

АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

И. С. Лисевич

ЛИТЕРАТУРНАЯ  
МЫСЛЬ  
КИТАЯ  
НА РУБЕЖЕ  
ДРЕВНОСТИ  
И СРЕДНИХ ВЕКОВ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»  
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
МОСКВА 1979

Ответственный редактор  
Л. З. ЭЙДЛИН

Книга освещает традиционные китайские представления о литературе, о ее месте в древнекитайской модели мира: рассматриваются важнейшие категории поэтики, выявляется специфика понимания взаимосвязей литературы и общества, литературы и личности, литературы и фольклора, литературы и времени в древнем и средневековом Китае. Проблемы литературоведения исследуются на широком историко-культурном фоне.

70202-058  
Л-----162-78. 4603020000  
013(02)-79

© Главная редакция восточной литературы  
издательства «Наука», 1979

В наши дни интерес к Востоку чрезвычайно велик — и не слабеет. Этому в общем-то легко найти объяснение. Как сказал некогда китайский философ Чжуан-цзы (~369—286 гг. до н. э.), «Восток и Запад взаимно противоположны, но друг без друга существовать не могут» [59, с. 103]. Сейчас исторические различия между ними сглаживаются, зато все явственнее выходит на первый план фактор сосуществования, и это стимулирует взаимный интерес. Насколько значительную долю всеобщего интереса привлекает к себе Китай, нет нужды говорить. Ведь по меньшей мере каждый пятый из живущих ныне на земле — китаец, и влияние этой страны на судьбы мира бесспорно. Впрочем, дело не только в значительности ее исторической роли. Европейского наблюдателя поражают события, происходящие в Срединной стране, непохожесть духовной культуры Китая на привычные ему образцы, своеобразие социальной психологии китайца.

Такому удивлению европейских наблюдателей уже довольно много лет. Еще на заре нашего века в своей книге «Современный Китай» (как удалена теперь от нас эта «современность»!) французский китаевед Жан Род, ощущая себя бессильным объяснить многие вещи, писал об алогичности мышления китайца. «Его ум привык к таким неожиданным изворотам, его существование полно стольких противоречий, что в конце концов он приучился мыслить по логике Грибуля» — комического персонажа средневекового французского театра. Надо сказать, что Род вообще отрицал наличие твердой причинно-следственной связи в мышлении китайца<sup>1</sup> и был в своем суждении далеко не одинок [256, с. 7—8].

<sup>1</sup> После замечания о «пассивности» китайской природы Ж. Род продолжает: «Сюда примешивается еще зло более глубокое, недуг более тяжкий; это — почти абсолютная неспособность китайца к логическому суждению. Вся социальная и индивидуальная жизнь китайца, скованная драконовскими законами, отравляемая неслыханными злоупотреблениями власти, в течение веков вынуждала его для обеспечения своего существования прибегать к опыту повседневного приспособления, к хитрой изворотливости, и вот почему ряд причин и следствий в его уме не представляется ему стройной цепью последовательных и связанных между собой звеньев» [244а, с. 203].

Вряд ли стоит сейчас всерьез оспаривать его точку зрения: в ней отразились не столько результаты поисков, сколько их безрезультатность, тщетность попыток найти истинные побудительные мотивы и главные ценностные категории, нащупать исторически сложившиеся традиционные стереотипы мышления. Путь к ним для человека иной культуры преграждают многие барьеры, и «китайская грамота» далеко не самый трудный.

Неспособность отрешиться от привычных мерок, неумение (или невозможность) проникнуть в основы чуждой культуры и философской мысли не позволяли порой даже выдающимся умам оценить их по достоинству. Об этом свидетельствуют, в частности, отзывы Гегеля о философии древнекитайских памятников, которые тот читал, естественно, в переводе: «Курьеза ради я подробнее изложу эту основу... Я сообщу значение этих гуа, чтобы показать, насколько они поверхностны» [174, с. 112—113]—так пренебрежительно оценивает он, например, знаменитую «Книгу перемен» — «Ицзин». «Что же поучительного найдем мы во всем этом?»—этим риторическим вопросом заключает Гегель свое краткое изложение даосских сочинений [174, с. 115]. О высказываниях Конфуция он пишет коротко и решительно: «Для его славы было бы лучше, если бы они не были переведены» [174, с. 111]. «Всеобщая абстракция переходит, таким образом, у китайцев к конкретному, хотя этот переход совершается согласно внешнему порядку и не содержит в себе ничего осмысленного. Вот какова основа всей китайской „мудрости и науки“ — это уже о «Книге истории» — «Шуцзине» [174, с. 113].

С не меньшим трудом воспринимается западным читателем китайская художественная классика — и в силу тех же причин. Эта литература пронизана непривычными европейцу стереотипами, собственно даже вырастает из них, и тому, кто незнаком с «правилами игры», приобщение к ней может показаться утомительной бессмыслицей. Отсюда скука — частый спутник — такого поверхностного знакомства, или активное неприятие — выражение чувства досады перед захлопнутой дверью. «Китайская „литература в прозе“ распространяет вокруг себя настоящую атмосферу скуки, в ней скомбинированы в разных дозах одинаково невыносимые дикость, педантизм и банальность. В еще большей мере, чем лирическая поэзия, эта литература свидетельствует о своей принадлежности чрезвычайно старому народу, ум которого пришел в состояние дряхлости» [212, с. 156].

Такое определение китайской литературы дает этнограф Шарль Летурно, издавший на рубеже нашего века обзорный труд «Литературное развитие различных племен и на-

родов». И пусть, пользуясь словами Лу Синя, перед нами «болтовня постороннего о литературе», она представляет интерес именно как реакция неспециалиста, столкнувшегося с совершенно новым и непонятным ему искусством. Многоцветье прозы и поэзии, восхищавшее десятки поколений китайских читателей, представлено здесь даже не в «черно-белом» варианте, а в виде каких-то шаржированных контуров, вызывающих удивление и неприязнь.

В наше время вряд ли кто-либо решится с таким высокомерием судить о литературе великого народа, однако недопонимание остается. Оно основывается на всей разности тысячелетних культурных традиций, и ему не следует удивляться, тем более что это недопонимание взаимно. Ведь еще сравнительно недавно даже образованному китайцу резали ухо европейские оперные арии, представлявшиеся ему ужасными криками и рычанием тигров [153, с. 64], а ссорящиеся под музыку Онегин и Ленский казались нелепым анекдотом [150, с. 53]. Чтобы понять искусство другого народа, надо овладеть лежащим в его основе культурным кодом. Об этом справедливо писал в свое время крупнейший специалист по Китаю, будущий академик В. М. Алексеев: «Не то важно, что мы видим, а то, что видит китаец. Наше суждение начнется лишь с того момента, когда мы пойдем, наконец, почему китаец наслаждается там, где мы бываем только ошарашены» [150, с. 53].

Стремление проникнуть в специфику китайского восприятия художественного слова и побуждает обратиться к литературной мысли Китая — понятию, гораздо более широкому, чем просто литературная критика, предполагающему осмысление явления литературы во всех его аспектах. На раннем этапе литературная мысль еще не отделена окончательно от самой литературы, и та предстает перед нами в роли некоей самопознающей системы, но именно способность к самопознанию дает в руки стороннего наблюдателя ключ к раскрытию ее тайн.

Поскольку никому не должно упускать из виду изречение Козьмы Пруткина о невозможности объять необъятное, автор этой книги предусмотрительно ограничил себя во времени и в предмете исследования. Впрочем, эпоха становления традиционной литературной мысли, которой посвящена книга, длилась достаточно долго — с VI в. до н. э. по VI в. н. э. включительно, и автору простительно будет уделить преимущественное внимание более ограниченному временному отрезку — периодам Хань и Вэй (конец III в. до н. э. — начало III в. н. э.). Ведь именно тогда в Китае впервые сложилось централизованное деспотическое государство — прообраз всех будущих империй, именно тогда, по мнению со-

ветских ученых, произошел переход китайского общества от древности к средним векам, именно тогда Китай стоял на пороге знакомства с буддийской литературой — Первым значительным фактором иноземного влияния... Причин, вызывающих особый интерес, как видим, более чем достаточно, а к ним следует еще добавить то обстоятельство, что эта эпоха консолидации культурных традиций оказала огромное влияние на всю историю китайской литературы и культуры в целом.

Разговор о китайской литературной мысли может, естественно, иметь несколько вариантов. Автор предпочитает идти от категорий, сложившихся и многие века употреблявшихся в самом Китае, так как всякий другой подход уже в исходной точке означал бы подстановку привычных нам форм мышления на место тех, которыми оперировали создатели исследуемых памятников.

Предметом анализа станет лишь десяток терминов, не более, но из числа наиболее важных и наиболее ранних. Сделать выбор помогают сами древние. Уже в «Установлениях царства Чжоу» («Чжоули») — книги, время создания которой спорно [211, с. 111—120; 126, т. 1, с. 282—327], но истоки которой, по-видимому, уходят в первое тысячелетие до нашей эры, выделены шесть важнейших категорий поэзии [58, т. 3, с. 842—843]. Необходимость включить в круг исследования также и прозу обусловила обращение к таким древним понятиям общего характера, как *вэнь* и *сяошо*. Вопрос о драме решил сам собой, поскольку она оформилась в Китае сравнительно поздно. Зато вместо категорий драмы пришлось добавить три категории не специфически литературных, но играющих в понимании литературного процесса решающую роль: это понятие Мирового Абсолюта — *дао*, его манифестации — *дэ* и животворящего эфира — *ци*. Без обращения к этим категориям мы были бы бессильны понять внутренний механизм художественного творчества, каким он представлялся древнему китайцу, и оставались бы в роли регистраторов фактов; утонув в ворохе высказываний, мы так и не смогли бы добраться до их первоосновы. Дело в том, что в древнем и средневековом Китае литература мыслилась четко включенной в общую модель мироздания, а внутренними скрепами модели мира как раз и служили для человека того времени *дао*, *дэ* и *ци* — категории философские и одновременно литературные.

Разумеется, даже вынужденное вторжение филолога в область сложных философских понятий весьма рискованно. Однако задача несколько упрощается благодаря ограниченности рамок исследования. Автору нет необходимости рассматривать развитие философских категорий в историческом плане,

прослеживать все их модификации в трудах приверженцев различных школ. Его интересует не частное, а общее: та более или менее устоявшаяся совокупность общепринятых воззрений, с которой сверяли свои построения ханьские литераторы.

Конечно, это прошлое, но, как справедливо заметил Н. Г. Чернышевский, без истории предмета нет его теории [270, с. 265], да и вся национальная специфика Китая вырастает именно из культурной традиции. Если роль литературного наследия чрезвычайно велика на всем современном Востоке, то по отношению к Китаю это справедливо вдвойне; тот, кто углубляется в традицию, не уходит от современности, а лишь бросает на нее взгляд со стороны — и видит ее в новом ракурсе, с новыми характерными чертами. Что же касается самого объекта исследования, то нелишне будет напомнить мысль поэта и философа С. Т. Кольриджа (1772—1834): история слова подчас может дать поучительного больше, чем истории войн (см. [281, с. 45]). Хотелось бы думать, что извечный китайский принцип «великого в малом» [57, т. 2, с. 365; 5, т. 8, с. 2591; 27, т. 2, с. 601; 62, т. 1, с. 58] здесь также оправдывает себя и избранные автором литературные категории помогут читателю составить представление об особенностях традиционной китайской мысли.

## Глава 1

ПУТЬ ВСЕЛЕННОЙ — ВЕЛИКОЕ *ДАО*,  
ЕГО МАНИФЕСТАЦИЯ — *ДЭ*  
И ПРЕТВОРЕНИЕ В СЛОВЕ — *ВЭНЬ*

Когда древние китайцы соотносили важнейшие понятия своей философии и космогонии с первыми членами числового ряда, Великое *дао* оказывалось предшествующим единице [18, с. 112]. И это вполне оправданно. С Единого начиналась, по представлениям китайцев, эволюция мира—его «развертка» во времени и пространстве, но *дао* предшествовало любому бытию: времени, пространству, первоначальному хаосу. *Дао* являлось как бы неким незримым образом, положенным в основу основ мироздания; все будущие формы, которым еще лишь суждено было родиться, уже заключались в нем. Потому-то в традиционной китайской философии нет более «первичной» категории — именно с *дао* начинается все сущее.

Понятие *дао* в древнем Китае было одним из самых употребительных, этим иероглифом пестрят страницы сочинений философов, но до наших дней дошел только один бесспорно древний труд, в котором вопрос о *дао* трактуется специально и подробно. Это знаменитая книга о *дао* и его манифестации *дэ* («Даодэцзин»), приписываемая Лао-цзы (VI в. до н. э.).

Уже отец китайской историографии Сыма Цянь (145—86 гг. до н. э.) затруднялся сказать, насколько достоверны сведения о личности этого человека, стоявшего у колыбели даосской школы [37, с. 190]; имя его обросло легендами [41, т. 1, с. 3], сюжеты которых потом много веков питали китайскую литературу и искусство. Бесчисленное множество мастеров воссоздавало на шелке, фарфоре, лаке, в дереве и в камне фигуру мудрого старца, верхом на буйволе покидающего Китай, чтобы, миновав горы и пустыни, уйти на запад. Считалось, что его «последним прости» Срединному царству и были те пять тысяч слов, которые он оставил на пограничной заставе своему будущему адепту Инь Си, — текст, получивший позднее название «Даодэцзин» >.

<sup>1</sup> В книге философа III в. до н. э. Сюнь-цзы [40, с. 299] цитируется еще одно сочинение, именуемое «Каноном *дао*» («Даоцзин» — не путать с «Даоцзаном» — «Даосской сокровищницей», многотомным собранием даос-



Читая книгу Лао-цзы, чувствуешь, насколько непостижимым для человеческого разума представлялось *дао* древнему мыслителю. Оно за пределами познания, сокрыто от живущих на земле, его нельзя увидеть, нельзя услышать и нельзя осязать, «оно бесконечно и не может быть названо», оно форма без форм, образ без существа. «Встречаюсь с ним — и не вижу лица его, следую за ним — и не вижу спины его», — говорит Лао-цзы об этом начале всех начал [185, т. 1, с. 118, 127].

Громада *дао* совершенно несоизмерима со всем тем, что доступно опыту людей, как человеческая жизнь несоизмерима с вечностью. «Я не знаю, чье оно порождение, [я знаю лишь, что] оно предшествует небесному владыке» [185, т. 1, с. 116], — восклицает Лао-цзы. Но *дао* не просто уходит в глубь времен, оно по сути своей вне времени. «[Оно] существует [вечно] подобно нескончаемой нити, и его действие неисчерпаемо» [185, т. 1, с. 116]. Не знающее преград, творящее мириады вещей, оставаясь единственным, что не подвержено изменению в этом бренном мире [185, т. 1, с. 122], *дао* играет в китайской философии роль Абсолюта.

У древних китайцев отсутствовало представление об изначальной соотнесенности Абсолюта и Слова; например, Лао-цзы подчеркивает, что у *дао* нет постоянного имени, что именуют его произвольно, «насильственно» [185, т. 1, с. 115; 18, с. 65]. Это произвольное наименование оказывается не чем иным, как метафорой; отвлеченнейшее понятие своей философии древние передавали через доступный каждому образ дороги — Пути с большой буквы. Тема Пути — неотъемлемая часть бесчисленного множества произведений народного творчества; она — удобный инструмент для самых различных ассоциативных построений, но основной стержень ее метафоризации в фольклоре — движение времени [163, с. 175]. В китайской философии это значение приобретает характер глобальности: *дао* есть не что иное, как механизм и программа эволюции мира, его трансформации в пространственно-временном континууме<sup>2</sup>. В нем — бесконечное движение всего и вся, любое изменение подчинено его ритму, *дао* есть непреложный закон, «способ существования Вселенной» [310, с. 30].

Пытаясь найти соответствие понятию *дао* в европейской философии, различные авторы отождествляли его с различ-

ских текстов, существующим и поныне). Судя по библиографии Бань Гу [5, т. 6, с. 1729—1731], уже в эпоху Поздняя Хань (I в.) «Даоцзин» был утерян.

<sup>2</sup> Это выражение может показаться непозволительной модернизацией, однако ранним даосам Вселенная действительно представлялась нерасторжимой связью пространства и времени [142, с. 1—2].

ными категориями. Основатель французской синологической школы Ж.-П. Абель-Ремюза считал, например, что для его перевода лучше всего подходит греческое слово «логос» (цит. по [174, с. 114]). Г. В. Гегель, относившийся к китайской философии, как мы знаем, достаточно высокомерно, тем не менее отождествлял понятие *дао* с понятием Мирового разума [174, с. 115]. Однако более плодотворным представляется нам подход тех ученых, которые не пытаются жестко привязать китайское понятие *дао* к привычной нам терминологии, передают его многозначность и метафоричность английским словом «The Way» [310], русским «Путь»<sup>3</sup> или определяют его описательно, через ряд понятий и образов, постепенно приближая читателя к правильному пониманию иноязычного термина.

«Дао есть сущность, есть нечто статически абсолютное, есть центр круга, вечная точка вне дознаваний и измерений, нечто единственно правое и истинное... Оно — самопроизвольная самоестественность. Оно для мира вещей, человека, поэта и его наития есть Истинный Владыка... Небесный станок, лепящий формы... Высшая Гармония, Магнит, притягивающий к себе непротивящуюся ему человеческую душу... Таково Дао, как высшая субстанция, инертный центр всех идей и всех вещей, хозяин и направитель поэтического наития», — пишет В. М. Алексеев в своем исследовании творчества Сы-кун Ту (837—908), одного из виднейших средневековых теоретиков китайской литературы [154, с. 17].

Быть может, употребление В. М. Алексеевым слова «субстанция» применительно к *дао* навело впоследствии некоторых синологов на мысль попытаться отождествить основополагающую категорию китайской философии с категорией материи<sup>4</sup>. Бесплодность такой попытки сейчас в советской синологии общепризнанна, однако этот случай свидетельствует о том, сколь малое препятствие представляет конкретный материал для насильственного сближения совершенно разных понятий различных культур. Ему не смог помешать основной тезис о непознаваемости *дао*, которое, как известно, недоступно ни нашему разуму, ни нашим органам чувств. Столь же мало согласуется с определением материи и представление древних китайцев об интуиции как единственном способе приобщения к *дао*.

Считалось, что человек располагает только одним органом, посредством которого возможно установить связь с Аб-

<sup>3</sup> Английское слово «The Way» в некотором смысле предпочтительнее, поскольку оно обладает значением «The Way of life», отсутствующим у его русского эквивалента.

<sup>4</sup> «Лаоцзы ... ввел понятие *дао*, означавшее у него „материальную субстанцию вещей"» [159, с. 8].

соллютом, и этот орган — сердце. «Каким образом люди познают *дао*?» — вопрошает философ III в. до н. э. Сюнь-цзы и сам же отвечает: «С помощью сердца» [263, с. 236]. В идеале, по словам Сюнь-цзы, «сердце не может не знать *дао*» [263, с. 236]. Удивительные свойства сердца, всегда поражавшие человеческое воображение, получают в китайской философии специфическую интерпретацию, служат основой для далеко идущих построений. Сочетание движения и покоя, наполненности ощущением и самоочищение до «пустоты», способность единого «раздваиваться» на противоположные начала [263, с. 237] — все эти свойства, признававшиеся за сердцем в древнем Китае, сближали его именно с *дао*, неизменным, но творящим движение, пребывающем в пустоте, но объемлющим все сущее, единым, но рождающим множественность. В то же время обладание прямо противоположными качествами субъективно ставило сердце как бы на грань исполненного движения бытия с его разнообразием форм и небытия — единообразной пустоты и покоя. Сердце — граница, и, быть может, именно поэтому небытие может овладеть человеческим телом только через его сердце. Зато и бытие в лице индивида может здесь перешагнуть через роковую грань, приблизиться к Матери Поднебесной [185, т. 1, с. 122] — *дао*, взглянуть на мир «с той стороны», куда сходятся нити всего сущего. Комментатор Лао-цзы, Старец с берегов Реки<sup>5</sup>, так говорит об этом мистическом транс-переходе: «Сердце, обосновавшись во мраке таинственной тьмы, взирает на мириады вещей и их познает» [10, т. 1, с. 350]. Познает не *дао*, а вещи, но фантастическая способность всеобъемлющего сверхчувственного познания приводит к нему лишь благодаря слиянию с Абсолютом, открытию неких «внутренних врат», через которые и происходит трансцензус — в данном случае опосредованный выход к явлениям внешнего мира. Слова Старца с берегов Реки приводятся в знаменитом «Литературном изборнике» («Вэньсюань»), где использованы для раскрытия текста «Оды изящному слову» («Вэньфу»), и, значит, имеют к литературной мысли самое

<sup>5</sup> Старец с берегов Реки — даосский отшельник, живший во времена ханьского императора Вэнь-ди (середина II в. до н. э.). Удалившись от мира в камышовую хижину на берегу Хуанхэ, он предавался там созерцанию и размышлениям над книгой Лао-цзы. До наших дней дошел его комментарий к книге, который ценен живой связью с первоисточником (передававшимся от самого учителя по цепи учеников). Труд «старца» сохранился благодаря тому, что попал в библиотеку императора, проявившего большой интерес к вопросам толкования даосского канона. О жизни самого автора мы знаем лишь по легендам; его фантастическое «житие» было включено Гэ Хуном (250—330) в «Жизнеописания святых и бессмертных» («Шэнь сянь чжуань») и сохранилось в «Обширных записях, составленных в годы Всеобщего Благоденствия» («Тайпин гуанци») [41, т. 1, с. 66].

непосредственное отношение. Это понятно: еще в доханьское время именно сердце считалось той точкой, где происходит зарождение поэтического слова. Не Пегас, не Муза дарят поэту вдохновение — черное небытие его источник, и, лишь поднявшись бесформенной из неведомых глубин, поэзия становится словом в сердце. Пока

Она еще не родилась,  
Она и музыка, и слово,  
И потому всего живого  
Ненарушаемая связь.—

можно было бы сказать строками О. Мандельштама [224, с. 62] о моменте, непосредственно предшествующем творческому порыву. Ведь «ненарушаемая связь» «десятков тысяч вещей» и есть Великое *дао*, пребывающее в небытии, и лишь благодаря его невидимому импульсу «речи исходят из уст, письма ложатся на дощечки, но и те и другие исходят из сердца» [64, т. 2, с. 271]. Такой взгляд на вещи сохранялся в Китае более двух тысячелетий. И если впоследствии средневековому японцу литература казалась чем-то лежащим в тончайшем слое между бытием и небытием [179], то образом таких представлений был все тот же старый взгляд на человеческое сердце, как на врата, отверстые между двумя мирами. Об аутентичности современного текста «Книги Инь-цзы с Заставы» («Гуань Инь-цзы») <sup>6</sup> можно спорить, но следующее ее высказывание для китайской мысли достаточно характерно: «не обладая *дао*, нельзя говорить» [13, цз. 1, с. 1а] и, значит, нельзя писать; истинная литература — всегда отзвук *дао*, исторгнутый из сердца.

Агностицизм китайца, толкавший его на путь мистического транса <sup>7</sup>, как единственного способа приблизиться к основе бытия, был не слишком последовательным. По сути, он ограничивался только «тайной из тайн» — *дао*, все же остальное вполне поддавалось познанию. «Овладеть *дао* невозможно

<sup>6</sup> Традиция приписывает ее авторство Инь Си — тому самому начальнику пограничной заставы, которому Лао-цзы, покидая Китай, якобы оставил свою «Книгу о *дао* и *дэ*». Долгое время «Книга Инь-цзы с Заставы» имела хождение как «тайное писание», и только Лю Сян (77—6 гг. до н. э.) сделал ее доступной для «непосвященных». Впоследствии она была включена в священный даосский канон — «Сокровищницу *дао*», но ее нынешний текст большинство ученых считает недостоверным [126, т. 2, с. 690-694].

<sup>7</sup> А. Уэйли указывает несколько мест в книге «Чжуан-цзы» (гл. II, § 1; гл. XI, § 1; гл. XXI, § 4), которые можно расценивать как упоминание о медитации, сходной с состоянием *самадхи* [310, с. 116—117]. В процессе созерцания человек становится подобен куску дерева или трупу; дыхание его почти прекращается, духом же он якобы удаляется к Первоначалу Вещей... К сожалению, по русскому переводу трудно понять, о чем идет речь [159, с. 139, 182, 241, 265].

никогда. То, чем можно овладеть, именуется не *дао*, а *дэ*», — читаем мы в «Книге Инь-цзы с Заставы» [13, цз. 1, с. 18а], которая трактует этот вопрос в полном согласии с идеями Лао-цзы.

Однако если для китайского мыслителя *дэ* представлялось более доступным познанию, чем *дао*, то для европейского ума все обстоит как раз наоборот. В то время как понятию *дао* возможно подобрать близкие соответствия в западной философии [264, с. 214], в отношении *дэ* такие аналогии отсутствуют [310, с. 31]. Не помогает и сопоставление с идеей кармы [310, с. 31], к которой западный читатель более или менее привык, — сходство здесь незначительно. Вопрос усложняется еще и тем, что в отличие от неподдающегося словесному выражению *дао* доступное разуму *дэ* предоставляет простор для спекуляций, и толкования его в различных школах имеют весьма заметные «допуски». Впрочем, расхождения во многом зависят от точки отсчета, от того, интересуют ли автора кардинальные проблемы мироздания или вещи сугубо практические. И если для Лао-цзы, стремившегося проникнуть в самую суть, *дэ* представлялось чем-то внешним, ибо оно вторично по отношению к *дао*, то для теоретика деспотического государства легиста Хань Фэй-цзы (III в. до н. э.) «*дэ* есть то, что внутри», а наружное — это «то, что [можно] получить» [46, т. 1, с. 326].

Как бы то ни было, бесспорной остается самая тесная связь *дэ* с *дао* [59, с. 161], и если *дао* первопричина, то *дэ* ее порождение, точнее, конкретное проявление, манифестация в мире [304, с. 37]. Тем не менее было бы ошибкой отождествить *дэ* с одной из тех вещей, всю бесконечную совокупность которых *дао* вызывает из небытия. *Дэ* — еще не вещь, в системе стратификации объективного мира, созданной древними китайцами, оно занимает место в самых глубинных слоях.

Чтобы лучше представить себе реальное содержание этого понятия, есть смысл обратиться к этимологии самого слова *дэ* (древнее *tek*) — тогда мы обнаружим, что оно близко древнему *dhyek* — «сеять семена», «выращивать» [310, с. 31]. В основе же написания иероглифа *дэ* лежит идеограмма: черенок растения, растущий из глаза [123, с. 204]. Изображение глаза, а также добавленное внизу изображение сердца с точкой посередине может быть истолковано как указание на выход в мир инобытия (подробнее об этом будет сказано ниже), но может быть и другое — намек на то, что процесс «произрастания» доступен нашим органам чувств и нашему познанию. Вне зависимости от этого понимание слова *дэ* как прорастание семени в обоих случаях недвусмысленно указывает на некую потенцию и ее осуществление. Если *дао* —

зерно, то *дэ* — это росток, несущий в себе заряд энергии будущего развития, это претворение незримой программы, изначально заложенной в вещах и явлениях. *Дэ* также есть гармония<sup>8</sup>, ибо мир в основе своей гармоничен, и именно в этой гармонии проявляется изначальная детерминированность, которая заложена в него Абсолютом<sup>9</sup>. Наивысшим выражением гармонии и предопределенности в эволюции мира является жизнь. «Величайшее *дэ* Неба и Земли именуют жизнью»<sup>10</sup>,— читаем мы в «Книге перемен». «Жизнь — это сияние *дэ*»,— подтверждает Чжуан-цзы [59, с. 153].

В зависимости от того, какая сторона способности мира к саморазвитию привлекает внимание исследователя, *дэ* переводят словом «энергия» [310], «закономерность» [116, т. 1, с. 269] или просто «свойство» [159, с. 156]. Сравнение с индийской *кармой*, о котором мы уже упоминали, подчеркивает в *дэ* наличие «запрограммированности».

В принципе безграничное *дэ* поддается условному квантованию. Существование великого мирового *дэ* не мешает говорить, например, о более частном *дэ* конкретного царства, *дэ* какого-то клана или семьи, *дэ* отдельного человека или вещи [202; 226]. Эти частные *дэ* в процессе взаимодействия друг с другом могут меняться. Особенно активна в этом плане роль человека: он способен влиять на собственную судьбу и на процесс «развертки» мирового *дэ*. Однако результаты его деятельности, как правило, только искажают этот процесс, нарушают естественную гармонию окружающей среды, ведут к болезням, несчастьям и смерти. Отсюда — призыв даосов к «недеянию» как следованию естественным законам природы и конфуцианцев — к открытию путей небесному *дэ* в человеческое общество, дабы оно свободно осуществило в нем свою мироустроительную функцию. Особая роль в этом процессе отводилась правителю, ибо только через него программа естественного развития мира способна осуществиться в мире людей. Благо народу, если правитель обладает большим запасом небесного *дэ*, если же нет, единственный путь для него — обратиться к мудрым советникам и добродетельным подданным [226, с. 361—367].

Конфуцианство, бывшее по сравнению с даосизмом учением более «приземленным» и прагматическим, все свое внима-

<sup>8</sup> О «гармонии *дэ*» и о том, что «становление *дэ* есть торжество гармонии», говорит Чжуан-цзы [59, с. 31, 35].

<sup>9</sup> «Движение, от себя не зависящее, именуется *дэ*»,— сказано у Чжуан-цзы [59, с. 153]. Думается, что в этом определении нашла выражение мысль о *дэ* как об осуществлении некоей изначальной заданности, определяющей ход эволюции Мироздания.

<sup>10</sup> Кун Ин-да дает этому отрывку искусственное толкование: «Проводя жизнь в недеянии, можно жить постоянно (возможно: долго.— *И. Л.*). Поэтому говорят о Великом *дэ*» [57, т. 2, с. 412].

ние уделяло проблемам государства и общества — глубинные вопросы космогонии лежали вне сферы его интересов. Поэтому общепринятый термин *дао* конфуцианцы обычно употребляли в его частном значении, говоря о *дао* той или иной династии, о *дао* человека или, конкретнее, — благородного мужа (*цзюньцзы*). В этом своем употреблении понятие *дао* нередко вплотную соприкасается с понятием *дэ*, во всяком случае, с тем, каким его видели даосы. «Великий источник Пути течет с Неба; Небо не меняется и Путь тоже не меняется», — писал, например, основоположник ханьского конфуцианства Дун Чжун-шу (~179—104 гг. до н. э.) [208, с. 89], и здесь речь идет скорее не о самом *дао*, а о его проявлении. Впрочем, оба понятия действительно настолько тесно связаны, что порой разграничить их бывает трудно.

Однако если *дао* проявляет себя прежде всего в *дэ*, то энергия *дэ* «обретает тело» [46, т. 1, с. 326] в конкретных вещах, выливается в нечто зримое. Поэтому внешний вид позволяет судить о скрытых возможностях *дэ*, нужно только уметь видеть. Ведь именно в зависимости от своего *дэ* вещи и существа обретают характерные внешние формы, размеры и окраску, а сам видимый мир приобретает привычный нашему глазу облик. Благодаря *ли* — свойственной *дэ* упорядочивающей функции, отдельные части мирового целого получают гармоничное взаиморасположение относительно друг друга, и «образуется узор вещей» [46, т. 1, с. 122, 365] — у *чжи вэнь*, в котором находит свое воплощение *дэ*.

\* \* \*

Итак, разговор о Пути — *дао* и его манифестации — *дэ* вплотную подвел нас к важнейшему термину традиционной литературной мысли Китая — понятию *вэнь*. Слово *вэнь* входит в качестве корнеслога в современное слово *вэньсюэ* — «литература», в прошлом же функции его были настолько разнообразны, что, если не прибегнуть к подробному историческому экскурсу, в них совсем нетрудно запутаться.

Первоначально иероглиф *вэнь* являл собой изображение человека с разрисованным туловищем [123, с. 34—35]. Тот, кто знаком с древней культурой Китая, с трудом представит себе китайца с размалеванным телом в ритуальной пляске у костра — тем не менее и предки китайцев прошли через это. В более отсталых южных областях обычай определенным образом раскрашивать свое тело сохранялся даже в историческое время. «Жители [царства] Юэ, — говорил Чжуанцзы (IV—III вв. до н. э.), — укорачивают волосы и раскрашивают тело» [59, с. 4]. Интересно, что в значении «раскрашивать», «наносить узор» он употребляет здесь слово *вэнь*.

Хорошо известно, какая раскраска называлась *вэнь*, древние письменные памятники сообщают, что этим словом обозначалось сочетание синего и красного цветов [56, т. 1, с. 16; 74, т. 3, цз. 9, с. 40]. Однако важно не это. Главным остается то, что раскраска древних китайцев, их *вэнь*, подобно любому узору, наносимому примитивным человеком на свое тело, должна была иметь сакральный смысл, означала приобщение к божеству<sup>11</sup>, к таинственным силам природы, обретенные некоей магической власти.

