«Дао дэ цзин» («Канон Пути и Благодати», также «Лао-цзы»), ранний даосский трактат 23, 25, 37, 38, 39, 40, 41, 45, 46, 59, 65, 66, 68, 70, 77, 78, 80, 108, 124, 196, 200, 275
«Дао цзан» («Сокровищница Дао»), собрание даосских канонов 63, 76
«Ди фань» («Правила императора») 140
«Дэн чэн иньцзюэ» («Тайные речения о вознесении к совершенству»), трактат Тао Хунцина 60

Ж

- «Жоупу тань» («Молитвенный коврик из плоти»), эротическая повесть Ли Юя (XVII в.) 298

- «Жэньу лунь» («О человеческом существе»), дидактический трактат Лю Шао (II в.) 36

И

- «И цзин» («Канон перемен») 23, 24, 37, 38, 40, 41, 44, 45, 108, 111, 140, 184

Л

- «Ланьтин сюй» («Предисловие к стихам, писанным в Орхидеевом павильоне») 190, 260
«Лао-цзы». См. «Дао дэ цзин»
«Ле-цзы», даосский трактат IV в. до н.э. 87, 88
«Ли сао» («Горестные стенания»), поэма Цюй Юаня (III в. до н.э.) 23, 24
«Ли цзи» («Записи о ритуалах»), часть конфуцианского «Пятиканония» (сост. IV–I вв. до н.э.) 30, 102, 184
«Линбао цзин» («Канон драгоценности духов»), трактат школы Линбао 61
«Лунь юй» («Беседы и суждения»), записи бесед Конфуция (VI–V вв. до н.э.) 39, 101, 108, 110, 111, 118, 152
«Люй юань хуасюэ» («Изучение живописи»), трактат Цянь Юна 312

М

- «Мэн-цзы», трактат мудреца Мэн-цзы (IV–III вв. до н.э.) 152

С

- «Сань у ли цзи» («Исторические записи о трех правителях и пяти императорах»), сборник преданий (III в.) 84
 «Сисян цзи» («Повесть о Западном павильоне»), новелла Ван Шифу (XVI в.) 296
 «Си ю цзи» («Путешествие на Запад»), роман 92
 «Соу шэнь цзи» («Записки о поисках духов»), IV в. 84
 «Сы шу» («**Четыре книги**» или «Четырехкнижие»), конфуцианское собрание 152
 «Сышиэр чанцзин» («Сутры в сорок две части»), один из первых буддийских текстов в Китае 56
 «Сюйшу пу» («Продолжение записей о каллиграфии»), трактат Цзян Куя (1208 г.) 260
 «Сюнь-цзы», собрание трактатов мудреца Сюнь-цзы (III в. до н.э.) 293

Т

- «Тай пин цзин» («Канон великого покоя»), даосский трактат (IX–VI до н.э.) 34
 «Тайпин юйлань» («Высочайше одобренный канон о Великом покое») 96
 «Трипитака» («Три корзины»), центральное собрание буддийских текстов 63, 77
 «Тянь вэнь» («Вопросы к Небу» или «Вопрошная Небо»), трактат Цюй Юаня (IV в. до н.э.) 23, 88

У

- «У цзин», конфуцианское «Пятиканоние» 152, 184
 «Уфу цзин» («Канон в пять знаков»), трактат школы Линбао 60

Х

- «Хань шу» («История династии Хань»), исторический труд Бань Гу (I в.) 256
 «Ханьфэй-цзы» («Мудрец Хань Фэй»), трактат одного из крупнейших теоретиков легизма (III в. до н.э.) 28
 «Хоу ханьшу» («История поздней Хань»), исторический труд Фань Е (кон. IV – нач. V вв.) 84

- «Хуа лян ци» («Среди цветков»), поэтическая антология (IX–X вв.) 296
 «Хуа ши» («Значение живописи»), трактат о живописи Дун Цичана (XVI в.) 217
 «Хуа юй лу» («Записи высказываний о живописи»), трактат Ши Тао (XVII в.) 241
 «Хуа янь» («Око живописи»), трактат о живописи Дун Цичана (XVI в.) 217
 «Хуайнань-цзы» («Мудрец из Хуайнани»), трактат даосского толка (II в. до н.э.) 88, 98, 188
 «Хуан-ди сы цзин» («Четыре книги Хуан-ди»), трактат (III–II вв. до н.э.) 76

Ц

- «Цзин пин мэй» (в русском переводе «Цветы сливы в золотой вазе»), новелла (XVI в.) 296
 «Цзю гэ» («Девять песнопений»), произведение Цюй Юаня (III в. до н.э.) 24
 «Цзю чжан» («Девять глав»), произведение Цюй Юаня (III в. до н.э.) 23