Время это настолько удалено от нашего, что приходится ограничиться только таким общим рассуждением. Между возникновением понятия *вэнь* и его осмыслением китайской философией — многие столетия. Но когда в «Книге перемен», воплощающей наиболее древнюю традицию духовной культуры Китая, обнаруживается тесная связь идеи *вэнь* с идеей Мирового Абсолюта — Великого *дао*, в этом нетрудно усмотреть отголоски первоначальной сакрализации *вэнь*.

В тексте к двадцать второй гексаграмме «Книги перемен» содержится упоминание об узоре божественном, «небесном *вэнь*», место которого не человеческое тело и даже не мир людей, а вся Вселенная, ибо она творится сочетанием темного и светлого начал [57, т. 1, с. 156], взаимопроникновением и переходом твердого в мягкое и обратно. Этот узор — продукт взаимодействия неодолимых космических сил, знак их мощного движения и более всего — знак Великого *дао* — первопричины и незримой основы всего сущего, которая через посредство *дэ* являет себя в гигантском мировом сплетении вещей и явлений. «От *дао* — перемены и движение, потому-то говорят о линиях; линии имеют [разную] ценность, потому-то говорят о вещах [и явлениях]; вещи [и явления] перемешаны друг с другом, потому-то и говорят об узоре — *вэнь*» [57, т. 2, с. 433]<sup>12</sup>.

Иначе говоря, мировой узор *вэнь* есть в конечном итоге манифестация *дао* и в этом смысле сходен с *дэ*, хотя степень опосредования здесь более дальняя. *Дэ* являет себя в вещах, но лишь сочетание вещей создает узор. И ближе всего к первопричине, естественно, находится «небесный узор» (*тянь-вэнь*)—звездное небо ночи, так много говорящее человеку древности, или дневное небо с лучезарным светилом и причудливым узором облаков, от которых зависел урожай и, следовательно, сама жизнь земледельца. С движением светила он сверял сроки сельскохозяйственных работ—позднее

<sup>11</sup> Как утверждает книга «Хуайнань-цзы», древние китайцы раскраской тела старались передать окраску фантастического водяного дракона [47, с. 6]; драконы же, по-видимому, были тотемами их предков [85, с. 69].

<sup>12</sup> Линии, о которых здесь идет речь,—черты гексаграмм, символы светлого и темного начал.



в «небесном узоре» он стал отыскивать благие и злоещие знамения. Космос мыслился тесно связанным с человеческим микрокосмом и активно влияющим на него (хотя обратная связь также считалась достаточно результативной). Поэтому письма человека, которые равно именовались *вэнь* (*жэньвэнь*), считались как бы отражением, копией знаков Вселенной. Та же «Книга перемен» сообщает нам легенду о древнем изобретателе первых магических знаков-триграмм Фу-си (якобы жившем в XXVIII в. до н. э.): он создавал письма, «подъемля взор и устремляя его на образы в Небе, опуская взор и устремляя его на закономерности Земли» [57, т. 2, с. 413].

Не важно, так ли все было на самом деле,— важно, что даже на более поздние иероглифы и на всё ими написанное взирали с благоговением, окружали почтительным отношением. Еще в начале нынешнего века по всему Китаю стояли печи, где «почтительно сжигалась» исписанная бумага, подобно тому как сжигались вырезанные из той же бумаги разнобразные жертвы предкам. Стремление отправить иероглиф в небытие, в «черную пустоту» обители *дао* целым и неоскверненным объяснялось не почитанием культуры вообще, а тем, что иероглиф и литература в целом мыслились манифестацией *дао*, одной из форм претворения божественной силы *дэ*. Через знак и литературное произведение эта сила вливалась в мир человека, искаженное подобие макрокосма, и стремилась приблизить его к идеалу, приобщить к мировой гармонии. «Взирай на знаки небесные—*тяньвэнь*, дабы познать смену времен, взирай на знаки человеческие—*жэньвэнь*, дабы изменить к лучшему Поднебесную!» — читаем мы в тексте «Книги перемен», толкующем все ту же, двадцать вторую гексаграмму [57, т. 1, с. 156], в словаре «Объяснение имен» («Ши мин») [42, т. 1, с. 4] и в других письменных памятниках. «Знаки просветляющие, служащие для обуздания» — так определяет письма человеческие «Книга перемен» [57, т. 1, с. 156]<sup>13</sup>.

Идея безусловной связи Абсолюта — *дао* и опосредованной формы его выражения — *вэнь* прослеживалась впоследствии в китайской литературе на протяжении всего средневековья. Но, пожалуй, наиболее законченную картину, указывающую нам место словесности *вэнь* в модели мироздания, дал

<sup>13</sup> Последнее высказывание особенно характерно для конфуцианства с его идеей исправления человека путем заключения в жесткие рамки внешних установлений (ли), обуздания человеческой природы. Многие века считалось (и это подтверждал Сыма Цянь [37, с. 150]), что данные тексты «Книги перемен» принадлежат кисти самого Конфуция (551—479 гг. до н. э.), но в наше время ученые отрицают их чисто конфуцианский характер, а период окончательного становления относят к гораздо более поздней эпохе [116, т. 1, с. 653—654; 126, т. 1, с. 78—79; 98, т. 1, с. 52—54].

Лю Се (~465—522) в первых строках своего «Дракона, изваянного в сердце письмён» («Вэньсинь дяолун»)<sup>14</sup>. Неизбежно бледный и приблизительный пересказ не в состоянии был бы заменить яркий и образный язык средневекового мастера, поэтому предоставим слово ему самому.

«Велика сила *дэ* словесности *вэнь* — вместе с Землею и Небом рождена она! Как это понимать? <sup>15</sup> А так, что слились воедино фиолетово-черный цвет [Неба] и желтый цвет [Земли], прямоугольное и круглое разделилось<sup>16</sup>; пара нефритовых дисков — Солнце и Луна — повисли в небе ради его украшения; сверкающая парча гор и рек легла на землю ради ее устройства — это-то и было узором *дао* — *дао чжи вэнь*. Глянешь вверх — оттуда исходит сияние; глянешь вниз — там сокрыты узоры *чжан*<sup>17</sup>. Когда же высокое и низменное обрело свое место, тогда родились два Начала. Лишь человек может с ними стать в один ряд, ибо по природе своей он — вместилище духа и вместе их всех именуют Триадой. Человек — [налитой зерном] колос пяти стихий, он поистине сердце Земли и Неба. Когда же сердце рождается, появляется речь, а речь появилась — и *вэнь* становится ясно видна. В этом — Путь естества!» [27, т. 1, с. 1].

Уже на основании этого отрывка нетрудно убедиться, что Лю Се рассматривает литературу как воплощение некоей «идеи литературы», изначально присущей миру и лишь проявляющейся затем в процессе постепенной эволюции Вселенной, ее «самопознания». Дальнейшие его рассуждения подтверждают эту мысль.

«Взгляни вокруг на мириады существ — и животные, и

<sup>14</sup> Название трактата Лю Се переводят по-разному. Надо сказать, что наиболее привившийся у нас перевод — «Резной дракон литературной мысли», — достаточно условен, поскольку *синь* — это не мысль, а *вэнь* — не литература в нашем понимании. Появившиеся позднее английские переводы: «The Literary Mind and its (или the) Carving of Dragons» [294, с. 235; 298], «The Literary Mind: Elaborations» [297, с. 21] также имеют интерпретационный характер и не очень удачно членят название на две части. Предлагая свой вариант, автор, однако, предпочел бы отложить его обоснование до тех пор пока не закончится разговор о *вэнь* и *синь* — важнейших категориях, входящих в название трактата (см. с. 46).

<sup>15</sup> В своем членении и переводе этого отрывка автор опирается на консультацию проф. Ли Гэ-фэя (Уханьский университет) и на английский перевод Винсента Ю-чжун Ши [298, с. 8].

<sup>16</sup> Здесь опять имеются в виду небо и земля. Символом первого была окружность, выражающая понятие бесконечности; символом второй был квадрат или прямоугольник, выражающий идею ограниченности в двух измерениях.

<sup>17</sup> Слово *чжан*, как и слово *вэнь*, первоначально имело значение раскраски, узора, но цвета их различались. Красно-синий узор назывался *вэнь*, красно-белый — *чжан* [56, т. 1, с. 16]. В ханьское время сочетанием этих двух иероглифов стали обозначать литературное произведение «изящного» стиля или изящную словесность в целом [98, т. 1, с. 85]. В «Книге песен» слово *чжан* употреблялось для обозначения строфы [73].

растения покрыты узором. Дракон и феникс являют благое знамение своей пышной окраской. Тигра и барса узнают по их пятнам и полосам. Бывает, что цветная вязь облаков на заре посрамит мастерство живописца, а изящное цветение деревьев и трав обходится без выдумок ткачих. Так неужто же это лишь наружные украшения — нет, это их естество. А взять свирель леса, которая звуки сплетает так гармонично, как флейта и лютня, или ручей, что в камнях ритмично журчит, мелодичный, словно яшмовый гонг... Когда появляются формы — [на них] ложатся узоры *чжан*, когда исторгаются звуки — рождаются письмена *вэнь*. Если бессмысленные вещи и существа в такой степени наделены красочностью, неужто могло не быть письмен *вэнь* у [человека] — вместилища сердца?!» [27, т. 1, с. 1].

«Начало письмен человеческих — *вэнь* исходит из Великого Предела» [27, т. 1, с. 2], т. е. первоисточки словесности (синкретическое понятие *вэнь* включает у Лю Се и это значение) лежат за гранью бытия. Словно куколка будущей прекрасной бабочки, расцвеченной самыми немислимыми узорами, идея литературы, по мнению Лю Се, уже пребывала в своем коконе — Великом Пределе, когда мир, как таковой, еще не существовал и таинственный механизм *дао* только еще ждал Первоначального Импульса, чтобы начать «развертку» мира. Тезис об изначальной природе идей — типично конфуцианский и получит особенное развитие в неоконфуцианстве сунской эпохи.

В китайской литературной мысли рационализм конфуцианства постоянно дополнялся интуитивизмом даосизма, доминирующих поочередно в ту или иную эпоху, но никогда не остававшихся «чистыми» до конца. Если говорить приблизительно, то конфуцианцы больше внимания обращали на внешнюю сторону явлений, стараясь идти через внешнее, видимое, к внутреннему, существенному (так, формальные «китайские церемонии» были задуманы в качестве средства исправления «природы человека»). О даосизме же скорее можно сказать, что он устремлялся к сущности, не взирая на внешнее, для него было характерно желание войти в контакт с первопричиной, минуя явления внешнего мира, установить прямую связь: «сердце человека — сердце Вселенной». Эта концепция внесла немалый вклад в становление китайской теории творческого вдохновения, которое всегда мыслилось как некое мистическое наитие, а первоисток его являлось все то же Великое *дао*.

Хорошим примером развития теории творческого вдохновения именно в таком направлении может служить «Ода изящному слову» предшественника Лю Се поэта Лу Цзи (261—303]. Пусть, однако, читателя не смущает то обстоя-

тельство, что *дао* там не называется,— оно ведь «не имеет имени» [18, с. 2—3] и не может быть выражено словом. Поэтому и у Лу Цзи, и у многих других теоретиков китайской литературы описание постижения *дао* сенсуализировано, оно дается через эвфемизмы; задача автора состоит не в том, чтобы апеллировать к читательскому *ratio*, а в том, чтобы повести за собой его сердце, которое одно наделено силой эзотерического знания.

Перевод В. М. Алексеева хорошо передает эту особенность оды. «Я вникаю теперь в пустоту и в безжизненный нуль, чтоб потребовать там бытия; я стучусь в мрак немой и хочу, чтоб звучал он» [155, с. 156],— утверждает Лу Цзи, и каждому, кто хоть немного знаком с китайской философией, вовсе не обязательно упоминание *дао*, чтобы понять, что речь идет именно о нем, пребывающем в «черном небытии» и творящем все сущее, в том числе и поэтическое слово. «Замру я в срединном устье вещей, откуда взираю на все извечно-таинственным оком» [155, с. 155]— это начальный момент поэтического наития, когда поэт общается к вечности, к *дао*, получая тем самым сверхъестественную силу познания и творчества. Только эта трансцендентная сила позволяет ему в краткий миг вдохновения вознестись над миром, став господином Вселенной. «Недрами духа взлетаю за восемь пределов, сердцем блуждаю в высотах на тысячи сажен, десятки их тысяч...— восклицает поэт.— Плаваю я по бездне небес, спокойно катясь в потоке ее; и моюсь в подземных источниках вод... Я взором окину момент пролетевший и древних и новых веков; я длань наложу на весь мир среди морей в одно лишь мгновение ока... накрою и небо и землю, упрячу их внутрь осязаемых форм и все мириады созданий живых преломлю о конец своей кисти!» [155, с. 155—156]. Это мистический транс, когда для творца поэтического слова не остается преград, ибо он слился с *дао* и стал как бы равен ему. Картина, которую рисует нам Лу Цзи, при всей ее поэтичности говорит не только о силе художественного воображения [87, с. 42]—за ней совершенно определенное видение мира, и оно не позволяет рассматривать эти высказывания лишь как собрание поэтических фигур. Его *вэнь*, справедливо отмечает В. М. Алексеев, «движется небесным механизмом; оно исходит из космической бури» [155, с. 152], и в основе представлений о природе творчества лежит идея связи изящной словесности — *вэнь* и Абсолюта — *дао*.

\* \* \*

Надо сказать, что изначальное, предметное значение слова *вэнь*, обозначавшего некий узор, прошло через многие

века. О нем мы узнаем не только из первых этимологических словарей типа «Толкования письмён» («Шовэнь цзецзы»), где *вэнь* дано как переплетение линий [74, т. 3, цз. 9, с. 40], или «Объяснения имен» («Ши мин»), где *вэнь* трактуется как сплетение разноцветных нитей (цит. по [175, с. 191]) — даже Лю Се проводит параллель между словесностью *вэнь* и зыбкими узорами, которые сплетаются на поверхности текущей воды [27, т. 2, с. 537].

Однако еще в глубокой древности слово *вэнь* приобрело и переносное значение, которое имело самое непосредственное отношение к исследуемому нами предмету. Именно в этом смысле многократно повторял его Конфуций в беседах со своими учениками — отрывки этих бесед донесла до нас знаменитая книга «Луньюй», входящая в конфуцианский канон.

Уже в первой главе памятника мы читаем призыв древнего мыслителя: «Если при осуществлении [любви и гуманности] остались нерастраченные силы, нужно употребить их на изучение *вэнь*» [21, с. 18]. Размышляя о пользе преемственности и необходимости следовать древним образцам, Конфуций говорил: «[Династия] Чжоу брала пример с двух [предшествующих] династий — и какой лучезарной была ее *вэнь*! Я следую Чжоу!» [21, с. 71]<sup>18</sup>. Отвечая на вопрос ученика, почему философа Кун Вэнь-цзы после смерти удостоили почетного имени Вэнь (кстати, такое же посмертное имя дали и родоначальнику Чжоуской династии), учитель отвечал: «Был мудр, но любил учиться, не стыдился задавать вопросы, потому-то и нарекли его Вэнь» [21, с. 112]. Наконец, в перечислении того, чему учил своих адептов сам Конфуций, мы находим упоминание о добродетельном поведении, прямодушии сердца, правдивости речей, но на первом месте стоит все та же *вэнь* [21, с. 160].

Эти и другие примеры свидетельствуют о той значительной роли, которую отводил Конфуций в жизни благородного мужа именно *вэнь*. Примеры эти поддаются различному толкованию (и, действительно, содержат смысловые оттенки этого понятия), но в случае с Кун Вэнь-цзы («был мудр, но любил учиться, не стыдился задавать вопросы») ясно, что речь идет о самом широком понимании образованности. Да, *вэнь* — рисунок, раскраска, орнамент, но применительно к человеку, к благородному мужу это та раскраска, которой он сам украшает себя и по которой другие судят о его сущности. Недаром же Конфуций сравнивает благородных му-

<sup>18</sup> Существует много переводов этого высказывания, но не со всеми можно согласиться. Так, например, в сборнике «Древнекитайская философия» понятие *вэнь* в данном случае переведено как «установления» [185, т. 1, с. 146], что, конечно, неточно и создает терминологическую путаницу.

жей с тиграми и барсами, поражающими глаз необыкновенным узором своей шкуры,— именно внешнее проявление естества помогает уже в первое мгновение отличить их от уныло расцвеченных баранов или собак — подобия людей незначительных... [197, с. 65]. Это сравнение мы встретим впоследствии в трактатах Ян Сюна [62, т. 1, с. 61], Ван Чуна: [8, т. 3, с. 863], Лю Се [27, т. 2, с. 537] и у многих других авторов, но, равно как всякое другое, оно грешит приблизительностью. Дело в том, что человек не получает своей «окраски» от природы: чтобы быть достойным звания человека, он должен сам совершенствовать свое естество. Человеческая натура представляется как бы чистым листом бумаги, на который он своей жизнью, делами, нелегким самосовершенствованием и учением наносит собственный узор, отличающий его от животного.

Не следует только рассматривать *вэнь* как нечто внешнее, наносное. *Вэнь*— знак, его приобретение стоит усилий, но он неотторжим от внутренней (уже усовершенствованной) сущности человека просвещенного, человека цивилизованного, в противном случае это недолгое торжество барана в тигровой шкуре, о котором с насмешкой упоминает Ян Сюн. Можно согласиться поэтому с В. М. Алексеевым и Н. И. Конрадом, считавшими, что у Конфуция *вэнь* в самом широком значении слова есть синоним культурного начала в человеке [153, с. 114; 197, с. 63]. «Вэнь — все то, что возникает в человеческом обществе, управляемом не свойствами и инстинктами человеческой природы, а законами (ли) <sup>19</sup>, созданными самим обществом» [197, с. 72]. Представление о цивилизующей функции *вэнь* прошло через века, и многие императоры разных династий удостоились прозвания Просвещенный<sup>20</sup> от благодарных наследников, которые отмечали приставкой *вэнь* их «культуртрегерскую» и «мироустроительную» роль. Сохранявшаяся еще на рубеже нашего столетия трактовка всякой цивильной (в отличие от военной) государственной деятельности именно как *вэнь* также исходила из конфуцианской трактовки *вэнь* в качестве некоего «цивилизующего начала».

Правда, уже во времена Конфуция слово *вэнь* употреблялось не только в своем широком значении, но и в более узких [98, т. 1, с. 47]. Сияние *вэнь*, подобно солнечному свету

<sup>19</sup> Слово *ли* чаще всего переводится теперь как «установления», ибо это скорее нормы обычного права; кстати, именно так называемые законники (*фа цзя*) активно выступали против культа *ли* 4196, с. 86].

<sup>20</sup> Такое прозвание имели императоры династий Хань (II в. до н. э.), Вэй (III в. н. э.), Цзинь и Северная Вэй (V в.), Лян, Чэнь, Западная Вэй и Северная Ци (VI в.), Суй (VI—VII вв.), Тан (IX в.), Юань (XIV в.) и Цин (XIX в.). Носителей такого титула было бы больше, если бы не считалось, что в каждой династии на него может претендовать только один государь.

(думается, что старого китайского эрудита не покорило бы это пышное сравнение), поддается разъятию на составные части. И если на одном конце такого спектра следует поместить значение «культура», «цивилизованность», а на другом простые, вещные «узор» и «письмена», то в промежутке найдется место для самого главного, что нас интересует непосредственно, — для литературы.

Пусть проникательный читатель не спешит уличить нас в ошибке: это не та литература, к которой мы привыкли сейчас, т. е. все то, что написано литерой, в нашем случае — иероглифами. Практически рекомендованный конфуцианцу круг чтения в ту эпоху сводился к знаменитому «Шестикнижью» («Лю цзин»), впоследствии канонизированному<sup>21</sup>. Шесть книг как бы аккумулировали в себе всю сумму тогдашнего знания, прошедшего испытание временем, они были средоточием мудрого опыта прежних поколений, и каждая имела специализацию. «Книга перемен» призвана была показать движение мира во времени, работу Великого *дао*; «Книга установлений» — научить человека нормам поведения среди себе подобных, «Книга музыки» — научить понимать мир звуков, доступный нашему слуху отзвук мировой гармонии, «Вёсны и осени» — оценить события прошлого, в поучение современникам назвав вещи «правильными именами», и т. д. Но хотя «Шестикнижие» именовали тогда «шестью искусствами» [125, с. 158] и изучение каждого преследовало свою особую цель, момент эстетического наслаждения, если даже имел место, в число таких целей не включался.

Разумеется, народные песни «Шицзина» есть явление литературы художественной, но ведь ученик Конфуция видел в них нечто совершенно иное: иносказание о взаимоотношениях государя и подданного, мужа и жены, старшего и младшего. Ибо довольствоваться лишь «верхним» слоем, доступным любой деревенщине, считалось недостойным человека культурного; овладение *вэнь* означало проникновение от видимого зора письмен и слов в породившую их сущность, скрытую от глаз профана. Что мог постигнуть этот профан в песне «Мышиные ушки», где влюбленная девушка говорит, казалось бы, о самых обычных вещах:

В поле травы — там «ушки мышиные» рву я —  
Но корзины моей не смогла я набрать.  
О любимом моем все вздыхаю, тоскую.  
И корзину кладу у дороги опять...

[271, с. 12]

Только «малое введение» к песне, составленное учениками и последователями Конфуция, позволяет понять, в какой пло-

<sup>21</sup> За исключением утраченной «Книги музыки».

скости рассматривал ее содержание ученый-эрудит древности.

«В песне „Мышиные ушки“,— утверждали комментаторы, устами которых говорила конфуцианская дидактическая традиция,— [мы узнаем] помыслы государыни. Она должна быть опорой и помогать своему благородному супругу находить мудрых людей, проверять занимающих должности, узнавать об усердии и трудах его подданных. В душе у нее стремление возвысить мудрых людей... Она размышляет об этом и утром и вечером, являя крайнюю заботу и усердие» [262, с. 55—56]. Иначе говоря, в простой лирической песне усматривается изложение одного из аспектов общественно-политической доктрины конфуцианства (о выдвижении мудрых советников).

Таким образом, даже вне зависимости от своего реального объекта литература *вэнь* во времена Конфуция субъективно мыслилась только как литература философская или этико-политическая.

Прошло пять столетий. Ушла в прошлое раздробленность Китая, о которой скорбел Конфуций,— место воюющих между собой многочисленных царств заняла гигантская Ханьская империя, ставшая вровень с Парфией и Римом. Официальной идеологией этого монолита стало конфуцианство: отныне, чтобы занять любую государственную должность, требовалось доказать на экзамене знание конфуцианского канона. Но — увы!—торжество никогда не бывает полным. Конфуцианскую концепцию литературы поколебала... сама литература.

«Шестикнижие» (позднее — «Пятикнижие») давно уже утратило свое монопольное положение: появились произведения совершенно иного характера, с существованием которых необходимо было считаться. Творения поэта Цюй Юаня (~340—278 гг. до н. э.)—человека, отвечавшего всем требованиям, предъявляемым к конфуцианскому благородному мужу, настолько восхитили потомков, что при династии Хань их даже именовали «Каноном», в отличие от произведений других поэтов его круга, чьи «чуские строфы» (*чуцзы*)<sup>22</sup> именовались «продолжениями» Цюй Юаня [68, т. 1]. В литературу вошли «Новые речи» Лу Цзя, чтение которых со-

<sup>22</sup> «Чуские строфы» — традиционный жанр китайской поэзии, возникший очень давно. Критерии его выделения для нас не совсем привычны: особую роль среди них сыграли категории места и времени. Ведь «чуские строфы» — целая эпоха в китайской поэзии (IV—III вв. до н. э.), когда мы практически не знаем ничего, кроме них,— и эпоха эта географически привязана к одному-единственному южному царству Чу. Специфика этноса, среды обитания, культурных традиций определила особое поэтическое видение мира, и это, конечно, главное в «чуских строфах», хотя их стиль и просодия также обладают отличительными признаками.



провождалось восторженными криками слушателей: «Здравствуй десять тысяч лет!» [8, т. 3, с. 862—863; т. 2, с. 617], и труды Ян Сюна, которого чуть ли не приравнивали к Конфуцию. Уже были сложены блистательные оды Сыма Сянжу (179—118 гг. до н. э.), создававшие у самого Сына Неба восхитительное ощущение «парения в облаке» [5, т. 8, с. 2600], а собранные императорской Музыкальной Палатой народные песни *юэфу* начинали соперничать в популярности с песнями поэтического канона — «Шицзина». Иначе говоря, живой литературный процесс являл все новые и новые литературные образцы, в то время как ряд произведений, входивших первоначально в круг *вэнь*, по преимуществу отошел в область канона и перестал воспроизводиться.

Именно тогда, на рубеже новой эры, нашелся человек, который прямо противопоставил живую литературу современности канону, открыто заявив, что только она может претендовать на звание истинной литературы — *вэнь*. Иногда считают, что в роли такого новатора выступил Цао Пи (187—226), — нет, это сделал его предшественник, прославивший себя вольнодумством, Ван Чун (~27—100).

Отыскав для комментаторов канона обидное сравнение с привратниками и судебными исполнителями [8, т. 4, с. 1109—1110], Ван Чун подчеркнул заслуги тех, кто занимается «изящной словесностью» — составлением докладов государю, записок, посланий и рассуждений. Пусть читателя не смутит этот перечень, не имеющий отношения к художественной литературе в нашем понимании: ведь именно от таких произведений ждали тогда самостоятельности мысли и изысканности слога. Главное, что Ван Чун провел четкую грань между толкованием канонов, относящимся к области философии, т. е. науки, и изящной словесностью, которую он и наделил именем *вэнь*. «Тот, кто в состоянии толковать один какой-нибудь канон, это книжник (*жушэн*). Тот, кто широко объемлет древность и современность, это эрудит (*тунжэнь*); тот же, кто собирает и отбирает из преданий и писаний ради [составления] посланий государю, докладов на высочайшее имя и записок, это человек *вэнь* (*вэньжэнь*)» [8, т. 2, с. 606].

Правда, Ван Чун не был сторонником эстетического критерия в литературе; напротив, он решительно его отвергал<sup>23</sup>; единственным оправданием существования произведения оставалась для Ван Чуна его доказательность, глубина и стройность мысли. Поэтому, насколько высоко поднимается у него литератор над книжниками и эрудитами, настолько над ним самим возвышается «могучий ученый» (*хунжу*) [8,

<sup>23</sup> «Неужто же попусту водить кистью, нанося тушь [только] ради любования красотой и красотами?!» — возмущенно возражает он анонимным оппонентам в главе о *вэнь* [8, т. 3, с. 867].

т. 2, с. 607]. В этом была дань времени и конфуцианству. Однако и для «могучего ученого» основным признаком — «способность очищенным зерном духа [своего] создавать *вэнь*, связывая и соединяя главы и строфы» [8, т. 2, с. 606—607].

Со времен Ван Чуна новая шкала ценностей настолько прочно утвердилась в литературной мысли Китая, что Цао Пи в своем «Рассуждении о *вэнь*» («Луньвэнь») [10, т. 2, с. 1128] просто не упоминает ни каноны, ни философов (*чжуцзы*), ни историков — такое умолчание, видимо, уже воспринималось как должное. Он идет дальше Ван Чуна, бывшего по складу ума, конечно же, больше философом, чем литератором. Ван Чун не жаловал красоты стиля, столь любимые одописцами, бурно восставал против любого вымысла, поэтому в его репрезентативном перечислении видов *вэнь* мы видим лишь жанры деловой прозы и *лунь* — рассуждение.

Выбор жанров, перечисленных Цао Пи, гораздо богаче. Они представлены парами, в чем нетрудно видеть попытку их классификации. Всю «изящную словесность» (а мы убедимся, что термин *вэнь* в его интерпретации заслуживает именно такого перевода) Цао Пи делит на «четыре разряда» — *сы кэ*. Но характерная деталь: выступая с новой идеей, автор «Рассуждения об изящной словесности» обряжает свою новацию в одежды традиционной терминологии, освященной авторитетом древних. Действительно, выражение *сы кэ* (букв. «четыре сосуда для риса») в конфуцианской комментаторской традиции обозначало четыре области познания или ступени духовного совершенствования, о которых говорил Конфуций применительно к десяти своим лучшим ученикам [21, с. 247—248]<sup>24</sup>. Первая из них — *дэ* и деяния (*син*)<sup>25</sup>, вторая — речи и суждения, третья — дела управления, четвертая — овладение *вэнь*. Иными словами, на первое место ставилось постижение манифестации *дао* и умение действовать в соответствии с его проявлениями. На втором месте стояло совершенство в речах, ибо речь есть отзвук движения *дао*; на третьем — искусство в делах управления и на четвертом — в письменах, которые суть фиксация речей и дел, т. е. уже опосредованное проявление *дао*.

В ханьское время эта схема была модифицирована и приложена к сфере государственной службы<sup>26</sup>, а затем Ван Чун

<sup>24</sup> Правда, сам термин *сы кэ* употреблен лишь в комментариях Кун Ин-да (574—648), однако известно, что тот опирался на исчезнувшие ныне комментарии ханьской эпохи, а те — на еще более раннюю традицию.

<sup>25</sup> Перевод «добродетельные поступки», часто прилагаемый к выражению *дэ син*, также правомерен, так как человек добродетельный всегда действует в соответствии с *дао* и обладает *дэ*.

<sup>26</sup> В ныне утраченном сочинении Ин Шао (II в.) «Порядок ханьских официальных должностей» («Хань гуань и») приводится обнародованный

дал уже совершенно вольную интерпретацию «четырёх разрядов» деятельности, достойной благородного мужа [8, т. 2, с. 617]: у него это область словесности *вэнь*, область Долга—Справедливости<sup>27</sup>, область Канона и область Толкования. Таким образом, *вэнь* с последнего места переместилась на первое; все, что не относилось к кругу литературы, сжалось до предела в весьма общем понятии Долга—Справедливости. На долю Цао Пи оставалось теперь окончательно очистить схему от остатков традиции, сохранив лишь сам термин; он сделал это, сохранив в пределах «четырёх разрядов» только изящную словесность *вэнь*, представленную восемью жанрами. Единственным отголоском старого, конфуцианского подхода к *сы кэ* явилось противоречие между пониманием *вэнь* как лирики, как самовыражения и постановкой на первое место жанров деловой словесности — официальных бумаг типа докладов и памятных записок. Дела государства оставались, безусловно, важнее устремлений личности.

Итак, что же конкретно было удостоено Цао Пи высокого звания *вэнь*?

Это «прошения на высочайшее имя — *цзоу* и доклады государю — *и*, [которым] приличествует изысканность; послания — *шу* и рассуждения — *лунь*, которым приличествует упорядоченность; надпись на камне и металле — *мин* и поминальное слово — *лэй*, в которых превыше всего достоверность; стихи — *ши* и оды — *фу*, которые требуют украшенности» [10, т. 2, с. 1128].

Ф. Токей пишет о логических противоречиях трактата Цао Пи, о неудаче, которая постигла последнего в создании теории жанра [309, с. 58—59]. Но не будем излишне строги к автору, мыслившему иначе, чем мы. Цао Пи был больше поэт, чем ученый, и стройные параллельные конструкции были его сердцу любезнее дотошных разысканий и четких формул.

Гораздо интереснее другое замечание Ф. Токея о том, что различные жанры, объединенные у Цао Пи общим именем *вэнь*, в значительной степени суть формы самовыражения, что *вэнь* у него литература лирическая [309, с. 57—58]. Не преувеличивая универсальности такого определения, не бу-

в 83 г. императорский указ, которым призывались на государственную службу люди «четырёх разрядов» (*сы кэ*): известные добродетельным поведением (*дэ син*) и душевной чистотой; в совершенстве знающие канон и способные к науке; сведущие в законах и способные выносить обоснованные решения; и, наконец, люди, «не ведающие сомнений» и способные искоренять «разврат» (цит. по [8, т. 2, с. 617]).

<sup>27</sup> Понятия «долг» и «справедливость» выражались в древнем Китае одним словом; здесь оно употреблено скорее всего для обозначения сферы чиновничьей деятельности и военной службы.

дем забывать, что лирика в эпоху Вэй действительно стала доминирующим родом литературы.

Давно ушли в прошлое и более не находили продолжения своей традиции исторические песни «Шицзина»; сошел со сцены и другой, более молодой эпический жанр — ханьские оды крупных форм (*фу*), уступив место камерным лирическим произведениям того же названия [130, с. 223; 97, т. 2, с. 31 и др.]. Даже подражания народным песням писались только в лирическом ключе [216, с. 154], а эпическая песня о жене Цзяо Чжун-цина вообще не нашла отклика в индивидуальной поэзии. Все большее развитие получал эпистолярный жанр. Лирика торжествовала как в поэзии, так и в словесности вообще. И приходится согласиться: ныне молчаливо исключенные из состава *вэнь* канон и сочинения философов (*чжуцзы*) в значительной степени являлись плодом коллективного творчества; они, как правило, вышли не из-под пера одного автора, а из недр «школы»; над историческими же сочинениями слишком тяготела традиция источников. Гораздо больше возможностей выразить свое личное отношение к миру давало, например, предполагавшее душевную взволнованность поминальное слово, свободное по форме эссе-рассуждение, не говоря уж о стихах и лирических одах.

После Цао Пи, вероятно, надо упомянуть Лу Цзи, который посвятил *вэнь* уже не трактат-рассуждение, а оду. Лу Цзи расширяет (а скорее, с большей скрупулезностью перечисляет) круг жанров, относимых к *вэнь* [155, с. 156—157; 10, т. 1, с. 352], но в общем придерживается той же трактовки термина, что и его предшественник, разве что иерархия жанров у него иная [175, с. 193]. Снова без объяснения причин отсутствуют канон, история, философия в собственном смысле этого слова<sup>28</sup>. И лишь в VI в., через полтысячелетия после эпохи, когда творил Ван Чун, китайская литературная мысль, наконец, во всеуслышание заявила о том, что давно вошло в ее практику. Ученик Лю Се, Сяо Тун (501—531), собрав все лучшее в изящной словесности предшествующих веков в своем знаменитом «Изборнике», в предисловии к нему написал следующее:

«Книги Лао и Чжуана, Гуаня и Мэна имеют свою главную целью обоснование мысли, а не искусную форму и умелое изложение. Поэтому я не принял их в „Изборник“. Не принял я также рассуждений разных политических деятелей и советников князей, как бы ни были они удивительны по

<sup>28</sup> Правда, философические «рассуждения» (*лунь*) он, как и Ван Чун, относит к *вэнь* — на это обращает внимание Ф. Токей [309, с. 57], хотя и делает слишком далеко идущие (и, как нам кажется, необоснованные) выводы.

своим достоинствам... Точно так же не выбрал я ничего из летописей и хроник, ибо они не подходят к моей задаче по доктринерству своих суждений о правом и неправом, по вечному своему стремлению восхвалить одних и унижать других. Однако те их части, как, например, статьи рассуждений и отдельные хвалебные периоды, которые составлены исключительно из изящных фраз, а затем особые повествования, написанные художественным слогом, я поместил в „Изборник“ как глубоко продуманные по содержанию и стремящиеся к словесной утонченности» [152, с. 13; 10, т. 1, с. 2].

Итак, изящество слога — вот критерий, который наконец восторжествовал в определении *вэнь*. Не следует, однако, думать, что это было чем-то радикально новым хотя бы по отношению к глубокой древности. Уже первый сакральный узор, нанесенный на себя дальним предком современного китайца, имел, вероятно, не только магический смысл, но и служил украшением, радовал его взор. Позднее в этимологическом словаре «Объяснение имен» эстетическая сторона понятия *вэнь* подчеркивалась его сопоставлением с яркой узорчатой парчой, с нарядной вышивкой [175, с. 191]. Совершенно естественным стало отождествление с причудливым орнаментом вязи китайских письмён; а позднее словом *вэнь* начали называть и узор отвлеченный — хитросплетение слов, разноцветье поэтических фигур.

Начиная с ханьского времени слово *вэнь* подчас становилась синонимом красот стиля, синонимом изысканного словесного выражения, стоящего в определенной оппозиции к внутреннему, духовному содержанию произведения. Разъясняя в главе «О творчестве» цели создания своего трактата, Ван Чун множество раз ставит знак равенства между понятием *вэнь* и понятием словесного узора, не устает проводить между ними параллели: «Если не вымарать пустые и нелепые словеса, цветистым узорам не будет видно конца» [8, т. 4, с. 1170],— говорит он о литературе своего времени. «Это не то, что беззастенчиво сплетать узоры (*вэнь*) и приукрашивать слова ради любования необыкновенным и исключительным!» [8, т. 4, с. 1170],— противопоставляет он ей свой трактат «Весы суждений» («Луньхэн»). «В природе нравов нашего поколения любить слова необыкновенные и удивительные, речами своими [создавать] узоры пустые и нелепые!» [8, т. 4, с. 1170]<sup>29</sup> — бросает он обвинение современникам. *Вэнь* здесь—графическая запечатленность велеречивых слов, но вряд ли произведение или словесность в целом.

<sup>29</sup> Комментатор предполагает, что переписчик ошибочно поставил здесь иероглиф *шо* вместо сходного по написанию *юэ*. В этом случае вторую часть фразы следовало бы читать так: «Наслаждаться узорами пустыми и нелепыми».

Впоследствии *вэнь* в значении словесного узора, формы выражения мы встречаем и у Лю Се, хотя в принципе для обозначения красот стиля он предпочитал слово *цай*—цветистость, а для языка произведения просто *цы* — слова.

По мере того как понятие *вэнь* все явственнее приобретало значение не просто словесности, а словесности изящной, формировалась и другая, еще более узкая атрибуция этого слова. Если Ван Чун, отвергая притязания толкователей канона, признавал право на гордое звание «словесности» только за официальной, деловой прозой типа записок и докладов государю да некоторыми неофициальными жанрами, то более поздние авторы (из числа поклонников «цветистых узоров») отказали в имени *вэнь* и деловой прозе. Для нее был изобретен термин *би* [98, т. 1, с. 143] («писчая кисть»), подчеркивающий ординарный характер этих жанров.

Противопоставление произведений типа *вэнь* произведениям типа *би* встречаются уже в жизнеописаниях ханьских литераторов в III—IV вв. [98, т. 1, с. 142—143]. А в IV—V вв., когда китайская поэзия все чаще следовала новым нормам чередования музыкальных топов, этот процесс оказал влияние и на ритмизацию некоторых прозаических жанров. В таких условиях противопоставление произведений *би* и *вэнь* стало противопоставлением неритмизованной деловой прозы прозе и поэзии, подчиненным строгому принципу ритма [98, т. 1, с. 143; 27, т. 1, с. 655]. Иначе говоря, термин *вэнь* стал обозначением определенной художественной формы. Эта его функция выявилась еще четче в следующую эпоху — Тан (VII—IX вв.), когда так стали именовать только прозу «древнего стиля» (*зுவэнь*) [98, т. 1, с. 145].

Эпоха Тан лежит далеко за пределами нашего исследования; обратившись к ней, мы вынуждены целиком положиться на мнение известного специалиста в области истории литературной критики Ло Гэнь-цзэ. Но благодаря расширению временных рамок картина эволюции термина *вэнь* обретает большую четкость и законченность. Суммируя все сказанное, нетрудно убедиться, что на протяжении тринадцати столетий, от Конфуция до танского Хань Юя, происходит постепенное сужение термина: от общецивилизующего начала, через обозначение всего того, что написано иероглифами, к понятию словесности (в отличие от канона, философии и истории), изящной словесности, ритмизованной прозы и, наконец, к обозначению определенного литературного стиля и даже жанра.

Характерной особенностью остается, однако, то, что старые значения не отмирают полностью: непрерываемый авторитет традиции сохраняет их все в арсенале литературной мысли; и хотя в каждую определенную эпоху наиболее упо-

требительным является одно или два, другие также находят применение для определенных случаев и у определенных авторов. Образуется как бы букет значений: одни постепенно блекнут, другие распускаются, но ни один цветок не выбрасывается. Добавим, что и появление новых словоупотреблений не означает кардинальной ломки традиции. Достаточно тщательно проанализировать функции и оттенки первоначального, «вещного» значения слова *вэнь* как знака приобщения к высшему началу, знака вообще, яркой цветной росписи, орнаментального узора и т. д., чтобы убедиться, что все новые значения потенциально были заложены уже в этом круге и никогда его не перешагивали. Реальное терминологическое развитие как бы следует выдвинутой древними китайцами схеме развития мира, где постоянное взаимопреодоление двух начал четко очерчено окружностью Великого Предела.

ЖИВОТВОРЯЩИЙ ЭФИР *ци*  
И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Философское понятие *ци* играет в литературной мысли Китая едва ли не большую роль, чем категория *дэ*, и почти столь же значительную, как категория *дао*, будучи вместе с ним в числе главных побудительных начал творческого процесса. Различие проистекает из места и свойств *дао* и *ци* в общей модели мира, где *дао* — причина, а *ци* — следствие; *дао* — источник движения, а *ци* — носитель его; *дао* — ирреально, синонимично «пустоте», а *ци* — субстанционально и объективно.

Если мы обратимся к древнейшим написаниям иероглифа *ци*, то увидим схематическое изображение струйки нагретого воздуха, поднимающейся от земли и конденсирующейся в облако [134, т. 18, с. 7780]. Позднее к этому изображению стали добавлять знак *ми* — рис — такое написание символизировало пар от котла с жертвенной пищей, восходящий к небесам [310, с. 28]. Еще позже в китайской философии на основе этих конкретно-вещных значений иероглифа *ци* («воздух», «пар», «дыхание») <sup>1</sup> было создано понятие мирового эфира со всеми его модификациями.

Образ *ци* — клубящегося облака [74, т. 1, с. 77]—был использован даосами для обозначения изначального хаоса, нерасчлененного бытия, без красок и форм — состояния, предшествовавшего, по представлениям древних, появлению ныне существующего мира. Процесс рождения и последующей эволюции *ци*, а вместе с ним — Вселенной в целом, закодирован у Лао-цзы в знаменитой полумистической числовой формуле, которая гласит, что «*дао* рождает одно, одно рождает два, два рождает три, а три рождает все сущее» [185, т. 1, с. 128]. Согласно общепризнанному толкованию,

<sup>1</sup> В настоящее время слово *ци* переводится на европейские языки самым различным образом: дух [176, с. 267; 187, с. 148], эфир, воздух [159, с. 8, 44], одаренность небесной силой, субстанциональные элементы, сущность [187, с. 45, 90], материальное начало [200, с. 230], the breath of nature [287, с. 45—54], passion—vitality [283, с. 158]—вот лишь часть длинного списка предложенных переводчиками вариантов.



одно — это и есть первоначальное, еще не разделенное и не иступившее в мировой круговорот *ци* [185, т. 1, с. 312], появление которого есть, таким образом, первый продукт движения *дао*. Трактат «Хуайнань-цзы», правда, дает несколько более развернутую картину эволюции мира, где между *дао* и *ци* присутствуют еще два промежуточных звена, но в общем это мало что меняет, хотя и детализирует: «В самом начале *дао* породило пределы,— читаем мы в „Хуайнань-цзы“,— в пределах родилось пространство и время<sup>2</sup>, пространство и время породили изначальное *ци*» [42, т. 1, с. 1].

Общеизвестно, что древнекитайская Вселенная мыслилась как совокупность двух противоположных космических начал — *инь* и *ян*, беспрерывно пульсирующих внутри известного предела; но если для нашего сознания привычна борьба противоположностей<sup>3</sup>, то для китайца главным было бесконечное взаимопорождение и переход одного начала в другое. Их появление в мире нарушило хаотическое единство «изначального *ци*» и, как сказано, например, в «Речениях учителей из дома Конфуция» («Кун цзы цзя юй»), «Великое единое поделилось на Небо и Землю, превратилось в *инь* и *ян*, приняло образы четырех времен года» [42, т. 1, с. 1]. Происшедшее изменение древний китаец представлял себе в виде естественного разделения составных частей мирового раствора, прообраз которого он видел в любом знакомом ему водоеме: «Прозрачное и легкое поднялось вверх, образовав Небо, мутное и тяжелое опустилось вниз, образовав Землю,

<sup>2</sup> Так можно интерпретировать словосочетание *юйчжоу*, стоящее в китайском тексте. В современном языке оно значит «Вселенная», но его первоначальным, «вещным» значением было наименование двух взаимно перпендикулярных балок, лежащих в основе кровли дома. Иными словами, гигантский Дом Человечества — Вселенная — был схематически представлен в виде некоей прямоугольной системы координат, на одной оси которой откладывалось пространство, а на другой — время. В самой книге «Хуайнань-цзы» об этом говорится следующим образом: «Четыре стороны [света], верх и низ [в совокупности] именуют *юй*; минувшее древнее и приходящее сегодняшнее [в совокупности] именуют *чжоу* (цит. по [142, с. 2]). Причем идея эта восходит к глубокой древности. Мир мыслился в древнем Китае совокупностью пространственно-временных связей, что и отражено в переводе.

<sup>3</sup> «Слово „борьба“ здесь может применяться лишь как риторическая фигура», — пишут синологи Л. П. и В. Л. Сычевы [258, с. 18]. Однако объективности ради стоит упомянуть, что уже в самом раннем комментарии к «Книге перемен», одном из так называемых «Десяти крыльев» памятника, приписываемых Конфуцию, эта риторическая фигура применяется. «Когда *инь* сгущается и твердеет, — сказано в тексте, — сражение (*чжань*) с *ян* неизбежно» [27, т. 1, с. 13; 57, т. 1, с. 58]. Поэтому, разделяя взгляды тех, кто выступает против трактовки *инь* и *ян* как антагонистических начал и акцентирования их противоборства, автор считает возможным говорить не только об их «взаимодействии» и «чередовании», но и о взаимопреодолении.

столкнувшись и гармонично сочетавшись, они образовали человека», — говорится в сохранившемся фрагменте древней календарной книги «Сань у ли цзи» [42, т. 1, с. 1]. Так образовались три видимых части Вселенной: знаменитое триединство (*сань цай*) — Небо, Земля, Человек, о чем у Лао-цзы сказано предельно лаконично: «два рождает три». А эти внешне бесхитростные определения: «прозрачное и легкое», «мутное и тяжелое» мы еще не раз будем встречать в произведениях китайской литературы и эстетической мысли — не следует только забывать, что за «вещными» образами взбаламученного илистого водоема древнему китайцу виделись гигантские космические вихри сил *инь* и *ян*, сплетающиеся и вновь расходящиеся в мировом эфире, бурлящие в человеке, врывающиеся через него в поэзию и искусство.

С системой *инь—ян* прочно увязывались и так называемые «пять стихий», или «пять первоэлементов» (*у син*), которые играли немаловажную роль в модели мира, сконструированной древними китайцами [218, с. 262—268]. Эти стихии мыслились «движением эфира по воле неба» [125, с. 65], т. е. различными видами движения, разными формами существования все того же *ци*. В каждой из стихий, ассоциируемых со знаками дерева, огня, земли, металла и воды, начала *инь* и *ян* претворялись неодинаково: так, наиболее полным воплощением *инь* представлялась вода, *ян* — огонь, поэтому огонь стал символом *ян*, а вода — символом *инь* [293, с. 15].

Конечно, даже системой пяти элементов трудно было объяснить все разнообразие вещей и явлений видимого мира, однако и здесь древний китаец усматривал причину множественности в свойствах самого эфира, который по-разному проявлял себя в конкретных вещах. Количество *ци* разного рода казалось почти безграничным — и все же среди бесчисленного множества отличных друг от друга его форм всегда можно было отыскать несколько «вещей одного рода» (*тун лэй*) — пусть отдаленных в пространстве и внешне непохожих, но «звучащих» как бы в одной тональности. Мир древнего китайца всецело находился во власти «закона резонанса». Для сотканных из космического эфира и купающихся в океане *ци* родственных структур расстояние не было препятствием — импульс одной беспрепятственно передавался другой, и мир оказывался пронизанным бесчисленными внутренними связями, рожденными природой самого *ци*. В тех же «Десяти крыльях» «Книги перемен» об этом устами Конфуция сказано следующее: «Одинаковые звуки друг другу откликаются, одинаковые *ци* друг к другу стремятся... и каждое следует за своим родом» (цит. по [27, т. 1, с. 12]). «Вещи [одного] рода приводят друг друга в движение», — вари-

рует ту же мысль и даосский памятник «Хуайнань-цзы» [47, с. 36].

Явления природы и поступки людей, таким образом, оказывались взаимосвязанными, а деятельность человека отражалась на состоянии макрокосма самым неожиданным образом. Считали, например, что «белая радуга пронзила солнце» по причине покушения героя-одиночки Цзин Кэ на деспота Цинь Ши-хуана, что ветры могли быть откликом на бесчинства воров и грабителей [8, т. 2, с. 651, 660], что в междуцарствие династий Цинь и Хань холода случались часто из-за «царившего тогда духа (*ци*) взаимного убийства» [7, с. 291]. В книге «Хань Фэй-цзы» помещена очень характерная притча о царе Пин-гуне, который в своем безрассудном увлечении музыкой забыл, что, приводя в движение мировой эфир, нужно соразмерять свои силы и возможности с ожидаемыми последствиями. Напрасно посвященный в тайны музыки мастер предостерегал, что царское *дэ* Пин-гуна легковесно и не годится тому слушать такую музыку,— властолюбивый царь не прислушивался к советам. Все более скорбные мелодии, в ответ на которые начинали вибрировать все более «глубинные» слои эфира *ци*, требовал исполнять Пин-гун, пока не дошел до самой сокровенной.

«— Я, единственный, уже стар, и хочу тотчас услышать желанную мне мелодию! — приказал он мастеру.

Мастеру Куану не оставалось ничего, как ударить по струнам. Ударил раз — и поднялась с северо-восточной стороны черно-багровая туча. Ударил снова — и налетел ураган с ливнем, порвал пологи и завесы, сокрушил жертвенники и храмовые сосуды, сорвал с храма черепичную крышу. Слушатели разбежались, [сам] Пин-гун пал ниц посреди храма. Великая засуха охватила царство Цинь, три года была красной землей...» [46, т. 1, с. 172].

Человек колебанием струн вызвал всплеск в океане мирового эфира — и результатом явилось бедствие целого царства. Но океан этот волновался постоянно, и каждое его движение так или иначе отзывалось на человеке, на живых тварях, на мертвом камне. «Когда небесное *ци* меняется наверху, люди и вещи внизу откликаются [на перемены]»,— формулирует эту идею Ван Чун в своих «Весах суждений» [8, т. 2, с. 649]. Твари земные ощущают движение *ци*, и птица шанъян танцует в предчувствии дождя [8, т. 2, с. 650]. У человека меняется самочувствие, настроение, творческие способности. «Когда ветер бушует в вышине, волны грохочут внизу» [27, т. 2, с. 671] — эта метафора Лю Се, перефразировавшего Ван Чуна, как бы призвана передать зависимость между «общим состоянием» Вселенной и литературным «духом эпохи», между вихрями мирового *ци* и порывами поэти-

ческого вдохновения, так неодинаково проявляющими себя у разных людей и в разное время.

Различные авторы усматривают в *ци* синоним либо духовного начала, либо материи, и в каждом отдельном случае такая трактовка обычно имеет свои основания. К сожалению, древние тексты фрагментарны, подчас рассчитаны на наличие добавочной внетекстовой информации и оперируют вовсе не теми категориями, к которым привык читатель XX в. Последнее станет совершенно ясным, если мы обратимся к тексту, имеющему достаточно большой объем и написанному простым языком своего времени,— такому, как «Весы суждений» Ван Чуна.

Противоречивость (с нашей точки зрения) употребления термина *ци* здесь уже нельзя отнести ни на счет разницы школ, ни на счет разницы эпох, а между тем она налицо. А. А. Петров, например, отождествляя *ци* в своем исследовании памятника с понятием материальной субстанции, одновременно отмечает и его подобие душе, духу [235, с. 46—49]. Но все станет на свои места, если мы не будем пытаться заменять китайское понятие собственными дефинициями. Не следует забывать, что даже «в раннегреческой философии основной вопрос философии ставился еще не как вопрос об отношении духа к материи (что первично: дух или материя?), а как вопрос о том первоначале, из которого возникают все вещи и в которое они со временем превращаются» [192, с. 302]. Именно таким первоначалом было в Китае *ци*, и если в древней Греции концепция синкретической материально-духовной субстанции впоследствии отошла в прошлое, то в Китае, с его удивительной стабильностью культурного кода, она сохраняла свое значение вплоть до нового времени.

О том, что материя могла мыслиться как определенная стадия эволюции духа, принимающего в пей грубо-зримые формы, говорит сравнение *ци* с водою и льдом, которое мы находим у Ван Чуна.

«Человек порождается духовным эфиром (*шэнь ци*) и со смертью вновь в него возвращается... Эфир порождает человека подобно тому, как вода рождает лед. Вода, затвердев, становится льдом, дух, сгустившись, становится человеком. Растаяв, лед превращается в воду, а человек со смертью вновь [становится] духом (*шэнь*)» [8, т. 3, с. 870]<sup>4</sup>. Его ду-

<sup>4</sup> Те авторы, которые пишут о создании Ван Чуном первой материалистической концепции *ци* [88, с. 101—102], к сожалению, обходят вопрос о синкретичности этого понятия. Даже описывая его точку зрения на зарождение всего сущего как на конденсацию *ци*, Гуань Фэн предпочитает цитировать другое, более нейтральное место: «А со смертью вновь возвращается в изначальное *ци*» [88, с. 101]. Думается, однако, что, говоря об элементах материализма, безусловно присутствующих в мировоззрении

ховное начало возвращается к своему первоисточнику, подобно воде, со всех сторон устремляющейся в море.

К образу застывшей и затем вновь обретшей свободу воды обращается и младший современник Ван Чуна, знаменитый астроном и литератор Чжан Хэн (77—139). Некогда философ Чжуан-цзы пытался соблазнить валявшийся в придорожной пыли иссохший череп радостями жизни... [159, с. 223—224]. Теперь Чжан Хэн в своей «Оде черепу» («Ду-лоу фу») обращается с теми же речами к костям самого Чжуан-цзы, и тот отвечает ему так:

«Крепости зимнего льда не сравнятся с весенними талыми водами!.. Ведь ныне я претерпел превращение и странствую в беспредельности вместе с *дао*. Я вместе с *инь* и *ян* в их потоке, созвучный первоизначальности изначального эфира. Созидание и превращение стали мне отцом и матерью, небо и земная твердь стали мне ложем и постелью, гром и молния стали барабаном и веером, солнце и луна — светильником и свечой, Облачная Река<sup>5</sup> — стремнинами и водоемами, звезды и созвездия — жемчугами и нефритом. Тело мое созвучно естественности, нет чувств и желаний нет. Процеди меня — я не стану прозрачнее, взбаламуть — я не стану мутнее. Не двигаясь достигаю, поспешаю, не зная усталости...» [54, т. 1, с. 770].

В этом инобытии духа уже нет двух форм его существования — «прозрачной» и «замутненной», духовной и материализованной — он достиг высшей гармонии, освободившись от противоречий. Растворенный в Изначальном, слившийся с Первопричиной, он отныне вездесущ и всемогущ. Крохотный кусочек льда, плававший в океанских просторах, стал океаном. Его частицы — в каждой капле океанской воды, в каждом обитателе моря, и потому Чжуан-цзы здесь не просто лирический герой Чжан Хэна и Чжан Хэн — не просто его создатель. Их встреча и разговор в иллюзорном мире, построенном поэтической фантазией, не случайна. Вспомните о цикличности древнекитайского времени, об извечной повторяемости людей и событий, вспомните слова Сыма Цяня о том, что раз в пятьсот лет в Поднебесной является великий человек... Не видел ли Чжан Хэн в Чжуан-цзы того, кого видел Сыма Цянь в Конфуции — свой прообраз и предтечу? Не потому ли повторился этот разговор с мертвым черепом через пять столетий, когда космический эфир, некогда сконденси-

Ван Чуна, не следует упрощать вопрос и слишком переоценивать вольнодумство китайского философа. Его склонность к материалистическому мышлению сказывается не в отрицании духовного аспекта мировой субстанции вообще, а в том, что он вопреки мнению современников отрицал возможность сохранения индивидуального сознания вне тела [7, с. 417].

<sup>5</sup> Китайское название Млечного Пути.

ровавшийся в Чжуан-цзы, стал теперь Чжан Хэном? Как знать! Во всяком случае, образность древнекитайского произведения не всегда можно рассматривать только как поэтический прием, ибо образ оставался для древних формой восприятия мира, а то, что представляется нам только образом, зачастую имело глубокие мировоззренческие корни.

Сравнение живого существа со льдом, а духа — с водой, которое мы находим у Ван Чуна, по-видимому, имеет длительную традицию, и вряд ли стоит сводить все только к заимствованию у Хуань Тяня (~43 г. до н. э.— 28 г. н. э.) [137, с. 43], когда-то, в свою очередь, уподобившего тело свече, а дух — ее огню [54, т. 1, с. 545]. Образ Ван Чуна все же совсем иной. Кстати, он встречается и в индийской литературе, а идею «конденсации» *ци* мы находим у Чжуан-цзы. «Когда эфир сгущается, образуется жизнь, когда расходуется — наступает смерть», — пишет древний философ в своем трактате [42, т. 1, с. 75].

Сравнение духа и тела с водой и льдом выражает лишь общую идею материализации *ци*, или, если угодно, омертвления духа в видимых формах, но материализация эта могла иметь, с точки зрения древнего китайца, разную степень, что превращало живой организм и его прообраз — мир в своеобразные иерархические структуры. Некоторое представление о такой иерархичности дает высказывание философа Сюнь-цзы (III в. до н. э.), который в основу своей «лестницы духа» кладет мысль о как бы обратном восхождении *ци* к вершинам мировой духовности: «Огню и воде присуще *ци*<sup>6</sup>, но не присуща жизнь. Деревьям и травам присуща жизнь, но не присуще [со]знание. Птицам и зверям присуще [со]знание, но не присущи Долг—Справедливость. Человеку же присущи *ци*, жизнь, [со]знание и к тому же Долг—Справедливость; потому-то он—самое дорогое в Поднебесной!» [39, с. 46].

То, чем наделены у Сюнь-цзы огонь и вода, — всего лишь первая ступень «утончения» мирового эфира, его духовность как бы еще на «энергетическом» уровне. Однако эта ступень вплотную примыкает к следующей, поскольку компонент *ци*, дарующий жизнь деревьям и травам, нельзя квалифицировать иначе чем жизненную силу. Роль жизненной силы как необходимой предпосылки воплощения высших форм духа чрезвычайно важна, это понятие — весьма распространенный эквивалент слова *ци* при переводе и в истории мировой философской мысли имеет немало аналогий.

<sup>6</sup> Если понятие *ци* никак не уточняется, то древние авторы, как правило, имеют в виду первоначальное, «эфирное» состояние *ци*. Это видно по определениям у Гуань-цзы и Мэн-цзы: «то, что наполняет тело» или «плоть»; в книге «Хуайнань-цзы»: «то, что наполняет [все] живущее» (цит. по [134, т. 18, с. 376]).

В наше время поражает его удивительное сходство с идеей «адаптационной энергии», выдвинутой автором теории стресса Гансом Селье. Считается, что, подобно *ци*, запасы этой энергии в человеке конечны и заданы от рождения, от нее зависят важнейшие параметры функционирования организма, в том числе творчество [265, с. 32]; перерасход ее ведет к различным нарушениям и в конце концов — к смерти. Право, трудно сказать, как следует относиться к гипотезе Селье, хотя последствия стресса мы наблюдаем повседневно и в его реальности сомневаться не приходится. Можно только заметить, что концепция древних больше обнадеживала: признавая естественной постепенную потерю *ци*, они тем не менее знали способ его пополнить, но об этом речь впереди.

Следующая ступень восхождения духа — способность ощущать, примитивное сознание, свойственное даже животным, — в человеке, по-видимому, связана с его так называемой «земной», или «животной» душой *по* и духом *лин*. Сотканная из «утонченной» части темного, «затуманенного» эфира, эта душа после смерти носителя остается на какое-то время в теле покойного или возле него. Когда же ее последнее прибежище разрушается — ищет новое или бродит неприкаянно по свету, став духом *гуй* (вряд ли стоит переводить это слово как «бес», что делают весьма часто). Именно благодаря своей «замутненной» природе *гуй* является в виде призрака [7, с. 415], из-за сосредоточения квинтэссенции темного начала он опасен и вредоносен, однако его конечный удел вернуться в лоно Земли, растворившись в великом *инь*; недаром же этимологию слова *гуй* вели от его омонима «возвращаться»...

Идеальная сущность *ци*, его интроекция в ирреальное — высшая ступень восхождения духовного начала — именовалась *цзин* — «зерном без шелухи» и, согласно комментарию Кун Ин-да к «Книге перемен», равно могла быть отнесена к обоим началам, *инь* и *ян* [125, с. 1026]. Другие авторы склонялись к тому, что высшую духовность следовало искать лишь в сфере *ян* — чистого, легкого и светлого и истинным «зерном без шелухи» достоин называться только прозрачный эфир — *янци*<sup>7</sup>. Однако в любом случае именно человек мыслится на земле наиболее совершенным вместилищем этой рафинированной части мирового эфира, мировой спермы, дарующей жизнь всему живому. Человек был хранителем прошлого урожая, в нем видели залог будущего посева, и образ «очищенного зерна» применительно к понятию человеческого духа обыгрывался в китайской литературе много раз.

<sup>7</sup> Понятие *цзин* прилагается как к *янци*, так и к *иньци*, например в «Книге установлений Дая Старшего» («Да Дай ли») в тексте, приписываемом ученику Конфуция Цзэн-цзы (цит. по [8, т. 3, с. 870]); в то же время Дун Чжун-шу относит его только к *янци* [42, т. 1, с. 74].

Вот «мешки с рисом или торба с просом,— пишет по этому поводу Ван Чун. — Если наполнить их доверху, они стоят прямо, прочные, с четкими очертаниями, [всем] заметные. Взглянет на них человек — и уже знает: то мешок с рисом и торба с просом. Почему? Да по их виду! Если же мешок проткнуть — рис выйдет наружу, если торбу порвать — просо рассыплется, мешок и торба опадут и исчезнут. Снова взглянет на них человек — и не увидит больше! Эманация человеческого духа хранится внутри телесных форм подобно просу и рису в мешках и торбах. Со смертью истлевают тело и эфирная эманация — *цзинци* — рассеивается, как рассыпаются и уходят рис и просо из порванных и проткнутых мешков и торб...» [7, с. 415].

Сгусток тончайшего прозрачного эфира, с которым было связано все, что делало человека человеком, существом, живущим «не хлебом единым», таящим в себе высшие принципы бытия, называли «духом» — *шэнь*. Со смертью он вздымался к небесам, чтобы смешаться там со своим истоком и исходным материалом эволюции Вселенной — мировой квинтэссенцией *ци*. А пока не наступил этот роковой момент, он бурлил в человеке, рождая чувство, мысль и слово.

Нужно ли удивляться, что воображение древнего китайца отвело место живой духовности не там, где тело человеческое приобрело плотность льда, а там, где текли раскованные, несущие жизнь воды? В сознании древних квинтэссенция эфира *ци* была прочно связана с кровяным субстратом (отсюда современное нам слово «кровь» — *сюэци*, букв. «крово-эфир»). У того же Ван Чуна мы читаем:

«Кровеносные сосуды — вот что способно нести квинтэссенцию эфира! Умрет человек — и сосуд иссякнет, а иссякнет он—исчезнет квинтэссенция *ци*. Исчезнет квинтэссенция *ци* — и плоть [начнет] истлевать, истлеет и станет землею и пеплом... Когда умирает человек, квинтэссенция *ци* восходит к Небу, а бранные кости возвращаются Земле» [7, с. 414].

Кровь для древнего китайца являлась всего лишь одним из измерений стихии *ци*, ее материальной проекцией в мир вещей, ибо материальное и идеальное в кванте *ци* было столь же неразделимым, как и в индийской дхарме. Вместе с током крови эфирные «зерна без шелухи» проникали в самые отдаленные уголки тела, наполняя их жизнью; если же где-либо поток их прекращался, эта часть была обречена на смерть. Легкая, чистая и возвышенная по своей природе, квинтэссенция *ци* естественным образом тяготела к своему постоянному пристанищу — Небу — и потому в наибольших количествах скапливалась в «верхнем этаже» человеческого организма — в голове.

«Голова — хозяин очищенного от шелухи и ясного», — чи-



таем мы, например, в знаменитом даосском медицинском трактате «Простые вопросы к „Канону Хуан-ди о внутреннем"» («Хуан-ди нэйцзин сувэнь») [42, т. 2, с. 1676], «Голова — обиталище духа шэнь», — вторит ему сочинение конфуцианца Дун Чжун-шу [42, т. 2, с. 1673]; стоит человеку повредить это обиталище, к примеру ударившись головой о перекладину ворот, как улетучивается *цзинци*, — узнаем мы из «Неофициального толкования к „Книге песен" из царства Хань» («Ханьши вайчжунь») [42, т. 2, с. 1673].