Ч

- «Чжоу и» («Чжоуские перемены»), центральная часть «И цзина» 23, 24
 «Чжоу ли» («Чжоуские ритуалы»), собрание ритуалов и описаний (сост. в XI или в VII–V вв. до н.э.) 160
 «Чжуан-цзы», даосский трактат (IV–III вв. до н.э.) 25, 29, 37, 38, 39, 40, 44, 45, 74, 87, 108, 293
 «Чжун юн» («Учение о срединном»), конфуцианский трактат, часть «Четырехкнижия» (V–III вв. до н.э.) 152
 «Чжэнь гао» («Речи совершенных»), даосский трактат Тао Хунцзина (VI в.) 60
 «Чу цы» («Чуские строфы») 24, 286, 293
 «Чунь цю» («Хроники весны и осени»), хроника царства Лу, охватывает 22–481 гг. до н.э. 184
 «Чэнь гуй» («Колея подданного»), собрание правил и форм управления (VII в.) 140

Ш

- «Шаншу» («Канон истории», или «Канон исторических преданий»). См. «Шу цзин»

- «Шаньхай цзин» («Канон гор и морей»), собрание географических описаний и преданий (кон. III — нач. II в. до н.э.) 128
- «Ши и» («Десять крыльев»), комментарии к «И цзину» 24
- «Ши цзи» («Исторические записки») 101, 158
- «Ши цзин» («Канон поэзии» или «Канон песнопений») 68, 101, 111, 184–187, 203, 205, 294
- «Шовэнь цзецзы», словарь, составленный Сюй Шэнем (I–II вв.) 283
- «Шу пу» («Записи о каллиграфии»), трактат Сунь Цяньли (VII в.) 260
- «Шу цзин» («Канон истории», также «Шан шу»), сборник преданий, исторических событий и указов (сост. в V–II вв. до н.э.) 68, 111, 122, 184
- «Шэньнун бэньцао цзи» («Собрание важнейших рецептов из трав священного земледельца»), медицинский трактат Тао Хунцина (VI в.)

Серия
«Сокровенная история цивилизаций»

Алексей Александрович **Маслов**
КИТАЙ: КОЛОКОЛЬЦА В ПЫЛИ
СТРАНСТВИЯ МАГА И ИНТЕЛЛЕКТУАЛА

Выпускающий редактор *И.М. Чуличкова*
Художественный редактор *С.Ю. Гордеева*
Компьютерная верстка *И.С. Макогон*
Корректор *Е.В. Мартынова*

Сдано в набор 01.06.05. Подписано в печать 15.07.05.
Формат 70×90¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура «Petersburg CTT».
Печать офсетная. Усл. печ. л. 32,18. Тираж 2000 экз.
Заказ № 3522.

Издательство «Алетейя». 115569, г. Москва, а/я 135.

Отпечатано с готовых диапозитивов заказчика
в издательско-полиграфическом комплексе «Звезда».
614990, г. Пермь, ГСП-131, ул. Дружбы, 34.



А.А. Маслов — историк-востоковед, академик РАН, профессор, доктор ист. наук, зав. кафедрой всеобщей истории РУДН. Долгое время работал в Институте Дальнего Востока РАН, более десяти лет обучался в Китае в буддийских и даосских общинах. Специалист по духовной культуре и истории стран Восточной Азии, мистическим культам Китая. Автор восьми книг и нескольких десятков статей.

Архаические ритуалы канули в прошлое... Но во всем — в императорском культе, искусстве, занятиях каллиграфией и преподавании ушу — сохранялись традиции «духовного соприкосновения» с миром предков и великих людей древности.

Так возникла целая «культура возвращения к прошлому». На подмостках истории вместо древнего меднума и шамана выступает вэньжэнь — «человек культуры», который мог быть ученым, чиновником, интеллектуалом, художником, а иногда и деревенским гадателем и даосским магом. Добровольное и горделивое отшельничество этих людей, оставление чиновничьих должностей и уход в «высокие горы» становились символом ухода из мира бытия в мир духов, видений и переживаний. Парадоксальным образом идеалом публичного чиновника оказывается уединенная обитель китайского интеллектуала.

В этом мистическом пространстве бытия достигалось ощущение слияния всего со всем, мистического сопереживания с «духом вещей». «Когда я смотрю на горы, я вижу, как они улыбаются», — заметил древний мастер живописи Го Си.

А.А. Маслов