И тем не менее не мозг был, с точки зрения китайца, храмом высшей духовности; связав ее в своем воображении с током крови, он тем самым отвел эту роль человеческому сердцу, в которое приходила в конце концов любая частичка человеческого *ци*, где бы она ни находилась, и которое одно было связующим звеном между миром духа и миром плоти. Считалось, что злему оборотню можно отрубить голову — и он не потеряет от этого возможности творить зло, если же хочешь его уничтожить, надо вырезать из тела самое сокровенное — его сердце [268, с. 162]. Ибо сердце никогда не мыслилось просто анатомическим органом, перегоняющим кровь, и сфера его действия не ограничивалась только видимыми формами. Мы уже говорили о нем в связи с идеей *дао* — теперь мы снова должны вернуться к нему в связи с проблемой *ци*.

\* \* \*

Сыма Цянь в своих «Исторических записках» передает старинную легенду о том, как последний иньский царь — тиран Чжоу Синь (XI в. до н. э.) разгневался на одного из родичей, который пытался удержать его от непрестанных жестокостей. «Я слышал, что сердце мудреца имеет семь отверстий», — сказал тогда Чжоу Синь и разрезал непрошеного советчика, дабы убедиться в его мудрости, прежде чем последовать совету [257, т. 1, с. 177].

Конечно, Чжоу Синь был человеком грубым, к тому же нежелание вникать в истинный смысл старого изречения представляло такой удобный предлог для расправы с назойливым моралистом! Однако мы поступим неразумно, если упустим из виду другие возможные истолкования. «Лишнее», седьмое отверстие в сердце, которого не знает анатомия и которое якобы дается человеку, познавшему истину, — не есть ли это некие невидимые врата, отверстые в мир непреходящей сущности, которая обладает, по мнению древнего китайца, действительной ценностью, в мир Абсолюта — *дао*? Не скрыто ли за этой зримой моделью стремление древних китайцев увидеть в человеческом сердце выход в безграничный

океан знания, несоизмеримого с тем, которое давали их скромные реальные возможности?

Как считает А. С. Мартынов, согласно конфуцианской «Книге установлений» («Лицзи»), «всякое пространство — дом, двор, селение, государство, мир — обладает одной совершенно особой точкой, определяющей судьбу и устройство всего остального пространства, ибо она является местом соприкосновения с потусторонним миром и фокусом некоей сосредоточенной в этом пространстве энергии» [179; 227, с. 72—73]. Сердце считалось фокусом всей циркулирующей в человеческом организме жизненной энергии *ци* — нужно ли удивляться, что и в нем древние находили эту «критическую точку» — важнейшую из всех прочих. «В сердце имеется еще [управляющее им] сердце», — утверждает Гуань-цзы [185, т. 2, с. 34], по-видимому имея в виду именно ее. А древние мастера, наносившие письменные знаки на ритуальные колокола и сосуды, зачастую рисовали таинственную точку в самом центре иероглифа *синь*, в остальном передававшем контуры сердца достаточно реалистично [134, т. 12, с. 405].

Подыскивая аналогии, можно вспомнить о библейском «божественном оке», которое бог поместил в сердце человеческого («Книга Премудрости Иисуса, сына Сирахова», 17, 7) — ведь иероглиф *дэ*, обозначающий проявление Извечного закона — *дао*, тоже изображал собой сердце и глаз, из которого произрастало *дэ* [123, с. 204], осуществляя свою мироустроительную функцию через человека. Но аналогии окажутся еще более близкими, если мы обратимся не к Библии, а к Ведам. Концепция сердца у авторов индийских Вед и у авторов древнекитайских письменных памятников удивительным образом совпадают. И в Ведах это слово употребляется для обозначения как важнейшего органа человеческого тела, так и некоей срединной точки вообще [238, с. 282], и в Ведах в самом центре сердца человека мы находим выход в безграничность Вселенной, хотя лишь через пребывающее там божество [238, с. 284]. Естественно, что сердце таким образом превращается в инструмент, с помощью которого можно увидеть то, что скрыто от физического зрения [238, с. 276], проникнуть в глубочайшие тайны и таинства [238, с. 277], ибо в нем связующее звено между бытием и небытием [238, с. 276], между человеческим духом и безбрежным океаном мировой духовности [238, с. 281].

Много общего здесь с картиной, нарисованной в свое время Чжуанцзы, взгляды которого сильно влияли на китайскую литературную мысль и на литературу Китая вообще. Чжуан-цзы в сердце находил выход за пределы чувственного познания, в нем он приобщался к Абсолюту. «Я странствую сердцем по началу вещей», — говорит этот древний фи-

лософ, и комментатор поясняет: «Начало вещей — это грань небытия; странствуя сердцем по началу вещей, приходишь к Истине *дао*» [59, с. 131].

«Странствует сердцем по гармонии *дэ*» [59, с. 131], «знание странствует в сердце по беспредельности» [59, с. 170] — эти выражения Чжуан-цзы говорят о его концепции сердца как некоей двери в иное, идеальное «измерение». Подобно миру ведических гимнов, мир, сконструированный древними китайцами, включал в себя мировое пространство и пространство сердца в качестве сообщающихся сосудов [238, с. 276, 281]: чтобы животворящий эфир *ци*, послушный ритму *дао*, беспрестанно пульсировал в этой точке, нужно было только не обрывать их связь. Такого же мнения придерживались и конфуцианцы: «Кто исчерпал свое сердце, тот познал свою природу,— пишет, например, Мэн-цзы. — А кто познал свою природу, тот познал Небо» [33, т. 2, с. 548], иначе говоря, Вселенная должна познаваться сердцем.

Поэтому стоит лишь сердцем утвердиться в чем-то — и покоряется тебе вся тьма вещей, ты становишься владыкою мира, ведь *дао* и *ци* — это и есть весь мир, вошедший в твое распахнутое сердце. «Сердце мудреца вращивает в себе Поднебесную!» — утверждает Чжуан-цзы [59, с. 82]. Человек, отрешившийся от мелочных страстей—возмущений своей жизненной энергии *ци* — и открывший вместилище своего сердца приливом и отливам духовного океана, слышит божественную музыку того, чей голос недоступен слуху и чьи формы не различимы глазом [59, с. 90], т. е. *дао*.

Нужно ли теперь пояснять, почему Чжуан-цзы призывает слушать «не ушами, но сердцем», и даже «не сердцем, но самим *ци*»! [59, с. 23]. «Необходимо „промыть сердце, удалив желания“» [59, с. 123], надо унять это беспорядочное волнение *ци*, нарушающее мировой ритм, впустить в сердце тишину [59, с. 81]. В этом он солидарен с другими авторами, которые еще до него призывали людей навести порядок в обители своей духовности, уподобляя сердце дворцу духа человеческого. «Очисти его дворец, раствори его врата, отбрось своекорыстие, молчи — и просветленность духа словно бы уже здесь... Освободись от страстей — и тогда дух вселится в свое обиталище... Дух остается только там, где уничтожена скверна» [14, с. 219].

А далее? Эманации духа доступно все, нужно лишь упорядочить ее мыслью, сосредоточиться — и сконцентрированная воедино жизненная энергия частиц мирового эфира раскроет перед тобой невиданные дали. «Сосредоточь помыслы, собери их воедино в сердце, приведи в порядок зрение, слух — и познаешь далекое... [силой] предельного [напряжения] эманации *ци*» [14, с. 222]. Считалось, что совершенномудрые

владыки древности, не выходя со двора, знали все, что происходило «между четырьмя морями»<sup>8</sup>, и достигалось это исключительно путем духовного прозрения, которое открывало очищенному духу все пути в океане бытия.

В Китае, как и в Индии, именно сердце в его идеальной ипостаси с древних времен считалось источником поэтического слова [238, с. 278—279]. «Стихи говорят об устремлениях»,— читаем мы в «Книге истории» («Шуцзин») и других древних памятниках [71, т. 1, с. 108; 67, т. 4, с. 1518; 20, т. 6, с. 1633], замечая при этом, что иероглиф «устремление» пишется со знаком «сердце». «В сердце оно — устремление, воплощенное же в речи — стих», — поясняет мысль древней «Книги истории» «Великое введение» в «Книгу песен» [214, с. 180].

Сохранившийся фрагмент утраченного предисловия к утраченному же ханьскому сочинению на темы конфуциевых «Вёсен и осеней» делит этот процесс претворения духа в произведение изящной словесности как бы на несколько этапов. Изначальным является еще не возмущенное внешним воздействием состояние внутреннего *ци* в центре человеческого существа. «Устремление» (*чжи*) квалифицируется уже как этап отклика — появления мысли, а поэтическое слово — как овеществленные, изреченные замыслы и устремления [42, т. 3, с. 2740].

Такое понимание истоков поэзии сохранялось в Китае на протяжении веков, и, поскольку поэтическое слово мыслилось «исторгнутым из сердца», естественно, что многие сочинения по литературе начинали изложение именно с него. Так, например, свою знаменитую «Оду изящному слову» Лу Цзи открывает словами о том, на что «употребляется сердце» [10, т. 1, с. 349], а у Лю Се иероглиф «сердце» входит уже в само название его трактата.

Поток вдохновения, по Лу Цзи, начинается внешним импульсом, прикосновением человека к Абсолюту, ощущением непрерывного биения Великого *дао*. Проще всего почувствовать его движение в смене времен года, в расцвете и увядании. «Я слежу за временами года и, следя, вздыхаю: ах, уходят!.. Я скорблю по опавшей листве в мощную осень; люблюсь на нежные ветви пахучей весной»,— пишет поэт, прослеживая истоки своего творческого порыва [10, т. 1, с. 350; 155, с. 155]. Вот осенние листья, тронутые серебристым инеем,— разве недостаточно этого знака вечной пульсации времени, чтобы приобщить человека к хозяину времени — *дао*, чтобы открыть врата для слияния его внутреннего *ци* с ми-

<sup>8</sup> «Не выходя со двора можно познать мир,— утверждал Лао-цзы.— Поэтому совершенному мудрый не ходит, но познает [все]» [185, с. 129].

ровым океаном духовности? «Сердце холодеет, вбирая в себя иней, и устремления несутся вдаль, поднявшись к облакам» [10, т. 1, с. 350]. Вот этот ключевой момент: импульс *дао* проникает в сердце и приводит в движение его *ци*; в волнении *ци* возникают человеческие стремления, замыслы, благодаря которым поэт парит над Вселенной; еще немного — и они претворятся в стихи (вспомним толкование к «Вёснам и Осеням»), Отныне зримые контакты с внешним миром уже не нужны: поэт-творец общается с миром в иных измерениях. «Когда начинается это во мне, я всегда убираю свой взор, отвращаю свой слух. Я погружен теперь всецело в думу, ищу всего со всех сторон. Недрами духа взлетаю за восемь пределов; сердцем блуждаю в высотах на тысячи сажен, десятки их тысяч!» [10, т. 1, с. 350; 155, с. 155].

Это не просто метафора, но мировоззрение. Сердце поэта объемлет Вселенную не просто в переносном смысле, ведь в нем — не забывайте! — врата в бесконечность. «Я держу в себе дали, бескрайно тянущиеся на пространстве лишь фута какого-нибудь бесцветного шелка, и я источаю волнение духа в безбрежно огромном потоке из сердца, что бьется в каком-нибудь дюйме груди!»,— утверждает поэт и теоретик литературы Лу Цзи [10, т. 1, с. 351; 155, с. 156]. В этом дюйме (по-китайски, *цунь*) сейчас сосредоточился весь мир, и потому лишь сердце поэта может быть мерилom творчества [10, т. 1, с. 352; 155, с. 156].

О том же квадратном *цунь* — синониме человеческого сердца — как пространстве, на котором в какое-то мгновение сосредоточивается все сущее, говорит и Лю Се, хотя уже не столь безапелляционно. «Бывает, что [все] резоны заключены в квадратном *цунь*, а ты ищешь их за пределами страны. Бывает, что смысл от тебя на какой-нибудь *чи* или *чжи*, а ты [уносишься] мыслью за горы и реки» [27, т. 2, с. 494].

Быть может, для рационалиста Лю Се квадратный *цунь*, открывающий выход в иные сферы,— скорее образ, чем реальность, — в этом плане его взгляды еще недостаточно исследованы. Однако и для него за термином «сердце» кроется очень многое, что не сводится просто к поэтической фигуре. С сердца ведь все начинается. «Подготовь почву, дабы расставить [все по местам] в [своем] сердце. И лишь после того как сердце утвердилось, сплетай звуки» [27, т. 2, с. 538].

В этих словах нетрудно заметить переключку с мыслью, не раз повторенную Гуань-цзы: начинать надо с приведения в порядок сердца — обители духа. Следи за тем, чтобы «ученость не захлестнула сердца» [27, т. 2, с. 539],— ведь это всего-навсего детализация требования Чжуан-цзы хранить сердечную «пустоту», способную принимать *дао* [223, с. 46]. Да и полет творческого воображения Лю Се рисует, цитируя

древних авторов: «Телом ты за морями и реками, а сердцем у императорского порога» [27, т. 2, с. 493].

Сердце, с точки зрения Лю Се, спонтанный источник вдохновения, и потому лучше всего, овладев сердцем, «пестовать [в нем] свое искусство, не предаваясь натужным размышлениям» [27, т. 2, с. 494]. Но всеислие сердца поэта происходит от сосредоточия в нем животворящего эфира *ци*, от аккумуляции мировой спермы *цзин*, претворяющей себя в светлую духовность *шэнь*, от наличия в сердце некоего «окна», открытого в «большой мир». Картина вдохновения, нарисованная Лю Се в главе «Дух и мысль» («Шэнь сы»), строится в полном соответствии с этими положениями. «Дух обитает в груди, а устремления (*чжи*) и животворящий эфир (*ци*) владеют ключами от дверей». И «если ключ замкнет двери, дух покинет сердце». Поэтому вновь звучит в этой главе хвала «пустоте и чистоте», призыв омыть «очищенное зерно духа до снежной белизны» [27, т. 2, с. 493]<sup>9</sup>.

Дух человека, пестующего свое *ци* и умело им владеющего, «странствует по вещам и явлениям [внешнего мира]» [27, т. 2, с. 493], и тогда «мысль сближает тысячелетия; в безмолвии меняется выражение лица, а взгляд пронзил уже тысячи верст<sup>10</sup>. Напевным речитативом звуки с нефритовым звоном сходят с уст, а пред глазами разворачивается свиток несущихся по ветру туч... Стоит лишь дать волю духу и мысли, как мириады путей возникают один за другим. [Дух и мысль] кроют в пустоте, наносят бесплотный узор... Поднимешься на гору — и чувства ею полны, взглянешь на море —

<sup>9</sup> Разговор о *вэнь* и *синь* позволяет вернуться к переводу названия книги Лю Се, речь в которой идет об изящной словесности (*вэнь*), представлявшейся китайцу прекрасным узором слов и письмен. Подобно любой другой вещи, такой узор обладал и неким организующим его центром, средостением, «сердцем» (*вэнь синь*). Призыв Лю Се поместить в этом центре изображение дракона (в отличие от жалких «козявок», творимых поклонниками изысканного) являлся призывом к созданию мощных, значительных произведений, ибо дракон был символом величия, способности парить в недостижимых высотах, творческого начала *ян*. Это заставляет отказаться от русского словосочетания «резной дракон» — оно скорее подчеркивает идею филигранного исполнения, формального изящества. Что же касается иероглифа *вэнь*, то учитывая общую образность названия и сравнение произведения с так называемым «головастикowym письмом» (от этого высказывания Ян Сюна в конечном счете отталкивался Лю Се), автор выбрал для него значение «письмена», сочетающее признаки литературного произведения и одновременно — литературного узора. «Дракон, изваянный в сердце письмен» — такой перевод, не отходя от буквальных значений иероглифов, передаст, мне думается, и основную мысль Лю Се.

<sup>10</sup> Ср. у Лу Ци: «Я взором окину момент пролетевший и древних и новых веков; я длань наложу на весь мир среди морей в одно лишь мгновение ока» [155, с. 155].

и мысли захлестнуты им. Каков бы ни был мой талант, бешено мчусь наравне с облаками и ветром. И кисть свою только в руки возьму — мое *ци* далеко обгоняет слова» [27, т. 2, с. 493—494].

Не менее прекрасные описания творческого экстаза можно найти и у предшественника Лю Се — Лу Цзи, но читатель сам в состоянии познакомиться с ними по переводу В. М. Алексеева [155, с. 143—164]. Отмечу только, что понимание поэтического вдохновения у Лю Се не слишком сильно отличается от понимания Лу Цзи, который усматривает в основе его движение некоей «божественной [небесной] пружины» [156, с. 164], т. е. все того же *дао*. Концепция вдохновения как претворения импульса *дао*, действующего через посредство человеческого сердца и наполняющего его *ци*, сохранялась в китайской литературной мысли на протяжении многих веков.

Однако вернемся снова в древность и посмотрим, как складывалось представление о роли *ци* в литературе у первых литературных теоретиков.

\* \* \*

Первым автором, заговорившим о связи между животворящим эфиром *ци* и словесным творчеством, считают «второго конфуцианца» — Мэн-цзы. Надо сказать, что в древности трактат Мэн-цзы не пользовался таким непрерываемым авторитетом, как в средние века, когда стараниями неоконфуцианцев он был при династии Сун включен в каноническое «Четверокнижие» («Сы шу») [197, с. 218]. Правда, Мэн-цзы не позволял себе такой самостоятельности в суждениях, как, например, Сюнь-цзы, которого к конфуцианству относят с большими оговорками [166, с. 31], но и он был достаточно оригинальным мыслителем. В числе тех предметов, о которых «Учитель не говорил», а Мэн-цзы упоминает, можно назвать, в частности, проблему *ци*.

Во второй главе трактата, где приводятся отрывки из беседы Мэн-цзы с его учеником Гуньсунь Чоу, философ заявляет, что умело пестует свое «безбрежное *ци*». На вопрос ученика: «Осмелюсь спросить, что вы именуете „безбрежным *ци*“?» — Мэн-цзы отвечает так:

«Трудно выразить! Это *ци*, которое предельно велико, предельно крепко. Если его пестовать правильно и не причинять [ему] вреда, оно вздымается от Земли до Неба. Это *ци*, которое сочетается с Долгом—Справедливостью и Путем — без них оно чахнет.

Оно рождается в накоплении Долга—Справедливости, а не приобретается случайным их проявлением.

Но если в деяниях есть что-то противное сердцу — оно чхнет тут же!» [62, т. 1, с. 8; ср. также 63, т. 2, с. 377] <sup>11</sup>.

Из сочинения современника Мэн-цзы даоса Чуан-цзы можно заключить, что тогда в Китае уже существовала практика медитации как способа «пестования» своей жизненной энергии — она, в частности, включала в себя особое «легкое дыхание», наподобие «дыхания ребенка», якобы позволявшее не расходовать, а, напротив, накапливать *ци* [310, с. 118]. Ни о чем таком Мэн-цзы не говорит — он лишь упоминает о регуляции притока *ци* в сердце установлением соответствия поступков идее Долга — Справедливости (*и*), которая представлена у него как Мировая Идея, стоящая в одном ряду с *дао*. Говорит он также и о приведении в движение своей жизненной энергии посредством «сосредоточения на одном», концентрации воли [185, т. 1, с. 232; 63, т. 2, с. 373, 377] — было ли это медитацией в полном смысле слова, трудно сказать.

Впрочем, для нас важно другое. Способность «распознавать [чужие] речи» как бы вытекает у Мэн-цзы из факта накопления *ци* [62, т. 1, с. 8]. Само по себе это весьма логично, поскольку речи, как мы уже знаем, представлялись древним китайцам возникающими в сердце — резервуаре *ци*, который есть сосуд, сообщающийся через океан духовности с себе подобными. Но, с другой стороны, словесность *вэнь* — это те же речи, только запечатленные в знаках. Видимо, такое соображение (а может быть, и комментаторская традиция) дало основание более поздним авторам усмотреть в высказываниях Мэн-цзы не только связь речей с *ци* («когда *ци* изобильно, речи таковы, какими им надлежит быть», — писал, развивая его мысль, Хань Юй [62, т. 1, с. 8]) <sup>12</sup>, но и прямую зависимость творений изящной словесности от духовной энергии автора. «*Вэнь* — это формы, в которые претворяется *ци*», — прямо утверждает, например, поэт и ученый Су Чэ (1039—1112), ссылаясь на Мэн-цзы [98, т. 1, с. 49].

<sup>11</sup> В русском издании текста «безбрежное *ци*» переведено как «чувство справедливости», «сердце» — как «разум», а само *ци* выглядит сочетанием Долга и *дао* [185, т. 1, с. 233].

<sup>12</sup> Следует отметить, что «процессу возвращивания духа (имеется в виду *ци*. — И. Л.) Хань Юй... отводит первостепенное значение. В одном случае он сравнивает „дух“ писателя с водой, а его творчество — с предметом, плывущим по воде, и говорит, что, чем большая вода, тем больший предмет она в состоянии поднять... По другому излюбленному сравнению Хань Юя, „дух“ представляется в виде корневой системы дерева, а его художественное проявление — в образе кроны, плодов и цветов: „Не надобно обильным обольщаться, а корни возвращать и ожидать плодов, и почву сдабривать, цветенье предваряя. Коль корни мощные, то будут и плоды. Коль жирная земля — цветенье будет буйным“» [1183, с. 61]. Вообще, концепция *ци* как питательного источника словесного творчества, которую мы находим у Мэн-цзы, имела огромное влияние на все развитие литературной мысли Китая.



В словах Су Чэ идея всеобщей связи и единообразия в природе, столь характерная для китайского мышления вообще, проявилась с особенной силой. Ибо использованный здесь иероглиф «формы» (*син*) в древнем языке (у того же Ван Чуна) сплошь и рядом употребляется в значении телесных форм, и, точно так же как сгущение, кристаллизация космического эфира творили человеческое тело, источаемый в форме жизненной энергии литератором-творцом эфир *ци* претворялся в формы словесности — стихи и прозу. Иными словами, литературное произведение, с точки зрения китайца, продолжало жизнь своего творца не в переносном, а в прямом смысле слова. Теперь становится понятным, почему древние считали претворение своей воли в письмена не менее важным, чем в дела, или, во всяком случае, компенсирующим недостаток последних.

Эту концепцию мы обнаружим, например, у Сыма Цяня, в его знаменитом ответе Жэнь Аню — послании, исполненном неподдельной горечи и страдания. Уже побывав в руках палача и глубоко переживая увечье и позор, великий историк обращается в мыслях к не менее великим предшественникам, чья судьба хоть чем-то напоминала его собственную. В их деяниях он видел оправдание своего труда, ибо, не будучи в состоянии осуществить свои намерения в жизни, они также брались за кисть литератора.

Им всем не «довелось пройти свой Путь, и потому, думая о тех, кто еще придет, [они] излагали дела минувшие... В конце концов оставшись без применения, [они] обратились к рассуждениям, писаниям и планам, дабы излить свое негодование; [они] мечтали явить в пустоте [небесные] письмена, дабы обнаружить себя [перед миром]» [5, т. 9, с. 2735]<sup>13</sup>.

Для Сыма Цяня и других древних такая передача мыслей бумаге являлась не воплощением некоего отвлеченного творческого «я», а реальным перевоплощением материализовавшейся в них духовности, перенесением в письмена своей частицы мирового духа, спасенной таким образом на время от рокового рассеяния... В этом плане очень удачным представ-

<sup>13</sup> Наш перевод этого отрывка отличается от перевода, сделанного В. М. Алексеевым [151, с. 95]. Словосочетание *кун вэнь* В. М. Алексеев трактует как «пустую и отвлеченную букву, лишенную важности и силы», но вряд ли это точно, если учесть глубокое почтение, питаемое Сыма Цянем к своим великим предшественникам, и весь смысл отрывка. Употребление глагола *чуй* («вывешивать», «являть в вышине»), который обычно применяется к «небесным письменам» — солнцу, луне и звездам, скорее наводит на мысль, что и здесь творения гениев древности уподоблены этим «небесным письменам», а слово *кун* следует понимать не как пустоту самих письмен, а как пустоту меж небом и землей, как воздушную бездну, где являются миру небесные знамения.

ляется замечание Ю. Л. Кроля (опирающегося на мнение Б. Вотсона) о том, что, «согласно Сыма Цяню, произведение есть... продолжение индивида после смерти, условие его бессмертия» [205, с. 203]. Идея «продолжения себя» в письменах была, по-видимому, в древности достаточно признанной: в поэтике Цао Пи мы снова, четыре столетия спустя, встречаем ее изложение.

«Настанет час,— пишет этот человек, стоявший на подходе к вершинам власти,— и долголетие иссякнет, а почести и наслаждения прекратятся вместе с твоей жизнью. Обычные сроки, когда наступает предел тому и другому, не сравнятся с беспредельностью [жизни] изящного слова. По этой-то причине древние творцы вверяли свое телесное кисти и туши...» [10, т. 2, с. 1128].

Откуда здесь это «телесное» (*шэнь*), так коробящее в русском переводе? Достаточно вспомнить некоторые определения *ци* (например, у Гуань-цзы: «*ци* есть наполнитель тела» — цит. по [134, т. 18, с. 376]) и все, что мы говорили о нем, чтобы понять, что подразумевал Цао Пи. Время быстро течет, а люди не думают о будущем, не страшатся, как страшились их предки, неумолимого движения теневой стрелки солнечных часов они озабочены лишь суетными желаниями сегодняшнего дня. А между тем «вверху солнце и луна вершат свой путь, внизу дряхлеет облик плоти — и вдруг вместе с мириадами вещей и существ [человек] претерпевает превращение...» [10, т. 2, с. 1128].

Да, только превращение, ибо материализующаяся в живых формах духовность *ци* сама по себе неуничтожима, но для древнего китайца это служило таким же слабым утешением, как для человека нашего времени закон сохранения материи. Нужно было спешить, пока еще оставался шанс сохранить нетленной после смерти хотя бы частицу своего «я» — и один из таких шансов предоставляла литература<sup>14</sup>.

Наверное, для человека древности воплощение себя в литературном слове было чем-то сродни магии, колдовству. Китайцы верили в способность «сильного» астрального тела покинуть свое физическое пристанище и вселиться в другого

<sup>14</sup> Видимо, долг автора удовлетворить любопытство читателя, которое он сам же раздражил, и назвать другие пути. Один из них, самый доступный — сохранение своего *ци* в форме «земной души», *по*. Китайцы хотя и не сооружали ей столь внушительной обители, как египтяне в своих пирамидах, однако строили храмы предков и старались сделать существование души умершего по возможности приятным, безопасным и длительным. Три других пути еще более трудны, чем обретение литературного бессмертия, — это переселение в форме астрального тела в другое существо, о чем речь впереди; долгая жизнь на земле в своем облике, исчисляющаяся веками; и, наконец, вознесение (порой даже в телесной форме) на небо и приобщение к сонму небожителей.

индивида, вытеснив его «слабого» духовного хозяина,— сюжет, который впоследствии дал пищу западным фантастам. В литературе руки рока избегали не за чужой счет, но и здесь духовное *ци* литератора как хозяин вселялось в созданную им самим словесную плоть. «В словесности *вэнь* хозяин— *ци*»,— пишет Цао Пи в своем трактате [10, т. 2, с. 1128], подразумевая *ци* ее создателя, слово же «плоть» (*ти*), постоянно употребляющееся применительно к литературным творениям, только усиливает сходство с магическим действием перевоплощения. Любопытно, что и при магическом переселении астрала, и при воплощении духовного субстрата в творении словесности знаком трансценденции был звук: покоренное силой магии чужое тело обретало вдруг голос «подселенца» [268, с. 184—185, 188—189], а созданные в порыве творческого вдохновения стихи на века сохраняли голос своего творца; ведь именно исторгнутые из сердца бурлящим потоком *ци* «звуки складывались в *вэнь*!» [10, т. 2, с. 996].

К области литературной теории непосредственно примыкает также концепция природы отдельного человека — *син*, которую мы находим у Ван Чуна. Понятие *син* как совокупности психофизических возможностей, заложенных в человеке при рождении, и понятие судьбы — *мин* — как возможности их осуществления часто стоят у Ван Чуна рядом. Это естественно, поскольку китайцы, подобно древним грекам, считали природные данные человека воплощением его судьбы. Например, в знаменитом трактате «О середине» («Чжун юн»), первоначально входившем в «Книгу установлений» («Ли-ци»), а затем ставшем самостоятельным каноном, сказано: «Небесное предначертание (*тяньмин*) именуется природой человека (*син*)» (цит. по [134, т. 13, с. 36]). А в комментарии к летописи «Цзочжуань» прямо говорится: «Природа человека— это [его] судьба»<sup>15</sup> (цит. по [134, т. 13, с. 36]).

Правда, возможность жизненного успеха даже без наличия необходимых талантов, с одной стороны, а с другой — возможность благодаря таланту изменить судьбу<sup>16</sup> показывают, что судьба и природные данные все же разные вещи. К сожалению, связанная с катастрофическими затратами жизненной энергии ломка судьбы при отсутствии должного запаса *дэ*, с точки зрения Ван Чуна, ведет к роковым последствиям. «Если на роду написана бедность, но напряжением сил достигнешь богатства, то, достигнув его, умрешь,— пи-

<sup>15</sup> Это напоминает нам идею Платона о том, что судьба человека — в его характере.

<sup>16</sup> «Иногда случается и так,— замечает Ван Чун,— что талант [у человека] возвышенный, поступки благородные, а судьба зла — и погибнет он, не выдвинувшись; но если судьба добра, возвышаются, [всех] опередив, даже с ничтожными знаниями и слабым *дэ*» [8, т. 1, с. 19].

шет древний мыслитель, видимо вспоминая всех тех, кто пытался „спорить с судьбой" в древнем Китае.— Когда силой таланта достигают богатства и знатности, судьба не в силах их принять. Это подобно вместимости сосуда. Если сосуд рассчитан на одну меру, то мера наполняет его до краев: будешь наполнять дальше — все прольется!» [7, с. 14] <sup>17</sup>.

Как природные способности человека, так и его судьбу, т. е. их претворение в жизни, Ван Чун связывает с духовной субстанцией *ци* [8, т. 1, с. 28, 115 и др.]. Но это означает, что и литературный талант, и его воплощение в произведениях изящной словесности в конечном итоге зависят от *ци*.

Ван Чун (в отличие от Дун Чжун-шу или Лю Сяна <sup>18</sup>) полагал, что врожденные данные (*син*) представляют собой смешение светлого и темного начал: *янци* и *иньци* [8, т. 1, с. 132]. Точно такое же смешение он усматривал и в чувствах — *цин* (непосредственным выражением которых были стихи) [214, с. 180—181]. Теоретически из этого следует, что в литературном произведении воплощается и то и другое. Однако в отношении «изящного слова» Ван Чун все же предпочитает говорить только о «светлом эфире» — *янци*, даже если его избыток приводит к отрицательным результатам.

«Узоры *вэнь* возникают от *ян*, и оно выражает себя в узоре», — говорит он в главе «Яд речей» («Яньду») [8, т. 3, с. 955]. В другой главе — «Утраченные письмена» («Ши-вэнь») — он напоминает о небесной природе знаков *вэнь* примером с платьем: «И верхнее платье и нижнее надеты на тело, но узоры *вэнь* располагаются на верхней одежде, а не на нижней, ибо следует Небу верхнее платье» [8, т. 3, с. 863]. Конструкция китайского платья была тесно увязана с китайской моделью мироздания [258], поэтому логика такого примера, несколько странная для нас, для читателя Ван Чуна была достаточно убедительна. А поскольку тот знал, что небесный эфир — это *янци*, он опять-таки связывал знак и словесность именно с этим «солнечным» началом.

Толкуя сновидения, Ван Чун, как и много позже З. Фрейд, видел в их образах определенные символы [160, с. 86 и др.]. Но если Фрейд в языках пламени, в пригрезившейся змее и т. д. усматривал символ *penis*'а, то древний философ видел

<sup>17</sup> Несколько ранее Ван Чун, не вдаваясь в эти подробности, просто заявляет, что «знатность и низкое положение заключаются в судьбе и природе человека — талант не в состоянии ни приблизить их, ни отдалить» [7, с. 12].

<sup>18</sup> Дун Чжун-шу полагал, что природный характер человека берет начало в *янци*, а волнение чувств — в *иньци*. Это была принятая в то время конфуцианская точка зрения, о чем свидетельствует словарь «Толкование письмен», а также принадлежащая кисти Бань Гу запись дискуссии ученых-конфуцианцев «Всеобъемлющие обсуждения в Зале Белого Тигра» («Бо ху тун») [8, т. 1, с. 132]. Лю Сян же доказывал обратное [8, т. 1, с. 134].

в них знак человеческой речи («язык и уста»), «ибо [все] они одного рода и общего корня, содержат в себе одинаковый эфир *ци*» [8, т. 3, с. 954—955].

Истинное благо в природе — равновесие; по этой причине даже излишек эфира *ян*, который синологи нередко называют положительным началом, может привести к самым отрицательным последствиям. Прорываясь в узор, раскраске, красивой внешности, он ведет ко многим бедам: «красивые и привлекательные люди в большинстве своем лукавы и злы» [8, т. 3, с. 955], ярко раскрашенные змеи ядовиты, но хуже всего, по мнению Ван Чуна, когда избыточное *янци* проявляется в цветистых речах. Ведь даже «Конфуций, едва завидев Ян Ху, удалялся, весь обливаясь белым потом, ибо Ян Ху употреблял в споре язык, яд которого доводил человека до болезни» [8, т. 3, с. 956]. Поспешное бегство великого предшественника отнюдь не кажется Ван Чуну признаком малодушия, поскольку «все яды, попавшие в человека, умертвляют одно лишь тело, а сошедший с языка разрушает и повергает в смуту целое царство» [8, т. 3, с. 956]. Так в теории мирового эфира *ци* Ван Чун ищет и находит аргументы для полемики со сторонниками «изыщества» формы и авторами «соблазнительных» стихов.

Чаще всего употребление понятия *ци* в качестве литературной категории связывается с именем Цао Пи, но учет всех сохранившихся текстов [53, т. 1, с. 124—136; 54, т. 1, с. 1072—1100] показывает, что из 28 случаев употребления Цао Пи иероглифа *ци* только пять относятся к чисто литературной сфере. Это говорит о том, что и у него понятие животворящего эфира остается в первую очередь мировоззренческой категорией, применение которой в области литературной мысли подтверждает тесную связь литературной модели с общей моделью мира.

В своих стихах и в прозе Цао Пи не раз говорит об эфире *ци*, разлитом в окружающую природу и тем или иным образом влияющем на человека: на его чувства, настроение, способности. Он пишет о сокровенном, таинственном, «темном» эфире космоса — *сюаньци*, о четырех различных состояниях мирового эфира в различные времена года (*ици* или *сыци*), которые с неумолимой последовательностью сменяют друг друга, об осеннем эфире (*цюци*), волнующем чувства поэта... [54, т. 2, с. 1073, 1075, 1091]. Небесный эфир (*тяньци*)<sup>19</sup>, послушный круговороту времен, то холодит, вызывая тоску [53, т. 1, с. 128; 54, т. 2, с. 1073], то кажется Цао Пи

<sup>19</sup> Выражение *тяньци* в наше время давно уже превратилось в одно слово, которое значит «погода». Думается, все же, что во времена Троецарствия, когда жил Цао Пи, китаец осознавал обе его составляющие как значащие единицы — в пользу этого говорит широкое самостоятельное

умиротворенно мягким и теплым [54, т. 2, с. 1089], наполняя все вокруг ощущением безмятежного спокойствия [54, т. 2, с. 1075].

Говоря о мировом эфире, Цао Пи прежде всего устремляет свой взор на его животворящую, духовную ипостась. Когда он упоминает о живых, наполненных *ци* существах [54, т. 2, с. 1085] или, напротив, о вещах, не содержащих в себе «духа жизни» (*шэн чжи ци*) [54, т. 2, с. 1099], он имеет в виду именно ее. Тем более это относится к человеку — самому полному воплощению духовных элементов *ци* в нашем мире. Идет ли речь о благородном муже «чистых устремлений, обладающем щедрым и великодушным *ци*» [54, т. 2, с. 1079], или о «высокомудром» (*шаншэн*) государе древности, воплотившем в себе *ци* «великолепное» [54, т. 2, с. 1091], «чистое и добродетельное» [54, т. 2, с. 1098], или, наконец, о поэте, *ци* которого совершенно «исключительно» по своим качествам [54, т. 2, с. 1089],— всегда подразумевается духовное начало в его различных проявлениях.

Не следует, правда, мыслить себе дух совершенно оторванным от его же материализованных, грубо-зримых форм. В этом убеждает ряд особых употреблений слова *ци* у Цао Пи, по количеству почти не уступающих его употреблению в сфере литературной критики (три случая плюс один случай, когда слово *цзинци* заменено на *цзин* [54, т. 2, с. 1095]). Все они имеют отношение к даосским поискам бессмертия, или, как предпочитали более точно выражаться даосы, «долгой жизни»<sup>20</sup>, которыми интересовался и Цао Пи.

употребление слова *ци*. Насколько вообще рискованно отождествлять современные слова со словосочетаниями той эпохи, доказывает хотя бы пример с оценкой, данной Цао Пи древнему царю Чэн-вану. По словам Цао Пи, тот являлся воплощением чистого и добродетельного духа (*шуци*) мудрой проницательности — равно как хризантема есть воплощение того же чистого духа (*шуци*) благоухания [54, т. 2, с. 1088, 1098]. А в современном китайском языке слово *шуци* значит «теплая (хорошая) погода» [195, с. 522].

<sup>20</sup> «Вечная жизнь» считалась китайцами, в противоположность христианам, невозможной, поскольку все живое рано или поздно должно было раствориться в изначальном эфире.

«Живому по закону природы непременно придет конец, — утверждал Ле-цзы. — Те, кто хотят жить постоянно, без конца, не знают границ естественных законов» [159, с. 46]. В ханьское время Хуань Тань писал о современниках, стремящихся продлить жизнь: «Кое-кому удается сделать так, что выпавшие зубы снова вырастают, седые волосы опять чернеют, мышцы и лицо становятся блестящими, лоснящимися... но когда долголетие достигает предела, им тоже остается только смерть. Просветленному [разумом] известно, как трудно достичь [даже этого], потому-то он не утруждает себя... Жизнь бывает долгой (*чан*), [но] долготы предуготовляет старость, а за старостью следует смерть» [54, с. 545]. Впрочем, «долгая жизнь» даосских легенд, исчислявшаяся веками и даже тысячелетиями, представлялась вполне удовлетворительной альтернативой абстрактной «вечности».

В то время многие (в том числе Цао Пи, Цао Чжи и другие поэты) чаще всего предпочитали наиболее легкий способ прижизненного приобщения к «сонму бессмертных» с помощью знаменитого галлюциногена — гриба линджи. Способ весьма тривиальный, если вспомнить, что, по свидетельству В. Г. Богоразы-Тана, благодаря ядовитым грибам впадали в транс чукотские шаманы, а модный ныне на Западе ЛСД был впервые добыт из гриба, употреблявшегося жрецами майя. Приняв линджи, современники Цао Пи видели то, что они больше всего хотели видеть — обитель бессмертных на мифическом острове Пэнлай, чудесные сады, полные фантастических цветов, и себя мчащимися на крыльях ветра над горами и водами в эту чудесную обитель:

Отбросив прочь  
Земную шелуху,  
Пронзив туман,  
Я устремился в небо:  
Летаю я  
Над озером Динху...  
[266, с. 116],—

пишет Цао Чжи в стихотворении «Путешествие к небожителям», и, похоже, это не просто плод творческой фантазии — полет этот, подобно своим собратьям, он видел более ясно, чем позволяло простое воображение.

Другие ради обретения здоровья, силы, красоты и «долгой жизни» пускались на рискованные эксперименты с разными алхимическими снадобьями<sup>21</sup>. Начиная с правления преемника Цао Пи императора Мин-ди в моду вошел знаменитый «порошок из пяти минералов» (*уишань*)<sup>22</sup>, употребление которого постепенно сказалось на одежде, нравах и даже литературе<sup>23</sup>. Но характерно, что, разбирая входившие

<sup>21</sup> В трудах китайских авторов собрано немало свидетельств о применении этих снадобий — случаев забавных, смешных и печальных. Ядовитые вещества, входившие в их состав, требовали особой осторожности — и часто те, кто искал «долгой жизни», находили вместо нее смерть или до конца дней оставались калеками. Рассказывать здесь подробно об этих случаях нет возможности — китаисту же нетрудно познакомиться с ними по известной статье Лу Синя «Связь литературы и нравов в эпоху Вэй и Цзинь с употреблением снадобий и вина» [100, т. 3, с. 486—507] и по книге проф. Ван Яо «Жизнь средневековых литераторов» [84, с. 1—43].

<sup>22</sup> Состав этого порошка не удастся установить даже по наиболее полному академическому китайскому «Минералогическому словарю», поскольку в наши дни старинные названия минералов уже не употребляются и смысл их забыт. Судя по всему, в *уишань* входило какое-то сернистое соединение, сталактиты, нечто вроде минерального масла красного цвета и две разновидности полудрагоценных камней [100, т. 3, с. 494], растертых и употребляемых в виде пилюли.

<sup>23</sup> После приема этого снадобья человека сначала бросало в жар, потом начинало знобить, однако во избежание летального исхода он не должен был тепло одеваться или есть горячую пищу — напротив, следовало

в него элементы, старинные китайские лечебники утверждают, что те «полезны для *цзин* и для *ци*» [84, с. 2], т. е. снова возвращают нас все к тому же мировому эфиру и заключенной в нем жизненной силе.

Однако способ накопления жизненной энергии, о котором мы читаем во фрагменте одного из утраченных сочинений Цао Пи, требовал гораздо больше труда и упорства, хотя сулил несравненно меньше опасностей. Это был старый способ, известный уже со времен Чжуан-цзы,— метод регуляции дыхания в сочетании с медитацией. По аналогии с известным индийским учением эту технику называют иногда «даосской йогой». Прибегавшие к ней поклонники даосизма стремились продолжительным самосозерцанием очистить свое сердце, освободить все трансцендентные пути для свободной циркуляции животворящего эфира, движущегося по законам Абсолюта. Но чтобы его энергия не рассеялась бесследно в пространстве, необходимо было еще удержать ее в себе, не дать улететь во время выдоха — ведь именно выдыхаемый воздух представлялся им материализацией уходящего из тела *ци*. В трактате Гэ Хуна, жившего на столетие позже Цао Пи, мы находим уже подробное описание методики «перемещения эфира» (*синци*) (см. [6, т. 1, с. 209—210]), которая до того времени во многом оставалась доступна лишь «посвященным». Упражняющемуся, естественно, требовались полный душевный и телесный покой — энергия не должна была во время упражнений расходоваться никоим образом. Воздух втягивали носом и «запирали» в груди. «Таят его, пока число сердечных ударов не достигнет ста двадцати — тогда потихоньку выдыхают через рот», — писал Гэ Хун. Дыхание должно было оставаться легким и незаметным — чтобы контролировать его, на нос и рот клали пушинки, которые не должны были двигаться. Считалось, что, если после долгих тренировок удастся достигнуть на вдохе паузы продолжительностью в тысячу сердечных ударов, даже «старец помолодеет» — так велика накопленная в его теле энергия. Именно о такой регуляции дыхания читаем мы у Цао Пи в «Рассуждении о деяниях Ци Цзяня и ему подобных» («Лунь Ци Цзянь дэн ши») — даосских магах, которые были «искусны в перемещении *ци* и в старости имели юный облик» [54,

принимать холодное, обливаться холодной водой и т. д. Поскольку кожа в результате приема снадобья приобретала особую чувствительность и ранимость, любители *ушисань*, а за ними и другие стали носить только свободную легкую одежду, разношенную обувь; поскольку стиральная одежда «стояла колом», платье подолгу не стирали, и вши перестали считаться чем-то постыдным; отказ от горячей пищи и необходимость «выпускать жар» препятствовали соблюдению установленной обрядности — знаменитых «китайских церемоний». Все это нашло свое отражение и в литературе [100, т. 3, с. 494—497].



т. 2, с. 1095]. В этом тексте, так же как у Ван Чуна, понятие эфира одновременно объемлет качества физические и энергетически-духовные, *ци* здесь и воздух и дух; он не поколеблет пушинку у рта, но способен заменить многодневный запас телесной пищи<sup>24</sup>. Так что, по-видимому, *ци* для Цао Пи оставалось таким же синкретическим понятием, как для его предшественников. И хотя интересовала его почти исключительно духовная сторона — например, проявление *ци* в сфере художественного творчества,— не следует забывать, что его «Рассуждение об изящной словесности» и рассуждение о магах — части одного большого произведения, некогда выбитого на каменных стелах перед Высшей школой государства — речь в них идет об одном.

Несколько смущает, правда, недвусмысленно декларированная в «Рассуждении об изящной словесности» невозможность сознательно управлять воплощением своего духа, а ведь в «Рассуждении о деяниях Ци Цзяня...» говорится как раз о контроле над *ци*. Впрочем, в обоих случаях перед нами не только разные сферы, но и разные моменты перемещения и трансформации животворящего эфира.

Применительно к даосской йоге это длительный и трудный процесс духовного совершенствования, процесс накопления жизненной энергии, а применительно к литературному творчеству — это момент ее расходования, момент мгновенной отдачи. Каждый волен, если у него хватит сил и решимости, возвращать свой дух, добиваясь сверхъестественного, но литератор не в состоянии дать читателю более того, что уже имеет. К тому же даосский чародей — существо из ряда вон выходящее, его пример — не для пишущей братии. Человек обыкновенный вынужден обходиться тем запасом *ци*, который отпущен ему при рождении, только его природные данные обуславливают его успех или неудачу в литературе, степень художественного совершенства его произведений.

В пользу того, что концепция *ци* у Цао Пи тесно связана с проблемой литературного таланта и врожденных способностей (*син*), говорит определенная текстуальная перекличка между ним и предшественниками.

«В словесности хозяин — дух *ци*», — читаем мы, например, у Цао Пи, и на память приходят слова Ван Чуна: «Хозяин

<sup>24</sup> Цао Пи, а также его брат Цао Чжи в «Рассуждении относительно споров о дао» («Бянь дао лунь») пишут, что они вместе с другими членами царской семьи подтрунивали над рассказами о чудесных способностях Ци Цзяня, «верили им не вполне. И вот попробовали оставить Ци Цзяня без пищи на сто дней. [Чтобы] избежать обмана, решили спать с ним в одной комнате. [Но тот] прогуливался и вел себя как ни в чем не бывало. Ведь человек умирает даже после семи дней голодовки — а Ци Цзянь смог выдержать это!» [54, т. 2, с. 1095].

врожденных способностей — количество *ци*»<sup>25</sup> [8, т. 1, с. 28]. Цао Пи пишет о поэте Лю Чжэне, что тот «обладал исключительным *ци*», — и сразу вспоминаются слова самого Лю Чжэня, сказанные им о другом поэте, Кун Жуне: «...верю, что он обладает исключительным *ци*: по врожденным способностям к кисти и туши, пожалуй, нет ему равных»<sup>26</sup>. В то же время, повествуя о даосском маге, Цао Пи упоминает о возвращении им врожденных способностей (*ян син*), хотя ясно, что речь идет о хорошо известном по тексту Мэн-цзы «возвращении духа» (*янци*). Так что, по-видимому, правы те китайские исследователи истории литературной критики, которые в той или иной степени ассоциируют понятие *ци* у Цао Пи с понятиями *син* и *цай*: природными задатками и талантом [143, с. 24, 63; 133, с. 23; 118, с. 37; 87, с. 39].

Конечно, понятие *ци* шире двух последних, ибо те — лишь частные формы воплощения мировой духовности. Духовное начало может найти свое выражение также в языке, стиле, ритмике литературного произведения и многом другом, поэтому литературоведы, выведившие из *ци* эти аспекты художественной формы, тоже имели на это основания [98, т. 1, с. 165; 87, с. 39]. Не следовало только ставить знак равенства между частью и целым, между причиной и следствием, а это, к сожалению, иногда делалось. В период, предшествовавший пресловутой «культурной революции» в КНР, вульгарно-социологические тенденции в литературоведении, стремление во что бы то ни стало заменить старые, «отжившие» понятия новыми, «современными», наконец, просто тщеславное желание «заявить о себе» в науке давали порой самые причудливые всходы. Примером может служить хотя бы статья Бин Чэня «Литературная теория Цао Пи» [78], специально посвященная проблеме *ци* и его воплощения в литературе. Логика рассуждения автора проста: коль скоро в основе художественного стиля автора лежит *ци*, значит, стиль и *ци*, по сути, одно и то же. Далее получается, что *ци* «должно выражать определенное идейное восприятие» и что оно есть «единство формы и содержания» [78, с. 130]. К сожалению, все это очень мало помогает понять, что же именно хотел сказать своему читателю Цао Пи—замена одних терминов другими в данном случае влечет за собой и подмену идей.

<sup>25</sup> Эта фраза звучит коряво и в оригинале, поэтому комментатор предполагает, что иероглиф *чжу* — «хозяин» — написан здесь по ошибке вместо сходного *шэн* — «рождаться». Однако это только предположение — будем пока опираться на имеющийся текст.

<sup>26</sup> Известно, что Лю Чжэнь внес немалый вклад в литературную мысль своего времени [87, с. 37]; к сожалению, его произведения до нас почти не дошли. Это высказывание сохранилось только в передаче Лю Се [27, т. 2, с. 514].

Поиски новых терминологических эквивалентов для другой важнейшей категории Цао Пи — *ти* (тело, плоть, воплощение) тоже были не слишком плодотворны. Не очень веришь даже такому специалисту, как Ло Гэнь-цзэ, когда он утверждает, что древний критик подразумевал под *ти* стилистическое направление [98, т. 1, с. 146, 148]; если же вспомнить, что Бин Чэнь связывает воплощение (*ти*) у Цао Пи с понятием авторской индивидуальности [78, с. 130] или что Хуан Хай-чжан усматривает в *ти* «указание на данные небом качества» [118, с. 37] (т. е., по сути, аналогию *ци*), понимаешь, что все эти точки зрения нуждаются в критической оценке. Видимо, лучшее, что можно сделать в подобной ситуации,—обратиться к самому оригиналу и попытаться выяснить, что все-таки хотел сказать автор.

«Так вот,— заявляет Цао Пи,— корни изящной словесности одинаковы, но побегі различны. (Далее следует уже приводившееся на стр. 27 описание различных жанров.— *И. Л.*) Эти четыре вместилища не одинаковы. Поэтому способность — [всегда] односторонность. И лишь всеобъемлющий талант предуготован ко [всем] этим воплощениям (*ти*).

В словесности хозяин — дух *ци*, и воплощения (*ти*) прозрачного или замутненного духа нельзя насильственно добиться. Это как в музыке: хотя бы мера мелодии была одинакова и такты совпадали, но коль скоро дух извлекается неодинаково, изящество и грубость зависят от изначального в человеке. Пусть будут отец или старший брат, они не в состоянии передать [дух этот] сыну или брату младшему» [10, т. 2, с. 1128].

Текст Цао Пи — не научный трактат, детально анализирующий предмет и создающий из частей целого стройную и законченную систему. Его подход синтетичен, а само «Рассуждение» — свободное эссе, где мысль легко скользит по ткани литературы, отмечая то одну, то другую остановившую внимание подробность. И лишь его метафоры и сравнения, лексика, несущая в себе определенный культурный код эпохи, фразеологические заимствования, наполняющие текст скрытыми ассоциациями, могут дать нам правильное представление о картине, которую видел Цао Пи.

Когда он, например, говорит о ветвях и корнях словесности, разнообразии первых и единообразии вторых, мы можем догадываться, что литература представляется ему могучим деревом с причудливой вязью непохожих одна на другую ветвей. Дерево выходит оттуда, где во мраке все одинаково, и мы вспоминаем, что китаец считал *вэнь* порождением Извечного *дао*, имя которому «Единое», «Мрак» и «Небытие». Дерево словесности произрастает, с точки зрения Цао Пи, столь же естественно, как все растения земли, ибо все они —

воплощение жизненной силы *ци*, хозяина и владельца их существа, продукты эволюции мирового эфира, этапы Великого Пути Вселенной. Возможно, именно внутренняя связь этого образа с идеей *дао* и *ци* привлекла к нему Лю Се — человека, который видел в словесности *вэнь* аналогию всем прочим «письменам» и «знакам» макрокосма, манифестацию его саморазвития.

«Если говорить о подобии изящной словесности,— развивает он образ своего предшественника,— то сравню ее с деревьями и травами. Корни их и стволы, растущие из земли, сходны по своей природе, но ароматы и неприятные запахи они иод лучами солнца источают разные» [27, т. 2, с. 519]. После Лю Се в Китае стали говорить уже о «лесах литературы» (*вэньлин*); в VI в. было даже создано специальное литературное учреждение под таким названием.

Классифицируя ветви древа словесности, Цао Пи также не случайно именуется четыре главных его ответвления *сы кэ* (четыре сосуда для риса). Все живое есть вместилище духовного *ци*, и, подобно самому дорогому меж небом и землей— человеку, словесность наполнена эманацией эфира, этими «зернами без шелухи» — лишь они одни придают ей силу и жизнь. В зависимости от соотношения начал *инь* и *ян* в духовном теле творца-литератора, в зависимости от мощи и утонченности его духа рождается конкретное литературное воплощение.

«То, что одним лишь сердцем человеческим постигается, отец не может уступить сыну, и старший брат не может научить этому младшего»,— говорил когда-то Хуань Тань [54, т. 1, с. 549]<sup>27</sup>, и, перефразируя его изречение применительно к процессу перехода элемента духовности в литературное произведение, Цао Пи не мог не думать о сердце — прибежище духа, где сталкиваются невидимые волны чистого и замутненного эфира, выплескиваясь затем на шелковый или бумажный свиток и застывая там стройными строками певучих стихов. Внешне видимый узор слов создает для *ци* как бы новую плоть; подобно всякому *вэнь*, он знак присутствия духа вообще и вместе с тем знак различительный, позволяющий судить о количестве и качестве содержимого. Дух переходит в новое свое прибежище спонтанно, подчиняясь только движению *дао*, которое, как мы помним, воздействует на дух через сердце человека. Но Цао Пи ничего не говорит о *дао*,

<sup>27</sup> Это изречение Хуань Таня, в свою очередь, восходит к известной притче Чжуан-цзы о колеснике Бяне. Рассказывая царю о непостижимости своего искусства, тот говорил следующее: «Беру [колесо] в руки — а сердце откликается. Уста не могут этого объяснить, в этом — мастерство. [Я], ваш слуга, не в силах объяснить его сыну, а сын [мой] не способен от меня его воспринять» [59, с. 87].

все его мысли устремлены только к идее *ци*; если даже творческое вдохновение и имеет у него внешний импульс, тот лежит за пределами его внимания. Состояние духа в момент творчества, которое бесполезно пытаться изменить или заимствовать у другого,— вот что определяет успех и неудачу литератора. Иными словами, вдохновение у Цао Пи — не «божественный дар», не «озарение свыше», но вместе с тем как мало зависит оно от самого индивида — мыслящей и творящей личности! Тот всего лишь сосуд — природа наполняет его, определяет его размеры и переливает затем его меру таланта в изящное слово.

Такова теория литературного творчества и творческого вдохновения Цао Пи. Впрочем, в этих же рассуждениях некоторые усматривают также зачатки теории китайского стихосложения.

Китайский стих вплоть до нашего времени оставался тональным. Это значит, что он был построен не на чередовании ударных и неударных слогов (поскольку почти все слоги без исключения являлись тогда ударными) и не на чередовании слогов долгих и кратких (хотя разница в долготе звука все же имела место), а на чередовании слогов-слов с различной музыкальной тональностью, отличных друг от друга высотой и характером звучания (ровный, восходящий, нисходящий тон и т. д.). Правда, во времена глубокой древности, когда складывался первый поэтический памятник — «Книга песен», в китайском языке существовало только два тона — ровный (*пин*) и «входящий» (*жу*). Для первого, открытого, было характерно певучее, протяжное звучание, во «входящем» же звук сразу как бы «входил» внутрь и обрывался, закрытый согласным. Это позволяет предполагать, что архаическое китайское стихосложение, по сути дела, являлось метрическим.

В последние века до нашей эры и в первые века нашей эры китайский язык, и особенно его фонетический строй, претерпел большие изменения. Складывались новые тона, менялись рифмы, старая система стихосложения становилась недееспособной. Вероятно поэтому в поздний период древности — эпоху Хань — в китайской поэзии доминируют произведения *фу*, написанные своего рода «свободным стихом», стоящие как бы на грани стиха и прозы, а также песенная поэзия *юэфу*, ритм которой определялся мелодией.

Лишь в конце V в., когда окончательно сложившаяся в языке новая система музыкальных тонов нашла свое место в поэтической практике, Шэнь Юэ создал свою теорию «четырёх тонов», разработал учение о «восьми болезнях» стиха. Именно на них базируется классический, так называемый «регулярный», или «уставной», стих — *гэлюйши*.

Разговор об особенностях «регулярного» стиха увел бы нас слишком далеко от основной темы — скажем лишь, что тона в нем чередуются в строго фиксированной последовательности, цель которой — устранить мелодическую монотонность, придать стиху музыкальность и создать своеобразную — то повышающуюся, то понижающуюся — мелодию. Именно эта «мелодическая волна» и придает стиху присущий ему ритм. Любопытно, что привязанность к всепроникающей дуальной модели, выраженной в извечной оппозиции *инь* и *ян*, заставила китайских теоретиков поделить вновь возникшие в языке тона на две большие группы: «ровные» (*пин*) и так называемые «косые» (*цзэ*) — тона, высота звука в которых меняется по кривой. Именно на чередовании ровных и косых тонов построены схемы различных типов «уставного» стиха [81, с. 72—73]. Однако такая дань традиционному мышлению неизбежно умаляла новаторскую ценность новой теории. И когда Шэнь Юэ, гордый своим «открытием» музыкальной основы стихосложения, самоуверенно заявил, что «со времен элегических поэтов (таких, как Цюй Юань.— *И. Л.*) эта тайна оставалась незамеченной» [98, т. 1, с. 172], тут же были найдены примеры, опровергающие его утверждение. Одним из них оказались слова Цао Пи о том, что в изящной словесности прозрачное и замутненное *ци* получает свое воплощение. И, действительно, ведь «прозрачное» — это *ян*, «замутненное» — это *инь*, следовательно, взаимопреодоление и чередование двух начал, лежащее в основе ритмов Вселенной, находит тем самым свое отражение и в ритмах стиха, а слова Цао Пи можно рассматривать как констатацию этого факта. Мы, конечно, вряд ли согласимся с этой мыслью Лу Цзюэ, некогда изложенной им в письме к автору теории «четырёх тонов» [98, т. 1, с. 173]. Судя по всему, Цао Пи в цитированном выше фрагменте рассматривал проблему воплощения духа *ци* в самой общей форме: выводить отсюда идею музыкального ритма — значит толковать его текст слишком вольно. Тем не менее такая интерпретация тоже имела место, и это показывает, насколько значительное и разностороннее влияние оказала концепция Цао Пи на последующее развитие литературной мысли в Китае.

Итак, от клубящегося космического облака, внутри которого возникли два Начала, пять стихий и видимые формы вещей — к существам, наполненным дыханием жизни, к человеку, обладающему всеми ступенями духовности, и от него — к литературе — таков, с точки зрения древнего китайца, путь мирового *ци*, способного материализовать себя и в вещи, и в человеке, и в знаке. Принято считать, что идея этого последнего воплощения впервые была высказана именно Цао Пи в его «Рассуждении об изящной словесности», но рас-

смотренные нами тексты Ван Чуна показывают, что с не меньшим основанием так можно было бы сказать и о нем. Не только перекличка идей, но и прямые текстологические заимствования и реминисценции (анализ подтверждает, что за каждой второй фразой Цао Пи стоит предшественник) говорят нам о тесной связи концепции Цао с китайской традицией. Поэтому вряд ли прав Ло Гэнь-цзэ, считающий, что мысль о «роли *ци* в литературе, о необходимости акцентирования в ней *ци*, вероятно, имеет источником чтение и перевод буддийских сутр» [98, т. 1, с. 165]. Скорее, дело здесь не во влиянии, а в некотором внутреннем родстве буддийских источников с даосскими, из которых в основном и черпал Цао Пи, в определенном совпадении конструируемой ими модели мира, равно подчеркивавшей (если говорить о ханьском даосизме) идею мирового духа, и в некоторых других сходных чертах. Именно это внутреннее родство позволило буддизму так быстро укрепить свои позиции в Китае, чего не произошло при последующем знакомстве китайцев с манихейством, несторианством, исламом и, наконец, католицизмом и православием — религиозными учениями совершенно иного рода.

## Глава 3

ВЕТЕР ВСЕЛЕННОЙ ФЭН  
И ЕГО ВЫХОД В СФЕРУ ПОЭЗИИ.  
СПОРЫ О ФЭНГУ — «ВЕЯНИЯХ И ОСТОВЕ»

Все, что относится к сфере идей, трудно датировать, особенно если имеешь дело с глубокой древностью, многие памятники которой безвозвратно погибли, а время возникновения и подлинность других подчас спорны. Тем не менее можно полагать, что во времена Аристотеля (IV в. до н. э.), давшего определения жанрам и тропам греческой поэзии, в Китае уже существовала некая система дефиниций, применяемая для классификации и характеристики явлений поэтического творчества. Я имею в виду так называемые «шесть категорий» поэзии (*лю и*, или *лю ши*), которые в книге «Установления царства Чжоу» упоминаются в связи с обучением музыкантов [58, т. 3, с. 842—843], а в «Великом введении» в «Книгу песен» — в связи с общей теорией поэзии [30, т. 1, с. 43; 10, т. 2, с. 996].

В ряду этих шести на первом месте стоит категория *фэн*, которая толкуется самым различным образом. Чжан Си-тан, проделавший большую обобщающую работу в связи с анализом композиции «Книги песен», насчитал тринадцать таких толкований: «поучение» (2), «порицание», (5), «нравы» (6), «воспитание» (4), «тексты народных песен» (9), «напев» (12) и др. [127, с. 106—108]. Но не следует забывать, что комментатор текста вносит в его понимание нечто и от своей эпохи; самое правильное поэтому будет обратиться непосредственно к истокам термина, постараться отыскать в них начало последующей трансформации.

Возьмем для начала древнейшие начертания иероглифа *фэн* — мы увидим изображения примитивного прямоугольного паруса, из тех, что и до нашего времени стоят на утлых китайских джонках. Позднее к нему был добавлен «смысловой ключ» — изображение насекомого, однако и тот и другой вариант служил графическим символом ветра, который, по китайским представлениям, не только заставлял двигаться суда, но и пробуждал весной к жизни тварей земных [123, с. 51—52].



Итак, изначальное вещное значение иероглифа *фэн*, из которого родились все остальные, переносные, — это «ветер». Но каким видел ветер древний китаец, были ли его представления о ветре идентичны нашим? — очевидно, нет. Ему он казался чем-то гораздо более значимым и могущественным, носителем и воплощением космических сил, посланцем Неба, дыханием Вселенной, и в его картине мира занимал совершенно особое место. «Огромная глыба (т. е. Вселенная,— *И. Л.*) исторгает эфир *ци*; имя же этому — ветер», — читаем мы, например, у Чжуан-цзы [59, с. 6]. «Разве пространство между Небом и Землей не похоже на кузнечный мех? — вопрошает его предшественник Лао-цзы. — Чем больше [в нем] пустоты, тем дольше оно действует, тем сильнее движение, тем больше [из него] выходит [ветер]» [185, т. 1, с. 121]. Иными словами, ветер в этих текстах не просто движение воздуха, каким его видим мы, а вихрь животворящего космического эфира, заполняющий все пространство между Землей и Небом, пронизывающий людей, животных и растения, рождающий времена года, несущий с собой жизнь и увядание. «Ветер — это эфир *ци*», — констатирует словарь «Гуанья» (цит. по [27, т. 2, с. 516]).

Впрочем, не следует думать, будто тождество двух понятий абсолютно. Ветер — воплощенное движение, он — волнение возмущенной субстанции *ци*, космический импульс, мчащийся над миром в просторах духа и материи. «Ветер — то, что возникает от возбуждения при столкновении эфиров *инь* и *ян*», — поясняет автор ханьского трактата «О распорядке вещей» («У ли лунь») [42, т. 1, с. 47]. С ним соглашается знаменитый поэт Цзи Кан (223—262), живший позднее, в эпоху Вэй. В своем трактате о музыке он пишет: «Всякий раз, когда возмущаются и приходят в волнение *инь* и *ян*, после образуется ветер; он возникает от воздействия эфиров друг на друга и от соприкосновения с землей...» [50, с. 79].

Таким образом, ветер это столкновение и буйство противоборствующих начал, стремительный поток сил тьмы и света, вовлекающий все живое в свой причудливый круговорот. Ничто не может остаться безразличным к веянию ветра, будь то воды реки, крона деревьев или же человеческая душа: все они откликаются на его прикосновение, и чем больше родство между их *ци*, тем больше отклик, тем сильнее внутренний — скрытый и внешний — явный резонанс. Волнуя человеческие души, ветер врывается и на страницы китайской поэзии, пробуждая к жизни привычные ассоциации. Китайская поэзия с древних времен наполнена шумом ветра: это может быть весенний ветер, мягкий и ласковый, согревающий природу своим живительным дыханием. «Налетел с северо-востока весенний ветер — и сразу заколыхались цветы

и ветви», — пишет поэт П. в. Сун Цзы-хоу [53, т. 1, с. 46]. Откуда ни возьмись появляются мириады мошек, бабочек, гусениц — потому-то в иероглифе «ветер» мы видим теперь изображение насекомого. И конечно же, не остается равнодушным к прикосновениям ветра и человек: подобно весеннему цветку, он пьет его живительную силу, расправляет затекшие члены, оживает от дыхания весны. «Прекрасный, чистый ветер налетел, раздувает мою юбку тончайшего шелка, а сине-зеленый халат — словно весенняя трава — длинные пологи по ветру летят!» [53, т. 1, с. 58]. Но самое глазное — весеннее половодье светлого *ци* захлестывает и его средоточие в человеческом теле — сердце человека, которое движется и пульсирует в унисон со всей природой. «Ветер весны приводит в движение весеннее сердце», — поется в народных «Песнях полуночи» [53, т. 1, с. 525]. Или: «Теплый ветер ворвется в южное окошко, и ткачиха лелеет весенние помыслы» [53, т. 1, с. 526]. Иногда перед нами — целая картина, где все созвучно: ветер, человеческое сердце, мир растительный и мир животный. «В весеннем лесу цветы так прекрасны, у птиц весной помыслы так трогательны, под весенним ветром — опять столько чувств!..» [53, т. 1, с. 526].

Не то — осенью, на закате года, когда природа завершает свой круговорот и торжествует стихия темного эфира, *иньци*.

Когда поднимается ветер осени,  
Летят белые облака,  
Травы и деревья желтеют и осыпаются...  
И множатся скорбные чувства...

[53, т. 1, с. 2]

Часто эта скорбь вызвана горечью разлуки, и осенний ветер, пробуждающий в душе ее темное начало, будит и эти горькие воспоминания:

Осенний ветер влетел в окно,  
Заколыхалась прозрачная завеса...  
Поднявши голову, гляжу на ясную луну,  
И чувства свои вручаю тысячеверстым лучам...<sup>1</sup>

[53, т. 1, с. 529]

Сродни осеннему ветру северный ветер, ветер холодный или просто свежий, ветер со снегом — ведь север, населенный варварами, находится под властью темного начала *инь*, и холод исходит от того же самого начала.

«Песня скорби» дочери поэта Цай Юна (133—192) — Цай Янь, некогда насильно отданной замуж на чужбину, в страну варваров — сюнну, показывает нам буйство северного ветра, как бы исторгнутого вместе с мировой скорбью откуда-то из

<sup>1</sup> Впоследствии этот мотив приобретает классические очертания в знаменитом стихотворении Ли Бо «Думы тихой ночью» [19, с. 174].

глубочайших теснин Земли<sup>2</sup>. Нашествие этой темной стихии, захлестывая все вокруг, пробуждает на своем пути голоса скорби и ненависти:

Все крепчает голос  
Пронзительного северного ветра,  
Пришла в движение гуннская свирель,  
Заржал [рожденный на] границе конь...<sup>3</sup>  
Возвращается [на родину] одинокий гусь —  
Кричит «ин-ин»,  
Музыкантами овладевает вдохновение,  
[Они] трогают струны циня и чжэна;  
Звуки их согласны,  
Печальны и чисты.  
Сердце источает [скорбные] думы,  
А ненависть теснит грудь...  
Хотела бы дать волю своему *ци*,  
Да боюсь, [стражи мои] всполошатся!  
[53, т. 1, с. 52]<sup>4</sup>

Правда, и среди осени неумолимое движение природы к увяданию на какое-то мгновение может вдруг остановиться, и силы света как бы поворачивают вспять. Но это время так быстротечно! С грустью и тоской говорит о своеобразном «бабьем лете» безымянный древний поэт:

Поднялся возвратный ветер,  
Приведя в движение землю,  
И зазеленели заросли  
Осенних трав.  
Но времена года  
Вершат свои превращения,  
И как быстро [наступит]  
Его закат! [34, с. 36]

Разумеется, каждому живому существу свойственно откликаться на движение времени, и сознание того, что «есть в осени первоначальной короткая, но дивная пора», будит в русском читателе столь же сложную гамму чувств, как и в древнем читателе приведенного здесь стихотворения. Тем не менее не следует забывать, что в стихах старых китайских авторов непосредственное ощущение природы преломляется через призму мировосприятия, весьма отличного от нашего. Наблюдение и его осмысление обычно так органично слиты,

<sup>2</sup> Этот образ подсказали нам стихи современника ее отца, поэта Цинь Цзя (? — ок. 167), который писал: «Ветры скорби рождаются в глубоких теснинах» [53, т. 1, с. 40].

<sup>3</sup> В «Древних стихотворениях» говорится, что «конь хуских степей за северным ветром бежит» [239, с. 302; 10, т. 1, с. 631], т. е. тяготеет к несомой ветром стихии, откликается на нее.

<sup>4</sup> Существует три варианта этого произведения, которое вызвало в 1959 г. дискуссию в китайской печати. Здесь использовано стихотворение, записанное в стиле «чуских строф».

а модель мира древних настолько удовлетворяет их наблюдениям, что очень трудно порой почувствовать присутствие этой модели, по которой подсознательно выверяется все, что слышит ухо и видит глаз. Однако ветер для китайцев древности и средневековья — это движение мирового эфира *ци*. И «прекрасный чистый ветер», который раздувает юбку героини безмянного «древнего стихотворения», не просто ласковый ветерок — ведь от этого же «прекрасного чистого *ци*» получал свой мандат на власть над миром ее господин — Сын Неба [125, с. 995]. А в «Песне скорби» Цай Янь и свирель, и природа, и сердце героини — все так согласно откликается, резонируя в унисон движению волны мрачного эфира, который мчится на крыльях северного ветра! И это понятно, по китайским представлениям, никакая вещь не была для ветра преградой; движение эфира не прекращалось на грани сред, а лишь менялось, обретая иные пути.

О том же совершенно ясно говорит традиционная китайская наука. Если в поэзии связь внутреннего и внешнего, ветра и сердца можно принять за поэтический образ, благо мы привыкли к метафоричности художественного мышления, то техника врачевания не оставляет на этот счет никаких сомнений. Достаточно обратиться, например, к древнейшему медицинскому канону «Книге Хуан-ди о внутреннем» («Хуан-ди нэй цзин») — а на нем зиждилась вся китайская медицина, — чтобы убедиться, что, по представлениям древних, жизнь человека, его здоровье и душевное состояние находились под постоянным влиянием перемен, происходящих в безбрежном океане *ци*, где все живое вершило жизненный путь подобно рыбам в море. Колебания эфирного океана мгновенно передавались каждому живому существу. Ветры Вселенной, бушевавшие между Небом и Землей, проникали внутрь человеческого тела и устремлялись вместе с потоками его собственного *ци* по кровеносным сосудам, создавая благоприятные или неблагоприятные для организма ситуации. «Когда от восьми ветров возникает зло, — говорит автор канона устами Цзи Бо, божества врачевателей, — это зло становится ветром в кровеносных сосудах, который влияет на пять органов, и это зло вызывает болезнь» [293, с. 110]. Именно поэтому в иероглифические обозначения ряда заболеваний, особенно инфекционных «поветрий» и психических расстройств, с древних времен включался смысловой знак «ветра» — *фэн* как указание на их причину и источник.

Сконцентрировавший в себе все свойства сущего и не сущего, видимого и незримого, материального и духовного, океан *ци* влиял на все без исключения стороны человеческого существования. В нем сходились и из него исходили незримые нити, связующие живые существа и неживую природу

ду, ибо все они, в свою очередь, суть сгустившийся *ци*. Поэтому от движения внешнего *ци* — космического ветра — зависела циркуляция *ци* в человеческом теле и от них обоих — здоровье человека, его благополучие, богатство, продвижение по службе и в конечном итоге — его судьба. Этот принцип «космической причинности» был воплощен в знаменитом понятии *фэньшуй* («ветры и воды»), игравшем колоссальную роль во всей жизни старого Китая.

Европейцы, хлынувшие в Китай после опиумных войн, приходили в совершенное замешательство при столкновении с этим понятием. А сталкиваться с ним приходилось постоянно. «Когда предлагали поставить несколько телеграфных столбов, когда китайское правительство настаивало на сооружении железной дороги, когда для использования продукции угольных копей внутри страны предлагали строительство самого обыкновенного трамвая — всякий раз китайские чиновники неизменно делали вежливый поклон и заявляли, что это невозможно по причине *фэньшуй*» [237, с. 2].

Совершенно неспособный разобраться в принципиально иной картине мира, которой руководствовались в своем поведении китайцы, да подчас и не стремившийся к этому европеец чаще всего объяснял подобные поступки «загадочными свойствами китайской души», прирожденной склонностью «ходить вокруг да около» [193, с. 34], «податливой неподатливостью» [193, с. 37] аборигенов. А между тем трудно предсказуемые последствия вторжения в сферу действия космических сил были для китайца гораздо важнее сиюминутной и столь очевидной для европейца выгоды. Волна, вызванная в океане *ци*, могла приподнять, подвинуть человека ближе к желанной цели, но могла и захлестнуть, искалечить судьбу, стереть с лица земли целую семью, клан, деревню или уезд.

Многое, как всегда, можно извлечь уже из самого термина. Ведь *фэн* — это находящийся в движении мировой эфир, источник жизни и смерти. А вода — символ *дао*<sup>5</sup>, всепроникающего Абсолюта, источника движения и изменения мира, проявляющего себя в былинке и в звездном круговороте Млечного Пути, незримо связующего сердце человеческое и отдаленные уголки Вселенной. Вместе с тем ветер — это по преимуществу движение небесного *ци*, т. е. светлого начала — *ян*, вода же — символ *инь*, ибо она пассивна, податлива и увлажняет все вокруг. Иными словами, термин *фэньшуй* — не что иное, как символическое обозначение совокупности природных сил, действующих в данной местности, причем продолжение этих сил уходило в бескрайние просторы мироздания.

<sup>5</sup> «Вода приносит пользу всем существам и не борется [с ними]... Поэтому она похожа на *дао*» [185, т. 1, с. 117].

Впоследствии в народных верованиях на эту основу на-слоилась дополнительная символика, пышным цветом расцвели различные суеверия. Например, геоманты усердно искали в холмистом рельефе местности очертания тела дракона — символа Востока, в котором якобы должна была проявить себя сила *ян*. Жизнь в средоточии этой силы сулила благополучие и процветание, ее разрушение несло с собой неисчислимые бедствия. «Когда гонконгское правительство пробило дорогу, ныне известную как „Щель“, в Счастливую долину,— сообщает автор специального исследования о *фэньшуй* Е. Эйтель,— китайская община была ввергнута в состояние самой настоящей паники и ужаса по причине той смуты, которую вызовет в *фэньшуй* Гонконга эта ампутация драконовых конечностей. И когда многие инженеры, занятые на строительстве, скончались от гонконгской лихорадки, а уже построенные в Счастливой долине иностранные дома пришлось покинуть по причине малярии, китайцы с торжеством заявили, что это был акт возмездия со стороны *фэньшуй*» [287, с. 2].

Самым активным элементом *фэньшуй*, особенно в древности, все же считался ветер. Влияние этой концепции сказывалось на повседневной жизни китайца вплоть до недавнего времени. «В китайских деревнях почти все постройки были одинаковой высоты. Объяснялось это все тем же суеверным страхом перед силами *фэньшуй*. Считалось, что всякий дом, возвышающийся над другими постройками, привлекает ветры со всех четырех сторон света, и... остальные, более низкие постройки окажутся обделенными. Стоило хотя бы одному дому возвыситься над другими, как у соседей якобы начинались загадочные болезни, дохли свиньи, переставали нести яйца куры, дети заболели и становились калеками. Жители такой деревни всеми способами добивались, чтобы ненавистную им высокую постройку снесли или по крайней мере сровняли с остальными домами» [248, с. 21—22].

Впрочем, они ничего не могли поделать с теми, кто обладал властью судить и миловать. Сыновья Неба, государи древних царств, удельные князья, которые привыкли получать лучшее от своих подданных, чрезвычайно любили возводить высокие башни-пагоды и обзорные террасы — с них они любовались окружающим видом, здесь они впитывали в себя живительный эфир, несомый с далеких гор.

Высоко-высоко  
на сто чи поднимается башня,  
Открывая пред нами  
четыре простора земли.

Рек и гор красота  
безраздельно заполнила взоры.

так рисует одну из этих свидетельниц «славного прошлого» великий Тао Юань-мин. Впоследствии китайские поэты не раз описывали в своих стихах удивительное состояние человека, поднявшегося, на обзорную террасу: любованье картинами природы давало ему слияние с *дао*, дыхание теплого весеннего ветра наполняло его существо животворящей силой *янци*, дуновение осени, несущей с собою темные силы *инь*, сменяло свет тенью, будило в сердце печаль и скорбь.

В ночной тишине Цзиньлина  
Проносится свежий ветер.  
Один я всхожу на башню —

в этих стихах Ли Бо, переведенных Анной Ахматовой, тоже ветер и башня, и восхождение от земной юдоли к свободе космических просторов, наполненных дыханием Вселенной, которые будят в человеке дремлющие в нем силы, дают ему иное видение мира:

Облака отразились в водах  
И колышут город пустынный,  
Роса, как зерна жемчужин,  
Под осенней луной сверкает...  
[194, т. 2, с. 109]

Древние не случайно предпочитали хоронить своих покойников в горах, на холмах — связанные нерасторжимыми узами с живыми, те становились как бы незримым руслом, по которому живительная энергия *ян* вливалась в «тело» семьи, клана, целого царства. В горы китайцы уходили, чтобы очистить светлое начало своей души от всего земного, «замутненного»; туда же шли, чтобы писать стихи. И когда создание одических поэм *фу* Бань Гу вдруг ставит в связь с восхождением на возвышенные места как непременно условием постижения сердцем сути вещей [5, т. 6, с. 1755], это тоже закономерно, ибо восхождение на вершины земные было одновременно восхождением на вершины духа, приближением человека к небесному началу *ян*.

Самое непосредственное отношение к идее мирового ветра, с одной стороны, и к процессу литературного творчества — с другой, имело понятие *фэнлю* — «ветра и потока». На первый взгляд *фэнлю* и *фэншуй* кажутся синонимами — в обоих случаях перед нами сочетание символов, представляющих в зримых образах силы *инь* и *ян* и одновременно — триаду, лежащую в основе мира: две формы, в которых является человеку первоначальный эфир, и *дао*, которое символизирует вода в ее вечном движении.

Правда, замена «воды» вообще на понятие «поток» во

втором случае, где акцентируется, таким образом, ее движение, привело к разному употреблению этих выражений, несмотря на их внутреннее родство. Слово *фэншуй* стало применяться для обозначения сил природы в их геомантической интерпретации, *фэнлю* — для обозначения круговорота этих сил, в который вовлечен человек, и его ответной реакции. Точнее, отсутствия реакции, классического «недеяния», полного подчинения своих движений и чувств ритму движения мира. Конечно, мы можем усмотреть в *фэнлю* выражение пассивности и созерцательности, безграничного фатализма, мешающих активному воздействию на жизнь и ее переустройству. Кстати, конфуцианцы с их идеей служения обществу также относились к идее *фэнлю* отрицательно. Однако для китайцев-даосов эта идея подчинения своих действий потоку бытия представлялась естественной и единственно здоровой. «Поток все равно вынесет пловца на то же место, но плывущий против течения лишь выбьется из сил и причинит себе напрасные страдания». Напротив, в движении по течению бытия они видели наивысшую гармонию своего собственного существа с законами природы. Малопочтенное стремление «попасть в струю» ни в малейшей степени не вызвало бы у них иронического отношения, ибо даже с точки зрения конфуцианства «благородный муж применяется к обстоятельствам». А в эпоху подъема даосизма, начиная с III в., «совершенным человеком почитался... тот, кто подчинялся потоку жизни, как движению ветра, забывая о различиях, и становился единым с вещами, отождествляя себя с ними» [187, с. 54].

С нашей точки зрения, поведение такого «совершенного человека» можно расценить как безволие, сковывающее силы индивидуальности. Но с точки зрения китайца именно в недеянии он приобщался к наивысшей свободе — освобождению от суетных желаний и причастности к мистическому могуществу, которое определяется формулой *фэнлю*» [187, с. 58]. Растворяя свою личность в потоке бытия, он обретал через него весь мир.

*Фэнлю* как стратегия поведения художника — художника в широком смысле слова — играло чрезвычайно большую роль в литературном творчестве Китая на протяжении ряда веков. Но ошибется тот, кто будет рассуждать о китайском термине абстрактно, невзирая на время. Шли годы, столетия, и то, что некогда почиталось высшим идеалом, мельчало — соответственно менялось и отношение к нему. На рубеже средневековья и нового времени словом *фэнлю* стали называть зачастую... беспутство, разврат и беспорядочные половые связи. Тут человек тоже плыл по течению — но уже по течению собственных страстей. В китайско-английском сло-



варе Мак-Джилливи, созданном в конце прошлого века и многократно переиздававшемся, слово *фэнлю* уже определяется через английские синонимы *pleasure and gaiety* [300, с. 257] («наслаждение и веселье»), что знаменует логическое продолжение внутренней трансформации понятия, формально базирующегося все на тех же исходных моментах.

Понятия *фэнлю* и *фэншуй* далеко не единственные производные от слова *фэн*; их число свидетельствует о роли Ветра Вселенной в глазах древнего китайца. Значимость *фэн* еще более усиливалась его своеобразным «информационным аспектом», который имел отношение не только к стратегии поведения древних, но непосредственным образом затрагивал самую литературу.

Коль скоро ветер представлялся движением материально-идеального субстрата, колебанием океана *ци*, наполнявшего все сущее, его свойство нести информацию о важнейших процессах в макро- и микрокосме не должно вызывать сомнений. Древних более всего, конечно, интересовали процессы второго рода, так как именно они в основном сказывались на человеке. Из стремления узнать об изменениях, грозивших в ближайшем будущем захватить самого индивида или его окружение, в древнем Китае родился обычай «гадания по ветру» (*чжань фэн*). О нем свидетельствует ряд письменных памятников. В «Жизнеописании Лао-цзы» («Лао-цзы чжуань»), принадлежащем кисти Гэ Хуна, но, как и многие его жизнеописания, восходящем к более древним источникам<sup>6</sup>, сказано, например, следующее: «Лао-цзы, который собирался уйти на запад и подняться на Куньлунь, должен был пройти через пограничную заставу. А начальник заставы, Инь Си, гадавший по ветряному эфиру (*фэн ци*), уже заранее знал, что пройдет святой человек, и подмел дорогу на сорок ли<sup>7</sup>» [41, т. 1, с. 4].

<sup>6</sup> «Жизнеописание святых небожителей» («Шэньсянь чжуань») Гэ Хуна, насколько мне известно, не подвергались специальному текстологическому анализу, но даже при беглом сличении его текста с рядом более древних источников становится очевидным, насколько автор придерживается традиции. Например, его «Жизнеописание Мо-цзы» представляет собой пересказ пятидесятой главы трактата Мо-цзы (кроме заключения, где приведена позднейшая легенда об обретении древним философом бессмертия) — ср. текст «Шэньсянь чжуань» [41, т. 1, с. 32] и текст «Мо-цзы сяньгу» [31, с. 293—296]. Точно так же компилятивно и «Жизнеописание Лао-цзы» — в нем мы находим фрагменты (иногда переработанные) из «Исторических записок», «Чжуан-цзы» и других источников (ср., например, текст «Шэньсянь чжуань» [41, т. 1, с. 3—4] и текст «Чжуан-цзы» [159, с. 200—201, 209 и др.]).

<sup>7</sup> Мера длины, колеблющаяся в разное время в пределах 0,4—0,5 км. Впрочем, она могла быть и достаточно неопределенной, так как первоначально иероглиф *ли* обозначал селение, отсюда его употребление в значении расстояния между двумя соседними населенными пунктами, некоего «перехода».

В наше время слово «гадание» приобрело негативный оттенок. Для нас гадание — синоним суеверия или забавы, оно ассоциируется с цыганкой, предлагающей свое искусство на улице, со скучающими девицами, раскладывающими карты о женихах. Для древнего же китайца оно нередко было делом государственной важности и тогда значило больше, чем мнение вельмож и желание народа [185, т. 1, с. 109]. Гадание являлось общепринятым способом прогнозирования объективного будущего, а движение эфира *ци* давало для этого необходимую информацию.

Впрочем, кроме «гадания» можно было употребить и другое слово, не столь для нас одиозное — в древнем Китае ветры «наблюдали» (*гуань*). «Когда ветры идут над землей, говорят: „наблюдаем<sup>11</sup>», — сказано, например, в «Книге перемен» [42, т. 1, с. 43]. Этот термин стоит запомнить — он еще встретится нам в литературной мысли Китая в сочетании с иными категориями, но основа «наблюдения» будет все та же — движение космических стихий.

\* \* \*

Понятие *фэн* — ветра, веяния, движения мирового эфира — стало употребляться для определения и классификации явлений литературной сферы прежде всего в приложении к произведениям «Книги песен», или «Поэтического канона» («Шицзина»). Первый раздел книги, ныне включающий сто шестьдесят песен, так и называется «Го фэн», т. е. «*фэн* [разных] царств». Время появления этого названия может быть определено по-разному. Наиболее вероятно, что раздел был назван так еще Конфуцием, который, согласно традиции, отредактировал древний памятник и придал ему окончательную форму [37, с. 149—150]. Однако упоминается это название только в трудах его учеников и последователей<sup>8</sup>, а первым точно датированным свидетельством является книга Сюнь-цзы [39, с. 35], составленная в III в. до н. э.<sup>9</sup> Это дает

<sup>8</sup> Уже сунский ученый и философ Чэн Да-чан в своей книге «Рассуждение о Шицзине» указывал, что Конфуций, упоминая все остальные разделы, нигде не говорит о *фэн* [127, с. 99].

<sup>9</sup> В числе менее аутентичных текстов можно указать «Записки о музыке» («Юэцзи»), которые ныне входят в конфуцианскую «Книгу установлений», но первоначально были, по-видимому, написаны учеником Конфуция Гунсунь Ни-цзы [177, с. 226, 232—233], и «Великое введение» в «Книгу песен», которое автор «Литературного сборника» Сяо Тун (VI в.) считает принадлежащим кисти другого ученика Конфуция — Цзы Ся [10, т. 2, с. 996]. Если согласиться с такой датировкой, время возникновения литературного термина *фэн* следует отнести как минимум к V в. до н. э. — «как минимум», поскольку песня *фэн* упоминается и в летописи «Цзочжунань» при описании событий, относящихся к третьему году правления царя Инь-гуна (721 г. до н. э.), но есть мнение, что это позднейшая интерполяция [127, с. 108].

китайским ученым основание утверждать, что название «*фэн* [разных] царств» появилось уже в эпоху Чжаньго [127, с. 108], т. е. в 403—221 гг. до н. э. Такую точку зрения можно принять за основу, хотя скорее всего термин возник гораздо раньше — фиксация того или иного явления в письменных памятниках, как правило, отстает от самого явления.

В «Великом введении» в «Книгу песен» определение *фэн* как литературной категории поначалу заменено простым повтором, редупликацией. «*Фэн* — это *фэн*», — читаем мы там [10, т. 2, с. 996]. Правда, известный китайский филолог Лян Ци-чао (1873—1928) считал, что во втором *фэн* утрачена левая часть иероглифа — смысловой ключ «речь»; и если восстановить эту форму написания, то термин *фэн* будет означать произнесение стиха нараспев, пение без музыкального сопровождения [104, с. 2—3]. Но, во-первых, это лишь предположение, нуждающееся в дальнейшей аргументации. А, во-вторых, ниже сам Лян Ци-чао признает, что такая трактовка правомерна лишь для эпохи, предшествовавшей деятельности Конфуция [104, с. 3], который, как мы знаем из «Исторических записок», уже исполнял песни «Шицзина» под струнный аккомпанемент [37, с. 149]. Следовательно, к тексту «Великого введения», вышедшему из-под кисти учеников и последователей Конфуция, это отношения уже не имеет. Скорее есть основания согласиться с Чжан Си-таном, который понимает второй иероглиф *фэн* в этой формуле как приводящий все в движение ветер [127, с. 106]. Именно удивительная многозначность слова, в чем читатель уже имел возможность убедиться на протяжении этой главы, позволяет определить его через самое себя. Отвлеченное понятие литературной категории *фэн* определяется через ее первоначальное, «вещное» значение, чем лишний раз подчеркивается неразрывная связь литературы и ее истоков, литературного творчества и деятельности высочайших сил, приводящих в движение мироздание.

Эта общность стихий мирового эфира *ци* и одной из форм ее движения — песен *фэн* — снова подчеркивается Чжэн Сюанем, автором более позднего «Предисловия» к «Книге песен», написанного минимум через три-четыре века после первого. Увы, нам приходится брести ощупью среди образов древнего китайского текста, ибо Чжэн Сюань прямо не говорит о стремительных вихрях *инь* и *ян*, проносящихся над миром. Однако его читателю-современнику вовсе не было нужды все объяснять. «Прозрачное» и «мутное» было тогда привычным синонимом для *янци* и *иньци*, движение эфира естественно претворялось в привычный для каждого ветер *фэн*, по которому можно было судить обо всем происходящем в мире, и, когда Чжэн Сюань упоминал о них приме-

нительно к поэзии «Книги песен», связь мира поэзии с макрокосмом становилась совершенно ясной. «Если хочешь знать, где прозрачное и мутное в потоке, [исходящем из] источника, пройди по нему вверх, вниз — и поймешь; если хочешь знать, куда проникает благоуханный или смрадный эфир изменяющегося *фэн* — ступай за ними и наблюдай» [30, т. 1, с. 13]. Здесь *фэн* снова и песня, и веяние мировых стихий.

Слова Чжэн Сюаня находятся в полном согласии с положением гораздо более древней «Книги перемен» о том, что шествие ветра по земле позволяет человеку наблюдать движение мировых процессов, напоминают нам обычай гадания по ветру. Кстати, само слово *гуань* в древнекитайской литературе имеет и некоторый скрытый нюанс, не всегда присутствующий в русском переводе. Чаще всего *гуань* значит не просто лицезреть какой-то объект или явление, но следить за его внешними формами, внешними проявлениями, дабы постичь внутреннее, потаенное<sup>10</sup>. Так, небесные светила древний китаец наблюдал не ради их самих или законов их движения, а ради постижения «воли Неба» или манифестации Абсолюта, которая осуществляла себя в явленном миру знаке (*вэнь*). Точно так же звук голоса человека или его манера игры на музыкальном инструменте, по мнению китайца, несли исчерпывающую информацию о самом человеке, ибо были тесно связаны с его *ци*, претворявшемся в этот момент в *фэн*. Песни человека — тоже его *фэн*, подсказывает нам текст «Чжуан-цзы», только это такое *фэн*, которое можно услышать [59, с. 126]. Потому-то в «Вёснах и осенях рода Люй» («Люйши чуньцю»), куда, как мы знаем, вошло многое из мудрости предшествовавших веков, сказано: «Услыхав звук его [голоса], познаешь его *фэн*. А разобравшись в его *фэн*, познаешь его устремления. Наблюдая его устремления, познаешь его *дэ*. Цветущие и клонящиеся к упадку, мудрые и не схожие с ними, благородные мужи и люди мелкие — все воплощают себя в музыке, которую нельзя утаить и скрыть. Поэтому и говорят: „0, как глубоки наблюдения над музыкой!“» [24, с. 59].

Все сказанное делает более понятным замечание Конфуция о том, что «*ши* (песни) можно наблюдать» [21, с. 395]. Ведь через песни «Шицзина» читатель приобщается к *фэн* множества людей, понимаемому уже как «нравы» (*фэнсу*) тех или иных царств, того или иного времени. Подобно *фэн* отдельно взятого человека, они тоже с предельной полнотой претворяют себя в музыке, в песнях, в поэзии. В «Великом

<sup>10</sup> Поэтому не подходят для перевода и русские слова «смотреть» или «обозревать» (см. [176, с. 9]).

введении» мы, например, читаем: «Мелодии умиротворенного века спокойны и радостны, ибо правление тогда гармонично. Мелодии мятежного века [исполнены] ропота и гнева, ибо правление тогда смутно. А мелодии гибнущего царства исполнены скорбных дум, ибо народ его страждет» [214, с. 180]<sup>11</sup>. Казалось бы, очень реалистическое и материалистическое описание зависимости песенного творчества от конкретно-исторических условий с четким указанием причины и следствия. Однако уже следующая фраза смазывает это впечатление, убеждая нас в специфичности понимания древним китайцем механизма причинно-следственных связей. Те же самые особенности управления страной и ее внутреннего положения, которые накладывают свой отпечаток на песенно-поэтическое творчество народа, как оказывается, «колеблют Небо и Землю, не оставляют равнодушными духов *гуй* и духов *шэнь*» [10, т. 2, с. 996]. И для человека того времени это не просто художественный образ, не метафора или гипербола. Древний китаец мыслил себя живущим в океане всепроникающего эфира *ци*, и поступки его, словно камешки, брошенные в воду, рождали бесчисленные волны... Волны от деяний великих мира сего — правителей представлялись ему бурными валами, они достигали самых пределов вместилища *ци* — Неба и Земли. Они не только колебали самые пределы, но, отразившись, неслись вновь на породивших их государей, сметая по пути правого и виноватого. О приближении этого космического эха можно было узнать заранее по изменениям, происшедшим на видимых пределах мира — Небе и Земле. Поэтому постоянное «наблюдение» за состоянием мирового эфира почиталось делом государственной важности. Когда-то продуктом такого наблюдения зримых фигур и образов [5, т. 6, с. 1704], сгустков изначального *ци*, являлись первые «знаки человеческие» — триграммы Фу-си; впоследствии запечатленная знаками словесность *вэнь* сама стала объектом «наблюдения», посредником, позволявшим судить за перемещением мирового духа, его приливами и отливами в мире людей. Особенно большое значение придавалось поэзии, в которой древние мыслители не без основания видели выражение духа народа. Считалось, что «в древности существовали должностные лица, собиравшие [народные] стихи, с помощью которых государи наблюдали веяния (*фэн*) и обычаи (*су*), узнавали о достижениях и неудачах, сами доискивались до правды» [5, т. 6, с. 1708]. Было ли так на самом деле — сказать трудно, но императоры династии Хань попытались вновь возродить эту практику [5, т. 6, с. 1756].

<sup>11</sup> Это высказывание встречается в целом ряде древних сочинений конфуцианского толка; варианты его перевода см. [174, с. 244—246].

Реальную ценность сбора народных песен, проходившего тогда под эгидой императорской Музыкальной Палаты, можно сопоставить с ценностью современных институтов общественного мнения [216, с. 15]. Лишенная возможности проникнуть внутрь прочно замкнутой общины, центральная власть вполне могла составить себе общее представление о настроениях масс по пристрастиям публики, по исполнительскому репертуару. Многие же исполнявшиеся тогда «на улицах и дорогах» афористические песенки типа частушки (*яо*) вообще не оставляли никаких сомнений в том, что думали певцы и какого мнения о представителях государственного аппарата были их слушатели:

Кто прям, как тетива, —  
Поддыхает в канаве,  
Кто изгибается крючком —  
Становится князем  
[11, т. 4, с. 2000—2001].—

пели в Китае во времена императора Шунь-ди (126—145). От тех же времен позднечаньской династии дошло до нас безымянное двустихие, безапелляционно заявлявшее:

Гуны и цины, му и шоу —  
Все они псы, надевшие шапки <sup>12</sup>!  
[61, с. 19]

В то же время народ, не избалованный милостями повелителей, благодарно откликался на всякое проявление человечности с их стороны. Когда, например, в годину бедствий один из таких му — Хуанфу Сун испросил разрешения императора распределить весь годовой оброк среди голодающих, жители области Цзичжоу сложили о нем следующую песню:

Великая смута [царит] в Поднебесной,  
Лежат в развалинах города,  
Матери нынче не нянчат детей,  
Жены нынче теряют мужей,  
Но мы обрели Хуанфу  
И зажили снова спокойно!  
[16, с. 85—86]

Чаще, правда, люди сталкивались с произволом и насилием власть имущих — в этом случае они тоже передавали свои думы в песне: «Лучше уж предстать перед логовом кормящей тигрицы, || Чем попасть в Цзифусы» (где правил один из местных тиранов), — сообщает нам ханьская народная песня, текст которой сохранился в «Истории поздней династии Хань» («Хоу Ханьшу») (цит. по [16, с. 87]).

<sup>12</sup> Гуны, цины, му и шоу — титулы высшей знати; особые головные уборы являлись знаками их достоинства.

Иногда песня прямо сулила гибель ненавистному правителю, истощившему народное терпение. Ярким примером может служить хотя бы песня участников крестьянского восстания «Желтых повязок», иносказательно предрекавшая падение царствующего дома и указывавшая даже время его свержения:

Синему небу пришел конец,  
Желтое небо будет над нами <sup>13</sup>.  
В год под знаком *цзыцзы* <sup>14</sup>  
В Поднебесной свершится счастливое событие  
[43, с. 1024].

Объективно все эти произведения были выражением дум и чаяний народа, отражением конкретной исторической действительности. Однако субъективно, в представлении человека того времени, связь причин и следствий выводилась далеко за пределы мира людей и далее — за грань реального. Не раз авторство «вещих» песен приписывалось духу планеты Хосин (Марс), якобы сходящему на землю, дабы возвестить людям грядущие события. В плане же наблюдения веяний мирового эфира *фэн* предельной информативностью зачастую наделялся не столько текст песни, сколько ее мелодическое звучание. Ведь движение духа, которое принимало зримые формы вещей, людей и их поступков, благоденствующих и раздираемых войнами и мятежами царств, выражало себя здесь в наиболее чистой форме. Звук был самым изначальным *ци*, вырвавшимся из оков сгустившейся материи; его прозрачно-утонченная сущность оставалась еще доступной слуху — но не глазу, в ней одной заключался ключ ко всему остальному.

Именно поэтому во времена династии Чжоу, в I тысячелетии до н. э., было принято по кличу войска, выступавшего в поход, гадать об исходе предстоящих сражений, и главный придворный музыкант выносил свое суждение о нем, определив тональность воинственных кликов [58, т. 3, с. 9]. Очень характерный случай сообщает также древняя летопись «Цзочжуань», которая приводит слова знаменитого музыканта, мастера Куана, сказанные им перед решающей битвой цзиньцев с войском царства Чу:

«И рек мастер Куан: „Не страшитесь! Я много раз пел (видимо, определяя музыкальное звучание.— *И. Л.*) северные песни и пел южные. Южным напевам не сравниться [с северными], в них много „звуков смерти“. Царство Чу, конечно же, не добьется успеха"» [66, т. 2, цз. 16, с. 13].

<sup>13</sup> Подразумевается, что власть в Поднебесной будет принадлежать «желтым повязкам».

<sup>14</sup> Первый год китайского шестидесятилетнего цикла (здесь—184 г.).

«Наблюдение» песен считалось столь достоверным потому, что истинным его объектом являлась первооснова всего существующего, которая выражала себя и в нравах отдельного царства, и в песнях его народа. То и другое в древнем Китае равно квалифицировалось как *фэн* — движение мирового эфира<sup>15</sup>.

Кроме функции «наблюдения» за «веяниями» космических сил с песнями *фэн* была связана и другая — дидактическая, воспитательная. Тавтологическое определение категории *фэн* в «Великом введении» («*фэн* — это *фэн*», т. е. ветер) имеет продолжение. Ниже поясняется, что *фэн* — это также наставление, поучение (*цзяо*) [10, т. 2, с. 996]. И подобно тому, как «ветер приводит в движение, наставление меняет к лучшему<sup>16</sup>» [10, т. 2, с. 996].

Выше мы уже имели случай убедиться, что движение, которое рождает ветер,— это не только колеблемая им листва и даже не вырванные с корнем деревья, несомые могучим тайфуном, но движение внутренних сил природы, которые весенний ветер пробуждает от зимней спячки. Анализ того, как понимали «наставление» безымянные авторы «Великого введения» в «Книгу песен», показывает, что и в нем они усматривали влияние неких трансцендентных сил, источник которых находился вне мира человека.

«[В песне] „Утки кричат...“—сила *дэ* государыни. Здесь —начало *фэн*. И вот овевают Поднебесную и делают правильными [отношения между] мужем и женой. Потому-то к ним прибегают селяне, прибегают города и уделы» [10, т. 2, с. 996].

Буквальный перевод нуждается здесь в обширной парафразе — слишком чужд и малознаком нам тот культурный код, который лежит в основе древнекитайских текстов. Но только овладев им, мы поймем ход мыслей авторов и убедимся, что текст несет гораздо больше информации, чем кажется на первый взгляд. К счастью, кое-что в этом направлении уже сделано, например в работах А. С. Мартынова и Ю. Л. Кроля, проясняющих ту роль, которую китайские мыс-

<sup>15</sup> Такая точка зрения подтверждается Лю Се, который только что приведенный нами эпизод с мастером Куаном толкует следующим образом: «*Ци* претворяется и в металл [колоколов], и в камень [литофонов] — потому-то мастер Куан [мог] гадать по [песням] *фэн* о расцвете и упадке» [27, т. 1, с. 101].

<sup>16</sup> В оригинале здесь употреблен иероглиф *хуа*. В противоположность *бянь*, который далее в тексте обозначает «изменение», но с негативным оттенком [10, т. 2, с. 997], изменение *хуа* носит положительный характер (в словаре под ред. И. М. Ошанина мы находим значения: «культивировать», «цивилизовать», развивающие этот аспект). Как считает А. С. Мартынов, «шагом к идеальному состоянию всего того, что не противится порядку, можно считать „хуа“ — упорядочение, изменение, преобразование в наиболее соответствующий вид» [226, с. 372].



лители отводили категории *дэ* в общественной жизни Китая [226; 202].

Следует сразу предупредить читателя, что китайца ханьской эпохи не столько интересовало *дэ* как претворение программы развития мира в целом, даже не как конкретное ее «достижение», некая точка на незримом графике мировой переменной [256, с. 96], сколько *дэ* как энергия движения, порождающая мощные мировые силы, *дэ* как мироустроительное начало. Подобно энергии вращения, стремящейся сохранить постоянство оси, энергия движения Вселенной в пространстве и времени стремится к сохранению изначально заданной гармонии. «*Дэ* есть торжество гармонии»,— читаем мы еще у Чжуан-цзы [59, с. 35]. Вполне естественно, что мироустроительная сила *дэ* чаще всего связывалась в сознании китайца с активной формой мирового эфира — с *янци*.

По распространенным в ханьскую эпоху представлениям, Небо исторгало из себя неиссякающий поток благодатной энергии *дэ*, несомый стихией светлой духовности. Хранителями и проводниками этой энергии были лучшие люди Поднебесной, но в первую очередь, конечно, Сын Неба — император, являвшийся как бы главной передаточной ступенью между двумя противоположными частями китайской Вселенной — Небом и Землей. Энергия *дэ* концентрировалась в нем в необыкновенных размерах<sup>17</sup>. Имеющий своим первоисточником небесные сферы, этот сгусток энергии обладал колоссальной потенцией (в том числе и потенцией обратной связи — влиянием на Небо [226, с. 351—352], на силы природы и космоса). Но главной задачей и конечной целью «длительного путешествия силы *дэ* с неба на землю, вернее, в сферу общественных отношений» [226, с. 374] было приведение этих отношений в идеальный порядок. Как бы временно «свернутая» в государе сила *дэ* затем вновь «развертывается», обретая свое прежнее значение «императива мирового закона — *дао*... Эта развертка осуществляется в тех формах, которые предлагает природа,— пишет А. С. Мартынов,— она решается как распространение качеств монарха в пространстве» [226, с. 375]. Тогда «*дэ* орошает травы и деревья, растекается [повсюду меж] четырьмя морями» [5, т. 8, с. 2520]—в этих рисующих сам процесс распространения словах Бань Гу чувствуется отголосок известного уподобления *дао* воде.

В оде предшественника Бань Гу, поэта Сыма Сян-жу, император расточает свое *дэ* жителям Поднебесной, иначе — он «на четыре стороны развеивает *дэ* (*фэн дэ*)» [36, с. 1094],

<sup>17</sup> «Тот, чье *дэ* равно небесному и земному, именуется императором» [91, с. 17; 226, с. 348].

и это выражение как бы еще раз подчеркивает тесную связь благотворной мироустроительной энергии с движением мировой духовности *ци*. Именно в такой связи склонны толковать понятие *дэ* и авторы «Великого введения» в «Книгу песен». Благое влияние *дэ* государыни (в известных пределах аналогичное *дэ* Сына Неба) претворяется у них в *фэн*— движение мирового духа, и одновременно — в песенную стихию, а первая песня «Шицзина» как бы кладет начало этому процессу.

Отличие *дэ* государыни от *дэ* императора состоит, правда, в том, что императрица олицетворяла женское начало, стихию *инь*, следовательно, по китайским представлениям, излучать она должна была не *янци*, а *иньци*; именно этот субстрат и лежал в основе ее «веяния». Однако не следует забывать, что, хотя некоторые авторы и отождествляли все положительное с *ян*, а отрицательное с *инь*<sup>18</sup>, в психологии древнего китайца такое жесткое отождествление отсутствовало; все зависело от конкретных условий места и времени, а безусловно отрицательным считался лишь избыток того и другого. Началу *инь* была свойственна мягкость, податливость (*жоу*) [272, с. 22], поэтому ветер, несущий эфир *инь*, умягчал нравы, способствовал «правильным [отношениям между] мужем и женой» [10, т. 2, с. 996], а для жителей городов и уделов он был полезен тем, что смягчал взаимное ожесточение и помогал устранять конфликты. В китайской космогонии взаимопроникновение и круговращение двух начал начинается именно с *инь*, а при перечислении *инь* всегда называется первым. Это кажется странным для нас, привыкших видеть в основе каждого движения действие силы, но ничуть не странно для китайца, усматривавшего в слабом залог будущих перемен. «Твердое и крепкое — это то, что погибает, а нежное и слабое — это то, что начинает жить,— сказано у Лао-цзы.— Сильное и могущественное не имеют того преимущества, какое имеют нежное и слабое» [185, т. 2, с. 137]. Вполне закономерно поэтому, что «Великое введение» начинает речь с несущего мягкость и податливость слабого *фэн* государыни и ведет ее к могучему *фэн* государя.

Все это помогает решить и частный источниковедческий вопрос — о границах текста «Великого введения», который в источниках не ограничен четко от «малых введений» к от-

<sup>18</sup> «В процессе развития китайской философии понятия „ян“ и „инь“ все более становились выражением крайних, дуальных противоположностей... положительного и отрицательного»,— пишет, например, Ф. С. Быков [167, с. 23]. Продолжая эту же мысль, В. Г. Буров в своей книге «Мировоззрение китайского мыслителя XVII в. Ван Чуань-шаня» говорит о «появлении двух сил (начал) — положительной (*ян*) и отрицательной (*инь*)» [165, с. 41 и др.].

дельным песням. Самой аутентичной нам представляется публикация «Великого введения», данная в корпусе «Литературного сборника» Сяо Туна (VI в.), — он начинает «Великое введение» именно с фразы о силе *дэ* государыни [10, т. 2, с. 996]. Некоторые средневековые авторы, пытавшиеся вычленив из этого текста только рассуждение об «общих» проблемах, на наш взгляд, навязывают оригиналу, ведущему повествование от частного к общему — и снова к частному, не свойственный ему подход. Наиболее решительно ломает традицию Чжу Си (1130—1200), начинающий «Великое введение» со слов: «Стих есть вместилище устремлений» [127, с. 119]. Впрочем, мнение Чжу Си (его оспаривает и Чжан Си-тан) [127, с. 120] скорее отражает новаторство сунского неоконфуцианства, которое стремилось к пересмотру линии старых комментаторов<sup>19</sup>, чем взгляды авторов самого «Великого введения». В их глазах текст, кажущийся нам теперь фрагментарным и внутренне мало связанным, представлял собой стройное целое: от силы *инь*, рождающей *фэн*, — к его определению, описанию возникновения, воплощения и улучшения, а затем — к *фэн* государя, воплощающего начало *ян*.

Об императоре в «Великом введении» сказано, что «Высочайший посредством *фэн* изменяет к лучшему нижестоящих» [10, т. 2, с. 996]. Слово *фэн* здесь имеет двоякий смысл: во-первых, это благотворное влияние силы *дэ* государя, постепенно преобразующее «ближних» и «дальних» подданных, в результате чего они «с радостью подчиняются ему» [204, с. 70], и, во-вторых, это сами песни: исполняемые при обрядах и церемониях, они несли упорядочивающее влияние государя «в народ». Интересно, что конфуцианские авторы допускали (и даже считали необходимой) обратную направленность процесса: «Нижестоящие, — утверждали они, — посредством *фэн* укоряют Высочайшего (букв. „колют“, „пронзают“ — как пронизывает до костей холодный ветер.— *И. Л.*). Владеа узором [изящного слова *вэнь*, они] увецевают скрытно. На тех, кто так говорит, — нет вины, тому же, кто слушает, — этого достаточно для предостережения» [10, т. 2, с. 996].

Словом «нижестоящие», достаточно емким, ибо под эту категорию подошел бы любой житель империи, обозначались здесь две главные категории людей: простой народ и правящий класс, особенно придворные. О *фэн* простого народа мы уже говорили: только благодаря совершенно особому отношению китайцев к народной песне их древний песенный фольклор был спасен от забвения и в значительной своей ча-

<sup>19</sup> «Чжу Си решительно отверг старую традицию: в своем издании „Шицзина“ он снял все предисловия к стихам и тем самым открыл путь и себе и другим к свободному толкованию материала „Шицзина“» [199, с. 17].

сти дошел до наших дней. Очень сомнительно, конечно, чтобы владыкам Поднебесной для предостережения было достаточно одной поэзии — история свидетельствует, что их не останавливало даже открытое неповиновение подданных. Однако концепция песни как воплощения Ветра Вселенной, как формы движения мировой духовности, по-видимому, работала лучше, чем абстрактное признание «гласа народа гласом Божиим». Если в Европе народное творчество оставалось в небрежении, а после победы христианства его исполнители стали подвергаться гонениям, в Китае песни собирали, «наблюдая за веянием» мировой субстанции.

Что же касается *фэн* должностных лиц, то в ходе исторического развития функция завуалированного увещания все больше оказывалась связанной именно с поэзией придворной. Увещание или совет мыслились как бы формой восполнения недостающей императору энергии *дэ* (которая, как мы помним, зачастую отождествлялась с *янци*). Подобно тому как существовала коллективная энергия *дэ* семьи или клана, существовало общее *дэ* и для Поднебесной. Сын Неба, будучи ее главным руслом в этом мире, в случае нехватки мог черпать *дэ* у своих приближенных — лучших мужей страны, а долгом последних было делиться с императором своей мудростью. Кстати, учреждение знаменитой китайской экзаменационной системы для выдвижения лучших на государственные должности связывают именно с заявлением императора Вэнь-ди о том, что он «не обладает силой *дэ*» [226, с. 366, 386]. Во всяком случае, одной из основных конфуцианских концепций государственного «управления» многие века считалась именно концепция «мудрого советника». Ему-то и вменялось в обязанность «увещевать» государя, деликатно наставляя того на «путь истинный», — мысль, которая нашла свое отражение и в представлении о *фэн* в «Великом введении» в «Книгу песен».

Такова была теория, являющаяся предметом нашего исследования. На практике проведение в жизнь даже общепризнанных теоретических положений могло дать совершенно неожиданные результаты. Когда «во времена императора У-ди, который увлекался [рассказами] о бессмертных, [Сыма] Сян-жу поднес императору оду „Великий человек“, желая выразить [тем самым] укор (*фэн*)» [5, т. 11, с. 3575], не ощутивший завуалированного намека государь «чрезвычайно возрадовался, воспарил духом и [только укрепился в своем] намерении странствовать между небом и землей, оседлав эфирные облака» [5, т. 8, с. 2600]. А когда великий историк Сыма Цянь подал императору доклад, где его несогласие с действиями «Высочайшего» выражалось более определенно, он был заподозрен в самых неблагоприятных на-

мерениях и подвергнут постыдной казни — осклопению [209, с. 26], Кроме всего прочего это означало исключение из общества «благородных мужей» («Из этой казни вышедший живым ни с кем уже в компании быть не может», — с горечью писал сам историк Жэнь Шао-цину [151, с. 82]).

Однако крамольная мысль об изменении подданным воли правителя и дел государства продолжала жить и порой давала весьма заметные всплески. Так, чиновник эпохи Мин, Хай Жуй, прославился тем, что в 1566 г. подал доклад, где недвусмысленно обличал ошибки и упущения самого Сына Неба:

«Нынче налоги и повинности тяжелее, чем было в обычае, и так повсеместно; Ваше Величество разоряет достояние народа на почитание Будды, так что с каждым днем жизнь становится хуже и хуже, до того дошло, что в людских домах уже нет ничего, за последние десять лет все разорились до крайности. Народ Поднебесной Ваш девиз правления „Прекрасный покой“ переделал по-своему: „Все разорены дочиста“. Народ Поднебесной недоволен уже давно, при дворе и в провинциях чиновники и простолюдины поняли все. Пытлись Вы погрузиться в мистику, в мечтах о бессмертии и вечной молодости помутился ум. Себя одного считаете правым, отвергаете критику. Ваших ошибок слишком много...» [186, с. 5].

Счастливые стечение обстоятельств помогло автору этого доклада сберечь голову, а скорая смерть императора вновь принесла ему свободу. Трагичнее обернулась судьба драматурга У Ханя, уже в наши дни обратившегося к теме Хай Жуйя. Несмотря на то что в его пьесе «Хай Жуй ругает императора» параллель с современностью была замаскирована историческим сюжетом, намек был понят и, когда разразилась так называемая «культурная революция», драматург стал одной из первых ее жертв.

«Великое введение» в «Книгу песен» явилось, пожалуй, наиболее ярким выражением концепции о дидактической роли литературы, которая начала складываться задолго до ханьского времени и лишь в эпоху Хань стала господствующей. Однако и другие авторы той эпохи придерживались аналогичной точки зрения. О трактовке понятия *фэн* комментатором «Книги песен» конфуцианцем Чжэн Сюанем, жившим в самом конце Поздней династии Хань, мы уже упоминали. Схожую позицию занимал и живший при Ранней Хань Ян Сюн. Он определенно считал «благоприятное веяние» *фэн* обязательным качеством для сравнительно новой в то время одической поэзии *фу*. Как видно из текста его «Образцовых речений» («Фа янь»), Ян Сюн огорчался тем, что нравоучительный эффект современных ему од далек от желаемого [5,

т. 6, с. 1756]. На вопрос: «Можно ли увещевать одою?!» — он отвечал: «Увещевать? Увещеванием удерживают, а раз нет удержу, боюсь, неизбежно получится поощрение!» [62, т. 1, с. 60].

«Ян Сюн полагал, что одам следует использовать *фэн*», — поясняет его мысль живший несколько позже Бань Гу [5, т. 11, с. 3575]. Во времена Бань Гу, чтобы отграничить в письме омонимы *фэн* — «космический ветер» и *фэн* — «укор», «увещевание», последний знак стали писать с добавлением смыслового ключа «речь», показывающего, что увещевание есть благотворное веяние, осуществляемое в сфере человеческого общения. Но Бань Гу даже не счел необходимым добавить этот ключ, демонстративно подчеркивая общность двух явлений — дидактической функции оды и космических первоисточков этой функции.

В своем «Предисловии» к «Одам о двух столицах» («Лян ду фу») Бань Гу вполне солидарен с предшественниками в понимании учительной роли одического жанра. Он упоминает тех авторов, кто, «излагая чувства низших, углублялся в укоризненные иносказания», и тех, «кто выразил сполна свою преданность и сыновнюю почтительность, распространяя *дэ* Высочайшего». Именно их творчество позволяет Бань Гу с гордостью заявить, что литература его эпохи «одного веяния (*фэн*)» [10, т. 1, с. 2] со славными творениями трех предыдущих династий.

Такое понимание роли поэтического творчества и всей литературы вообще было тесно связано с пониманием природы литературы. Поскольку последняя мыслилась все той же *вэнь* — знаком и символом *дао*, модификацией *дэ*, она таила в себе колоссальный сгусток иррациональных сил, смысл земного воплощения которых заключался в гармоническом переустройстве мира. Ход человеческого бытия имел в глазах древнего китайца вполне определенную форму: вливаясь в мир человека через сердца совершенномудрых, энергия *дэ* закономерно стремилась уравновесить и сгладить беспорядочное движение *ци*, существующее в земной юдоли, привести человеческие отношения к той же изначальной гармонии, которая была свойственна движению небесных сфер. Только строгий порядок, стабильность человеческих взаимоотношений мыслились абсолютным благом, всякое же его нарушение, возмущение и смута (*луань*) представлялись противоречащими самим основам существования Вселенной. Такой взгляд на мир был чрезвычайно выгоден господствующему классу, ибо определял существующий порядок как единственно возможный, а всякое отступление от него — как противоестественное. Что же касается области литературы, то ее способность упорядочивать человеческие взаимоотношения

(*чжэн*), изменять людей к лучшему, цивилизованному состоянию (*хуа*), вытекающая из самой природы такого мироустройства, считалась главной и определяющей. Все остальное было только средством довести хотя бы тоненький ручеек *дэ*, хотя бы слабое дуновение *фэн* до сердца читателя. Сверхзадачей литературы становилось исправление человека и его мира — отсюда безусловное предпочтение, отдаваемое дидактике, и несколько утилитарный подход к словесности в трудах теоретиков ханьской эпохи.

\* \* \*

Шли века. На рубеже нашей эры пала империя Ранних Ханей. Еще через два столетия за ней последовала позднеханьская династия. Китай снова раскололся на отдельные царства. Однако поэзия продолжала свое победное шествие, и вслед за нею, стараясь не отставать, поспешала литературная мысль.

Отошло в область канона великое творение народного гения «Книга песен», ушел в прошлое период расцвета одической поэзии. Новые явления и новые концепции все больше выдвигались в сфере литературы на передний план. Уже не этическая роль казалась теперь определяющей, и, подчиняясь ходу времени, концепция «благоприятного веяния» — *фэн* — постепенно перекочевала из центра внимания литературной критики на ее периферию. «Последующие авторы увлеклись излишествами, пренебрегая истинным,— писал об этом Лю Се, — [они] отринули далекие *фэн* и *я*<sup>20</sup>» [26, с. 217]. Но в пылу полемики великий критик несколько преувеличивал. Если мы обратимся, например, к текстам III в., то убедимся, что авторы того времени прекрасно помнили о существовании «благодатного ветра». О веянии государя, приводящем в движение чувства людей, напоминал Цао Пи [54, т. 2, с. 1084]. «Ветер мысли поднимается в груди, и родник речей течет из уст» [10, т. 1, с. 356] — так рисовал процесс творчества Лу Цзи. Нет, это не просто образ — о мысли как форме *фэн* мы еще будем говорить. К тому же сочетание *фэн* и *лю* здесь вряд ли случайно; правда, оно разделено другими иероглифами, но для кого из современников Лу Цзи могла затеряться в строке связь этих символов мирового Абсолюта и мирового эфира, бывшая на устах едва ли не у каждого в то время? И когда Лу Цзи пишет в своей «Оде изящному слову»: «В ярких порывах ветер летит и бурей вздымается резко; грудой тяжелой подняты тучи над целою рошей ки-

<sup>20</sup> Имеется в виду «далекие во времени». В английском переводе наличествующая в тексте оппозиция «далекие» — «близкие» опущена [298, с. 161]. О категории *я* подробно см. на стр. 142—148.

стей» [155, с. 156; 10, т. 1, с. 351],— это, конечно, образ, но образ, органически вырастающий из его мироощущения. Орудие поэтического творчества — кисть — как бы впитывает в себя всю безудержную мощь полета мирового эфира и переносит ее в произведение. Как лес склоняется под яростью ветра, так склоняется на бумагу кисть в порыве вдохновения — и творит, наполняя стихи стекающим по ней живительным *ци*...

Правда, во всем этом не было ничего нового — было лишь повторение устоявшейся концепции благотворного влияния *фэн*, сохранившейся в арсенале традиционной китайской мысли вплоть до нашего времени. Новое в литературную трактовку *фэн* внесла только эпоха Лю Се, создавшая категорию *фэнгу*. Иероглифы *фэн* и *гу*, употребляемые тогда также и порознь, в совокупности, как единое понятие, стали служить для определения некоего внутреннего ядра произведения, без которого произведение, как таковое, не могло состояться, не могло быть воспринято как явление истинной литературы. Но чтобы правильно оценить этот термин, очевидно, следует вначале рассмотреть каждый из его составляющих.

Уже с самых первых строк Лю Се показывает, что в понимании *фэн* он опирается на традицию, и в частности на «Великое введение» к «Книге песен», где *фэн* «венчает начало шести категорий» [26, с. 203]. Он точно так же признает за *фэн* органическое свойство «исправлять нравы», изменять к лучшему отдельных людей и их сообщества. *Фэн*, утверждает Лю Се, «корень и исток благотворных изменений и их восприятия» [26, с. 203].

Но, увы, само по себе веяние — *фэн* — бестелесно и бесплотно, это еще не словесность. Чтобы превратиться в явление литературного ряда, оно должно облечься во плоть — и тут-то на помощь приходит понятие «остов», или «костяк»,— *гу*, очертания которого начинают вырисовываться в произведении тотчас вслед за живительным веянием *фэн*...

Каким же представлял себе автор «Дракона, изваянного в сердце письмён», эту следующую стадию трансформации духовного начала, претворяющегося в литературное произведение, этот «грубый материал» литературы, рождающийся в процессе концентрации *фэн*? Указывая точное местоположение и функцию категории *гу* в произведении, Лю Се уподобляет произведение словесности живому организму, ибо в основе того и другого, по представлениям его времени, находился дух *ци*. «Словам так же потребен остов, как [живой] плоти опора на кости,— пишет он.—...Если замысел хил, а слова тучны, обильны, пестры и утратили связность, это знак того, что остова нет» [26, с. 203]. Понятно, что, создавая живую ткань повествования, надо прежде всего создать этот



остов: «Когда расстилают [перед слушателем] идущие из глубины слова, ничто не должно опережать гу» [27, т. 2, с. 513]. И, наконец, последнее замечание, едва ли не самое ценное: «чувства и намерения следует сделать душою [произведения], факты и замыслы — его остовом и костями, слова и красоты — мышцами и кожей» [27, т. 2, с. 650].

Итак, некий незримый за плотью слов, но прочный и легкий каркас, организующий и упорядочивающий «красоты стиля», — вот что такое гу. Составленный из отдельных образов, упоминаний, художественных приемов, реминисценций, которые спаяны воедино авторским замыслом, он мертв без слов, но зато и слова лишь благодаря ему становятся литературным произведением. Когда Лю Се говорит о замысле применительно к гу, он не имеет в виду сокровенных устремлений, идущих из глубины сердца: нет, этот замысел проще, он более материальный, земной, как и сам человеческий скелет есть воплощение грубого и низменного субстрата, эфира *иньци*. Это не идейный замысел, а способ внутренней организации произведения. Ближе всего к нему термин «архитектоника» [269, с. 23], однако и он не вполне адекватен [251, с. 23], поскольку в понятие «остов» у Лю Се входит и взаимосвязь элементов литературного произведения («замысел» — *и*), и сами эти элементы («факты», «дела» — *ши*). Гу очень близко нашему обиходному понятию содержания — в том смысле, в каком об «Илиаде» «можно сказать, что ее содержанием является Троянская война» (цит. по [251, с. 363]), — но это содержание вторичное, внешнее по отношению к *фэн*. Строго говоря, в европейской поэтике для «остова» нет точного аналога, и потому лучше ограничиться этим буквальным переводом и описанием. Но любопытно отметить, что как раз в наше время наблюдается тенденция рассматривать категории формы и содержания как явления многоступенчатые [251, с. 262], — здесь Лю Се явно обогнал свой век.

Объединив *фэн* и гу в устойчивое словосочетание, в единый термин, Лю Се как бы подчеркнул участие в процессе творчества различных уровней духовности, различных субстратов *ци*, сил *инь* и *ян*. Это заметил Хуан Шу-линь, указав, что *ци* у него есть основа и *фэн* и гу [25, т. 2, цз. 6, с. 66]. В то же время контаминация терминов, сохранив за понятием *фэн* все его прежние качества, прибавила ему новое. *Фэн* стал восприниматься как элемент некоей внутренней основы произведения, без которой все литературные красоты бесплодны; об этом достаточно выразительно говорит сам Лю Се:

«Фазан хоть и цветаст донельзя, но едва может пролететь сотню шагов, сила его потонула в пышной плоти. Орлу

же и соколу недостает цветистости, но взлетают они и парят у самого неба, ибо костяк у них крепок, а дух неукротим. Такова же и сила таланта в литературном сочинении... Если сила *фэн* будет обильной, если непреклонность *гу* будет твердой, горный пик таланта прочно утвердится и присущие ему красоты обретут свой блеск» [27, т. 2, с. 514].

Лю Се не был первым, кто заговорил о «духе» и «плоти» произведения, — их постоянно упоминал и Цао Пи, например характеризую творчество Кун Жуна («У Кун Жуна плоть и дух *ци* возвышенны, утонченны» [10, т. 2, с. 1127]). Но в актив Лю Се следует занести то, что в противоположность своему современнику Чжун Жуну он в качестве доминанты духовности предпочел категории *ци* категорию *фэн*<sup>21</sup>. И дело не только в динамике, которую подчеркивает вторая. Гораздо важнее то, что понятие *ци* фокусировало внимание на внутреннем мире творца, который этим *ци* определялся, оно вело нас к сердцу поэта, а оттуда — лишь в бездну небытия. Подстановка на его место понятия «веяния» — *фэн* как бы делало литературу открытой всем ветрам, доступной внешним влияниям, она становилась прежде всего продуктом контакта с внешним миром и сферой действия «духа эпохи» [215, с. 100].

«Итак, познаем мы, — пишет Лю Се в главе „Смена времен“, — что словеса и суждения песен меняются с каждым поколением, ибо, когда ветер *фэн* бушует в вышине, волны грохочут внизу» [27, т. 2, с. 671]. Именно эпоха определила, по его мнению, небывалый взлет поэзии периода Цзяньань, представителями которой являлись наряду с поэтами Цао также Ван Цань, Чэнь Линь, Лю Чжэнь и др. «Взгляни на словесность (*вэнь*) того времени, — говорит Лю Се, — она была утонченно красива и взволнованна, ибо [поэты] жили в мире, раздираемом смутами, когда нравы (*фэн*) пришли в упадок и [народ] роптал; их устремления шли из [сокровенных] глубин, и кисть была сильна!» [27, т. 2, с. 673—674]. Конечно, и здесь его представление о механизме воздействия социальных условий на творчество писателя ограничено кругом общепринятых взглядов на мир: и в следующей фразе он снова упоминает животворящий эфир *ци*. Но все равно это уже было шагом вперед — навстречу объективной реальности. Замена понятия *ци* понятием *фэн* — такая незначительная на первый взгляд — вела из человеческого сердца в мир вещей и явлений, туда, где бушевали вихри *фэн*, связующие этот мир воедино. От Лю Се этот подход воспринял, по-видимому, и Янь Чжи-туй (VI в.) — в своем трактате он

<sup>21</sup> Чжун Жун в сочетании с понятием костяка *гу* употребляет только понятие эфира *ци* [65, с. 13].

тоже говорит о *фэн* как о составной части понятия *фэнгэ* — «веяние и телосложение» (см. [28, с. 108]); впоследствии этот термин получил широкое распространение в филологии нового времени.

Термин *фэнгу* применял в то время в своих писаниях не только Лю Се — идея, как говорится, носилась в воздухе, и автор «Дракона...» лишь выкристаллизовал ее до конца. Вполне возможно, что заслуга изобретения термина принадлежит не ему, а его младшему современнику, знаменитому живописцу Се Хэ<sup>22</sup>. Важно, однако, то, что именно Лю Се детально разработал категорию *фэнгу*, посвятив ей, по сути дела, специальный трактат (главу «Веяние и остов») [27, т. 2, с. 513—519], на который и опирались позднейшие теоретики<sup>23</sup>.

Надо сказать, первое, на что обращаешь внимание при знакомстве с текстом Лю Се, — ярко выраженная образность категории *фэнгу*. И точно так же как при знакомстве со многими другими категориями традиционной литературной мысли Китая, встает вопрос: а только ли образность это?

Действительно, древнему и даже средневековому китайцу было присуще совершенно иное видение мира, для него все явления и объекты оказывались не просто взаимосвязанными — они были родственно близки в своей основе, и мир человека служил продолжением и ареной действия тех же сил, что и мир природы. В своем сознании китаец сохранял что-то от цельности картины Вселенной, что так характерно для эпохи первобытной культуры; тождества здесь быть не могло, но сходство оставалось. И то, что мы определили бы как метафору, зачастую есть не «перенесение свойств одного предмета на другой», а, напротив, вскрытие общей внутренней сущности явлений, которая таким образом становится доступной зрению и слуху. Когда древний охотник в ритуальном танце надевал звериную маску, он верил, что в него вселяется душа убитого животного; когда Лю Се говорил о словесности *вэнь*, он верил, что ее письма — проявление той же внутренней сущности, что и «письмена» природы — причудливые узоры земной тверди и мерцающие звездные

<sup>22</sup> Временем установления «шести законов» живописи, о которых идет речь в «Предисловии» Се Хэ к «Категориям старинной живописи», автор «Истории китайского искусства» Ху Мань называет правление императора Гао-ди, т. е. 479—482 гг. [119, с. 49]. Время создания «Дракона, изваянного в сердце письмён» его исследователь Фань Вэнь-лань относит на 497—499 гг. [27, т. 2, с. 730—731]. Поэтому, например, Чжань Ин считает, что книга Се Хэ «несомненно создана несколько раньше» [131].

<sup>23</sup> Ян Шэнь (1488—1559) в своем сочинении о *фэнгу* прямо писал, что «эта концепция исходит от Лю Се, Стой Цзи-хай употребил ее для анализа каллиграфии, Чжан Янь-юань — для анализа живописи, но идея у них та же самая» [131].

узоры небес. Короче говоря, человек и природа в обоих случаях оказывались неразделимыми.

Отсюда, кстати, заметное нежелание древних китайских авторов сопоставлять внешний облик предметов и явлений — искусство, в котором достигли совершенства персидские и арабские поэты. Нет, их взгляд прежде всего устремлен на сходство внутреннего *ци*, и чтобы убедиться в этом, достаточно взять хотя бы несколько сравнений из числа самых распространенных. Ведь столь популярное сопоставление чистой помыслами девушки и благородного мужа с нефритом говорит не столько о красоте внешней — нефрит вовсе не ярок, — сколько о способности сохранять свою душевную чистоту в любой ситуации, подобно нефриту, к которому не прилипает грязь. Целиком построено на сопоставлении сугубо внутренних свойств весьма популярное в эпохи Хань и Вэй сравнение жизни с искрой, вспыхнувшей при ударе зубила о камень: здесь и быстротечность земного бытия человека, кратковременного, как вспышка этого эфемерного огня, и противопоставление живого неживому (вспомним, что огонь, как и вода, — первые ступени одухотворения мертвой природы). Даже «иней на висках» — эвфемизм для седины, который столь часто встречается в китайской классической поэзии, говорит не только о белизне волос. Иней — символ осени года, его появление в волосах напоминает о близящейся роковой минуте, когда наступит «превращение» и природа начнет свой новый цикл, а белизна — лишь внешнее проявление общей сущности этих двух моментов.

Стремлением судить обо всем лишь с точки зрения внутреннего тождества вещей «одного рода» (*тунлэй*), вероятно, объясняется и отсутствие в древнекитайской литературе развернутых сравнений, подобных сравнениям гомеровского эпоса, — коль скоро вскрыта общая сущность объектов, нет смысла странствовать мыслью по их поверхности, отмечая то одну, то другую деталь внешнего сходства, которые в общем-то ничего не значат. Этим же можно объяснить и почти полное отсутствие в Китае сравнений отрицательных — ведь если явления по природе своей чужды, какой смысл ставить их рядом? В тех же редких случаях, когда это все-таки делалось, такие сравнения могут поразить необычностью интерпретации («сердце — не камень», ибо его нельзя при всех усилиях сдвинуть со своей дороги, нельзя убрать, как ненужную вещь [173, с. 15]).

Все это следует учитывать, анализируя текст Лю Се и его терминологию. Перед взором Цао Пи словесность возникала в образе могучего дерева, перед Лю Се — в образе живого существа с костями и плотью, но помимо всех сравнений она в каком-то смысле оставалась для них действительно жи-

вой, даже более живой, чем любые травы и твари земные, так как ее наполняло *ци* более утонченное и чистое, присутствующее лишь самым высоким ступеням восхождения духа. Идея *ци* была для этих авторов несомненной реальностью, а значит, и все связанное с ней представлялось не просто поэтической фигурой, хотя в наше время отчуждения традиционных образов от их первоосновы легко этого не заметить.

\* \* \*

Литературная категория *фэнгу* не раз привлекала внимание китайских филологов. Первым в числе ее исследователей следует, очевидно, упомянуть Хуан Каня, ученика знаменитого Чжан Тай-яня [117, с. 1]—политического реформатора и ученого. В своих лекциях о «Драконе, изваянном в сердце письмён», которые издавались в первой половине нашего века несколько раз<sup>24</sup> и оказали значительное влияние на других литературоведов<sup>25</sup>, Хуан Кань попытался как-то скоррелировать понятия *фэн* и *гу* с понятиями формы и содержания. *Фэн* — это мысль *вэнь*,— писал он тогда,— а *гу* — это ее слова» [117, с. 99].

Действительно, костяк образуется лишь тогда, когда «речи сплетаются одна с другой точно и прямо» [27, т. 2, с. 513], и, следовательно, вне их он не существует, подобно литературному образу или герою произведения, которые не существуют вне слова. Но ведь герой и образ — не то же, что слово! Потому-то у Лю Се «слову нужен костяк, как плоти скелет» [27, т. 2, с. 513],— такое противопоставление понятий «слово» и *гу* в одном предложении показывает, что они хотя и близки, но не идентичны.

Точно так же не найдем мы в тексте трактата и знака равенства, который ставит Хуан Кань между «веянием» и «замыслом», между *фэн* и *и*, хотя эти понятия взаимосвязаны. «Когда животворящее *ци* замыслов [движется] стреми-

<sup>24</sup> Эти книги в настоящее время — библиографическая редкость. В предисловии к переизданию 1962 г. указаны издания Пекинского общества культуры (1927), Нанкинского центрального университета (1935) и факультета китайской филологии Сычуаньского университета (1947). Цао Лян-цзоань, в свою очередь, отмечает, что Пекинское общество культуры издавало лекции дважды — до и после 1923 г. [121], значит, должно существовать по меньшей мере еще одно, самое раннее издание. Сюда следует добавить издание 1929 г. (тоже Общества культуры), которое имеется в коллекции В. М. Алексеева, в Синологической библиотеке.

<sup>25</sup> Книга Хуан Каня широко цитируется, например, в двухтомном издании «Дракона, изваянного в сердце письмён», комментированном Фань Вэнь-ланем [27].

тельно и легко, тогда делается прозрачным ветер *фэн*» [27, т. 2, с. 513] — одно зависит от другого, и только!

Попробуем, однако, взглянуть на иероглиф, которым китаец записывает понятие «замысел»: мы увидим идеограмму «звук» над «сердцем». Иначе говоря, все замыслы идут из сердца, в них еще не претворенное звучание, исторгаемое из сокровенных глубин, наполненных светлой духовностью *ци*. Но в этих же глубинах рождаются и человеческие эмоции — недаром в иероглифе «чувство» тоже стоит знак «сердца». Вспомните «Великое введение»: «чувства приходят в движение внутри нас и обретают формы в речах... Чувство изливается в звуках, звуки же образуют узор, и называется это мелодией» [214, с. 180]. Можно вспомнить немало высказываний, свидетельствующих о нерасторжимой связи, существовавшей в представлении древнего и средневекового китайца между сердцем, мыслью, чувством, звуком, духовностью *ци*, ее движением *фэн*, словом и произведением изящной словесности. Ибо все духовное исходит из сердца, оно же черпает из безграничного *ци*. Поэтому совершенно прав Фань Вэнь-лань, пришедший к выводу, что «у веяния *фэн*, чувства *цин*, животворящего эфира *ци* и замысла *и*, о которых говорится в этой главе, сущность едина» [27, т. 2, с. 516]. Сущность — да, но не едины сами явления, ибо они принадлежат к различным уровням.

Наиболее фундаментальным из всех четырех представляется понятие животворящего эфира *ци*, который в человеке и творениях его рук выступает уже в своей духовной ипостаси. Следующее по важности понятие — *фэн*, движение эфира *ци* [27, т. 2, с. 516], который бурлит, клокочет и переливается через край, устремляясь в новые формы своих воплощений: музыку и слово, живописные свитки и литературные произведения, чтобы потом вновь претвориться в волнение мирового эфира. Однако веяние *фэн* это, так сказать, движение *ци* в общем виде. Третий и в данном случае последний уровень понятийной интерпретации все той же сущности — это конкретные формы движения и трансформации *ци*, иначе говоря, чувства, мысли, замыслы («чувства вмещают в себя *фэн*, подобно тому как телесные формы заключают в себе *ци*», — пишет Лю Се [27, т. 2, с. 513]).

С тремя уровнями логического осмысления, по-видимому, связана и внутренняя стратификация литературных произведений, которая прослеживается у Лю Се. Его предшественники обычно довольствовались анализом двух сторон произведения — внутренней и внешней, сущностной и зримой, у него же мы видим четко сформулированную триаду уровней (*сань чжунь*), к которой автор «Дракона...» не раз обращается в различных главах своего трактата. Создавая творение

изящной словесности, говорит Лю Се в главе «Отливка и шлифовка», вначале «возводят чувства, [как каркас здания], дабы разместить [в соответствии с ними] плоть. В середине, утверждая порядок, взвешивают факты, дабы провести аналогии. И в конце концов, отбирая слова, поднимают главное» [26, с. 221]. Так, в процессе творчества создаются как бы три спаянных слоя произведения, значимость которых убывает от первого к последнему: от эмоциональной основы через предметную канву повествования к словесному выражению. Большинство основных терминов, употребленных Лю Се в процессе литературного анализа, можно без труда разнести по членам этой триады, что, например, и делает известный исследователь «Дракона...» Лю Юн-цзи в своих «Пояснениях» к нему.

«Используемые в разных главах термины: веяние (*фэн*), эфир (*ци*), мысль (*сы*), замысел (*и*), смысл (*и*), сила (*ли*) — относятся к входящему в триаду „чувству“ и в основном не выходят за пределы мышления и чувствования.

Использованные в разных главах термины: кость (*гай*), плоть (*ти*), остов (*гу*), речь (*янь*), слово (*цы*)—относятся к входящему в триаду „факту“ и в основном не выходят за пределы фактической и смысловой стороны.

Используемые в разных главах термины: красочность (*цай*), цветистость (*цао*), иероглиф (*цзы*), звук (*сян*), звук (*шэн*), цвет (*сэ*)—относятся к входящему в триаду „слову“ и в основном не выходят за пределы звучания и красок» [28, с. 106—107].

Как видим, не все здесь гладко — взять хотя бы само «слово», которое приходится относить не на уровень «слова», а на уровень «факта». Но главная идея совершенно верна: в своей трактовке литературного произведения Лю Се исходит из предположения, что в нем существуют три стороны: внутренняя, представляющая собой чувства и мысли автора; внешняя, предстающая перед нами в зримых и звучных образах (пока что все то же, что и у авторов «Великого введения») и, наконец, некий промежуточный уровень, являющийся внешним по отношению к первому и внутренним — по отношению ко второму.

Такова была трактовка категорий *фэн* и *гу* у Лю Се, в какой-то степени ставшая уже традиционной.

В 1956 г. в Китае был провозглашен лозунг: «Пусть расцветают все цветы, пусть соперничают все школы», вызвавший заметное оживление в литературной и научной жизни. И хотя через некоторое время последовало разъяснение, что среди цветов могут произрастать «ядовитые травы», которые следует выпалывать, а вслед за тем — кампания борьбы с «правыми элементами», этот период не прошел бесследно

для литературоведения. Можно предполагать, что многие работы в области изучения литературного наследства были начаты именно тогда. Несмотря на неблагоприятные для китайского литературоведения политические тенденции внутри страны, конец 50-х — начало 60-х годов все же дали ряд интересных работ по истории литературы, а многие другие были переизданы. Что же касается трактата Лю Се, то здесь появление новых исследований и переиздание старых текстов дополнительно стимулировалось приближающимся полуторатысячелетним юбилеем со дня рождения автора.

Первое известное нам в эти годы фототипическое переиздание текста «Дракона, изваянного в сердце письмён» с комментариями Хуан Шу-линя (1739) было выпущено Сычуаньским провинциальным издательством в г. Чэнду в 1957 г. [25], и приблизительно тогда же в серии «Лекционные курсы Уханьского университета» появилась работа Лю Юн-цзи, посвященная анализу памятника<sup>26</sup>. В 1958 г. в Пекине был издан двухтомник «Дракона...» со вновь переработанным комментарием историка и философа Фань Вэнь-лани [27], а в 1959 г. в Шанхае — текст, отредактированный и дополненный текстологическим комментарием Ян Мин-чжао [26], затем были переизданы работы Лю Юн-цзи [28], Хуан Каня [117] и др.<sup>27</sup>. В центральной и провинциальной печати публиковались многочисленные статьи о трактате Лю Се, о взглядах Лю Се на литературу<sup>28</sup>.

Разбирая уникальный по глубине и широте охвата материала трактат Лю Се — «второго такого не появилось и через тысячу с лишним лет!» [97, с. 63], — критики не могли не остановиться на понятии «веяния и остова» (*фэнгу*), которое во многом проясняет литературную концепцию Лю Се. Следует заметить, что первая статья на эту тему, открывшая дискуссию в газете «Гуанмин жибао», была, по-видимому, задумана как «атака на старые авторитеты». Избрав объектом пусть не очень точную, но в общем все-таки верную концепцию Хуан Каня, ее автор, Шу Чжи, решил противопоставить ей нечто противоположное. «*Фэн* — это форма произведения, *гу* — это его содержание, и *фэн* определяется *гу*», — утверждал он достаточно безапелляционно [145].

<sup>26</sup> Автор располагает только дефектным экземпляром этого сравнительно редкого издания, где выходные данные отсутствуют, но поскольку предисловие Лю Юн-цзи датировано 1956 г., можно предполагать, что сама брошюра вышла либо в том же, либо в следующем году.

<sup>27</sup> Я здесь не указываю издания, появившиеся в те же предъюбилейные годы на Тайване, в Сянгане, Японии и США.

<sup>28</sup> Как утверждает Моу Ши-цзинь, начиная «с 1956 года важнейшие периодические издания страны напечатали около 130 публикаций», посвященных трактату Лю Се [106]; к сожалению, далеко не все они нам доступны.



Взяв этот законченный вывод, трудно себе представить, как автор к нему пришел, ибо весь текст «Дракона...» вопиет против такого толкования. Основным аргументом послужило то обстоятельство, что и *фэн*, и *ци* есть «нечто воплощенное в иероглифе и фразе, вне языка их уловить чрезвычайно трудно», следовательно, «это явления, относящиеся к области формы!» [145].

Еще более странно прозвучало выступление Ван Да-цзиня [80], утверждавшего, что *фэн* — это «идейная направленность» произведения, а *гу* — выраженное в творчестве «конкретное и идейное содержание». Поскольку Лю Се требовал для *гу* строгой организации, нить вульгаризаторских рассуждений привела затем критика к неожиданному выводу о «соответствии *гу* духу реализма» и, наконец, к знаменательному заявлению: «требование Лю Се о сочетании этих двух элементов... подводит к вопросу о сочетании реалистического и романтического духа!» Такая интерпретация средневекового автора, мягко говоря, очень субъективна — она явно навеяна известным лозунгом о «сочетании революционного реализма с революционным романтизмом» в литературе КНР.

К чести китайских литературоведов следует заметить, что в подавляющем большинстве они не поддерживали концепций Шу Чжи и Ван Да-цзиня [113; 121; 144; 131]; в ходе же самой дискуссии был поднят обширный и интересный материал. Тем не менее наличие определенных схем мешало по-настоящему серьезному изучению вопроса. Одиноким прозвучало тогда письмо читателя в газету «Гуанмин жибао», призывавшее исследовать произведения древней литературы «на основе системы и духовного облика оригинала» [96]—вульгаризация литературной теории в канун «великой культурной революции» постепенно все больше становилась знаменем времени.

В заключение стоит, наверное, сказать, что проблема *фэн* относится не только к «преданьям старины глубокой». Модель мира, некогда включавшая в себя Ветер Вселенной в качестве неотъемлемой составной части, ныне пусть потускневшая и местами разрушенная, еще живет в сознании людей. И если мы сопоставим с ней некоторые факты совсем недавнего прошлого, окажется, что они таят в себе гораздо больший смысл и значение, чем представляется на первый взгляд.

В ряду таких фактов может быть упомянуто хотя бы явление камикадзе, казалось бы, столь далекое от исследуемой нами проблемы. Можно догадываться, что имя «божественного ветра» было дано японским летчикам-смертникам вовсе не случайно. То, что для их противников, американцев, оставалось не более чем пышным «восточным» образом, по сути

дела, было апелляцией к космическим стихиям, призванным своим неотвратимым движением изменить ход войны в пользу Страны восходящего солнца. Столь же не случаен и без конца повторявшийся в Китае лозунг Мао Цзэ-дуна о том, что «ветер с Востока одолеет ветер с Запада». Для нашего слуха он нарочит и претенциозен, но для человека, воспитанного на традиционных представлениях, был вполне естествен. Если вспомнить, что в понимании старого китайца ветер не просто атмосферное явление, а движение мировых начал, все станет на свои места. В традиционной китайской картине мира Востоку испокон веков соответствует светлое, активное, «жесткое» начало *ян*, Западу — темное, способное лишь воспринимать посторонние влияния податливое начало *инь*. Ветер с Востока — это космический поток *ян*, который уже в силу своей природы не может не восторжествовать над началом *инь*, присущим европейской цивилизации как «западной» (Запад — это *инь*). Утверждение, для европейца алогичное, оказывается совершенно бесспорным и гениально простым с точки зрения китайской космогонии. А ведь она наверняка живет еще в сознании масс китайского крестьянства, к которому преимущественно и апеллировал Мао Цзэ-дун! В полном соответствии с другим его лозунгом здесь древность была поставлена им на службу современности — той современности, которую он старался утвердить в Китае.

ОПИСАТЕЛЬНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ  
И ОДИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ ФУ

В ряду «шести категорий» поэзии, перечисленных в «Установлениях царства Чжоу» и в «Великом введении» в «Книгу песен», после *фэн* следуют *фу*, *би*, *син*, *я* и *сун*. Две последние не нуждаются в долгих разысканиях: подобно *фэн*, они служат названиями разделов «Шицзина» и, следовательно, обозначают определенные виды древней поэзии. *Фу*, *би* и *син* в первоначальном тексте памятника отсутствуют; и хотя сами эти слова встречаются порой в песнях, употреблены они там отнюдь не как литературные категории: в этом их первое отличие от *фэн*, *я* и *сун*.

Вообще говоря, уже в самых ранних толкованиях текста «Книги песен» «шесть категорий» явно распадаются на две группы. Одни из них (*фэн*, *я* и *сун*) анализируются в «Великом введении» [10, т. 2, с. 997] и тем самым отнесены к ряду понятий общего характера, другие же либо остаются вовсе без объяснений (*фу* и *би*), либо используются как характеристики отдельных частей текста в «малых введениях» (*син*) и, значит, относятся к числу понятий частных. Однако впоследствии именно они стали широко использоваться в литературной критике; например, Чжун Жун говорит уже не о «шести категориях» поэзии, а только о трех, имея в виду как раз *фу*, *би* и *син* [65, с. 4]. А у танского ученого Кун Ин-да, который свел воедино все предшествующие комментарии к конфуцианскому канону и дал ему «правильное истолкование», разделение категорий на две группы находит четкое и законченное выражение. «В *фэн*, *я* и *сун* — различие плоти поэтических произведений, в *фу*, *би* и *син* — различие слов поэтического узора...— пишет он в своем комментарии,— *фу*, *би* и *син* находят в стихе себе применение, а *фэн*, *я* и *сун* суть формы [стиха]; с помощью первых образуются вторые» [30, т. 1, с. 44—45].

Итак, у него (а судя по всему, и в предшествующей комментаторской традиции) категории *фу*, *би* и *син* служат для обозначения определенных поэтических средств и способов выражения; это первая известная нам в литературах Восто-

ка система понятий, характеризующих художественно-выразительную сторону произведения, и в частности, как мы убедимся в дальнейшем, его тропы. Правда, различные авторы в разные эпохи видели в них не одно и то же; царящая в высказываниях разногласия дала современным исследователям основание утверждать, что перед нами понятия «чересчур неопределенные» (Чжан Си-тан [127, с. 54]), «весьма запутанные» (Чжу Цзы-цин [138, с. 45]) и т. д. Однако детальный анализ и определение места категорий *фу*, *би* и *син* в общей системе традиционных литературных воззрений позволяют все же выявить некоторые закономерности в модификации «трех категорий» поэзии, уточнить их значение и роль.

Говорят, что первоначально они, подобно *фэн*, *я* и *сун*, обозначали разновидности древних песен, различавшиеся по своим музыкальным характеристикам [138, с. 75], хотя большинство исследователей и сомневается в этом. Утверждать что-либо трудно, поскольку не только не сохранилась музыка той эпохи, но весьма немногочисленны и туманны даже письменные свидетельства об исполнении самих песен. Исключение в данном случае составляет первая из «трех категорий» — *фу*, о которой кое-что все-таки известно.

Насколько можно судить по отрывочным высказываниям древних авторов, *фу* представляли собой разновидность *гэ*, т. е. пение под музыкальный аккомпанемент. Поскольку профессиональное занятие музыкой в эпоху Чжоу было привилегией слепцов [30, т. 5, с. 1402], произведения *фу* чаще всего исполняли именно они. В «Речах царств» («Гоюй») зафиксировано, например, следующее повеление царя: «Когда Сын Неба занимается слушанием государственных дел, пусть князья и вельможи вплоть до мужей выдающихся представляют ему [по ходу дела] песни *ши*, слепцы *гу* — мелодии *цюй*, писцы-историографы — исторические писания *шу*, мастер музыки <sup>1</sup> — наставления *чжэнь* <sup>2</sup>, слепцы *соу* — стихи *фу*,

<sup>1</sup> Комментатор считает, что речь здесь идет о «малом мастере музыки» (*сяо ши*), обязанностью которого было обучать слепцов пению и игре на разных инструментах; он сам также пел и играл на литофонах и барабанах во время торжественных церемоний и жертвоприношений [58, т. 3, с. 848—850].

<sup>2</sup> От древнейших наставлений такого рода сохранилась лишь пара коротких отрывков типа пословиц; одну из них приводит Мо-цзы: «Если у царства нет трехлетнего запаса продовольствия, оно себе [уже] не принадлежит; если у семьи нет трехлетнего запаса продовольствия, ее дети ей [уже] не принадлежат», т. е. царство захватят враги, а дети будут проданы в рабство либо пойдут скитаться по миру [27, т. 1, с. 207]. О содержании произведений этого жанра мы, таким образом, можем судить только до *чжэнь* ханьской эпохи, например, написанным Ян Сюном, — они относятся к деятельности чиновников.

слепцы *мэн* — речитативы *сун*<sup>3</sup>, умельцы-ремесленники — советы *цзянь*<sup>4</sup>, а простые люди — предания и поговорки *чуань юй*» [12, с. 4].

Все упомянутые здесь жанры нравоучительны. Но, поскольку перечисление начато с князей и вельмож, а заканчивается умельцами-ремесленниками разных профессий и простонародьем, ясно, что оно ведется по нисходящей социальной линии. Не есть ли стихи *фу*, названные где-то в конце этой нисходящей, также продукт творчества социальных низов? Ведь если верить Бань Гу, именно слепцы *соу* собирали народные песни и они же исполняли их при дворе. Видимо, это так. Разница лишь в том, что *фу* здесь не народная песня вообще, а определенная ее разновидность.

О том, какой она была, мы можем только гадать. Древние филологи, подыскивая синонимы словам архаичным и малопонятным, часто определяли *фу* через слова *лянь* («урожай») и *цзан* («амбар», «хранилище для зерна») <sup>5</sup>, да и сам иероглиф *фу* употреблялся для обозначения доли осеннего урожая, вносимой земледельцами государю. Вполне возможно поэтому, что исполнение песен *фу* первоначально было приурочено к осеннему сбору плодов и злаков, связано с сопровождавшей его календарной обрядностью. Такая обрядность, посвященная величайшему таинству плодородия, должна была включать в себя самые архаичные пласты песенного фольклора, служить выражением наиболее фундаментальных взглядов древних на мир. Потому-то исполняли *фу* не просто слепые музыканты, а обязательно старцы-слепцы, носители древней мудрости; их слово, идущее из глубины веков, служило покровом тайны, хранилищем истинного знания.

К сожалению, тексты этих произведений нам неизвестны и располагаем мы только некоторыми косвенными сведениями. К числу *фу*, например, Бань Гу в своем «Описании искусств и словесности» относит не дошедшие до нас восемнадцать «потаенных писаний» (*иньшу*) [5, т. 6, с. 1753], а Лю Се поясняет, что это были иносказательные тексты типа развернутых загадок [27, т. 1, с. 271; 298, с. 80—83]. Но ведь именно к такому типу принадлежат и сохранившиеся шесть из некогда существовавших десяти *фу*, написанных Сюнь-

<sup>3</sup> В настоящее время различия между тремя названными категориями слепых музыкантов, равно как и причины их специализации уже не ясны. Известно лишь, что слова *зу* и *соу* равно обозначали людей, лишившихся глаз, но второе относилось только к лицам преклонного возраста, старцам; слово *мэн* обозначало человека, имеющего глаза, но незрячего, возможно от рождения [125, с. 954].

<sup>4</sup> Эти произведения, по-видимому, не сохранились.

<sup>5</sup> Например, в словарях «Шовэнь цзецзы» и «Фаньянь» (цит. по [40, с. 355]).

цзы [40, с. 355—363]. Каждая из них — это своеобразная загадка-апология. Автор всякий раз начинает с пространного восхваления какой-либо вещи или явления. Он подробно перечисляет и описывает ее свойства, не называя вещь по имени, а затем, ссылаясь на свое незнание, обращается за разъяснением к воображаемому собеседнику. Тот, в свою очередь, подхватывает нить восхваления и, лишь истощив красноречие, наконец сообщает отгадку — оказывается, речь все время шла об облаке, о бамбуковой игле, об этикете, о знании и др.

Когда Лю Се относит такие *фу* к разряду «потаенных писаний» [27, т. 1, с. 271], ему можно верить, поскольку у него еще был материал для сравнения. К тому же характеристика «писаний», данная Лю Сяном [5, т. 6, с. 1753], тоже очень напоминает *фу*, созданные Сюнь-цзы; не будем забывать, что и Бань Гу включил известные ему произведения этого жанра в разряд *фу*. Но коль скоро подобные «писания» существовали в Китае как минимум еще в IV в. до н. э. [40, с. 355], естественно будет усомниться в том, что именно Сюнь-цзы «создал эту дотоле небывалую прекраснейшую и очаровательнейшую литературную форму» [39, с. 128]. Логичнее будет предположить, что скорее его собственные творения явились лишь подражанием и отголоском некогда распространенного, но уже угасающего народного поэтического жанра. Это вполне возможно, тем более что после эпохи Хань такая поэтическая форма окончательно исчезла, хотя название *иньшу* все еще прилагалось к обыкновенным загадкам.

Все вышесказанное рисует древние народные *фу* как некие поэтические иносказания-апологии, скорее всего на темы земледельческих работ, которые предлагали вниманию слушателей во время праздника урожая умудренные опытом слепцы *соу*. Был у этих творений и один чисто формальный признак, который обычно принято пояснять с помощью иероглифа *бу* — «расстилать», «являть миру»<sup>6</sup> [111, с. 56]. В глубокой древности в том же значении мог употребляться и сам иероглиф *фу* (тогда они были вдобавок омонимами). В одной из «Великих од» «Книги песен» приводятся, например, такие слова царя, адресованные вельможе Чжун Шань-фу:

Царскую волю вещая и всюду творя,  
Будешь ты сам языком и устами царя!  
Наши решенья везде быть известны должны,  
Их да исполнят четыре предела страны!

[271, с. 396]

<sup>6</sup> Первоначальное, «вещное» значение этого слова — «холст», «домотканое полотно».

В буквальном переводе третья строка звучала бы как приказание «являть дела правления внешнему миру» (*фу чжэн юй вай*) [73, с. 214], подобно тому как расстилают скрытое до толе от взора полотнище холста — здесь в значении «расстилатъ», «раскрывать» употреблен иероглиф *фу*. Именно на этом словоупотреблении и основано первое определение *фу* как способа поэтического изображения, которое дал во II в. комментатор конфуцианского канона Чжэн Сюань. *Фу* для него значит «прямо раскрывать и расставлять по местам [для обозрения] доброе и злое в нынешнем правлении и учении» [58, т. 3, с. 843]. Связь литературных категорий с категориями этическими и делами управления, бросающаяся здесь в глаза, вообще характерна для конфуцианских комментаторов эпохи Хань, но она же вытекает из многовековой предшествующей традиции, которая, как мы видим, еще в одах «Шицзина» увязывает понятие *фу* с возвеличиванием правления царя (*фу чжэн*).

Если не считать этой особенности первого определения *фу*, в остальном оно было принято всеми последующими авторами и, по сути, оставалось без изменений. «*Фу* — так именуется раскрытие и расстановка [по местам]», — пишет в IV в. Чжи Юй [62, т. 1, с. 156]. «*Фу* — [значит] расстилатъ, — развивает ту же мысль и Лю Се (V—VI вв.), — расстилатъ разноцветье, раскрывает узор (*вэнь*), облекать в плоть предметы, писать о [своих] устремлениях» [26, с. 50]. Слова Чжэн Сюаня о «прямом» раскрытии поясняет другой комментатор, Кун Ин-да (VI—VII вв.): «Во всех случаях, когда факты излагают прямо, не прибегая к сравнениям и аналогиям, эти выражения принадлежат к *фу*» [30, т. 1, с. 44].

Иначе говоря, *фу* — это художественное решение, найденное в одной плоскости, без обращения к подобному, это как бы разворачивающийся перед глазами читателя китайский живописный свиток с его точно найденным местоположением для каждого изображенного предмета. *Фу* просто, оно являет взору именно то, что тому доступно, оставляя в тени скрытые связи вещей и явлений. В плане поэтики — это описание или изложение, лишенное специфических изобразительных средств. Ранние комментаторы не отмечали случаи *фу* в тексте «Книги песен», полагая, что они не требуют пояснений, но комментарий Чжу Си (XII в.) предоставляет в наше распоряжение конкретные примеры. Такова, например, очень лаконичная песня «Подорожник», по-видимому принадлежащая к числу древних трудовых песен [232, с. 319], все строфы которой отнесены у Чжу Си к категории *фу* [73, с. 5—6]:

Рву да рву подорожник —  
Все срываю его.

Рву да рву подорожник —  
Собираю его.  
Рву да рву подорожник —  
Рву все время его.  
Рву да рву подорожник —  
Чищу семя его...

[271, с. 17]

Строфы *фу* могут быть гораздо более яркими, впечатляющими, лиричными, но всегда перед нами «прямое раскрытие», «не прибегающее к сравнениям и аналогиям», — так, например, одна из «не вполне нравственных», с точки зрения конфуцианства, песен южного царства Чжэн, в которой девушка убеждает юношу не пользоваться ее расположением ей во зло [73, с. 48].

Чжун! В деревню нашу не ходи ты!  
Наши не ломай ты, Чжун, ракиты!  
Чжун, мой милый! Что мне все ракиты!  
На меня родители сердиты.  
В Чжуна не могла я не влюбиться.  
Но нельзя родителей не слушать.  
Их боится каждая девица...

Чжун! Чтобы в беду я не попала,  
Не ломай в саду моем сандалы!  
Чжун, мой милый! Что мне до сандала!  
Сплетников кругом живет немало.  
В Чжуна не могла я не влюбиться.  
Но нельзя не думать мне о сплетнях.  
Их боится каждая девица

[239, с. 266—267].

\* \* \*

В ханьскую эпоху в сфере литературной мысли слово *фу* по-прежнему имело два значения. Применительно к старой поэзии, собранной в «Книге песен», и в составе «трех категорий» *фу* обозначало один из способов художественного изображения. Применительно к ханьской поэзии оно сохранило свое древнее значение вида поэтического творчества, хотя сами ханьские *фу* были жанром новым и своеобразным.

Какая-то связь их с древним прототипом, разумеется, существовала — иначе трудно объяснить преемственность в наименованиях: китайцам не было свойственно переносить названия одних явлений на другие, если те не были связаны генетически хотя бы в субъективном восприятии. Да и сами китайские критики постоянно подчеркивают древнее происхождение ханьских *фу*<sup>7</sup>, более того, они согласно называют

<sup>7</sup> Бань Гу, Хуанфу Ми, Чжи Юй и другие в один голос именуют *фу* ответвлением потока древних *ши* [10, т. 1, с. 1 и т. 2, с. 1002; 62, т. 1, с. 156].



Сюнь-цзы в числе родоначальников жанра [5, т. 6, с. 1756; 62, т. 1, с. 156 и др.].

Если сравнить развернутые поэтические загадки Сюнь-цзы с одами ханьского времени, легко усомниться в их родстве. Но, видимо, древние авторы знали, что они говорили. Панегирические оды *фу* по сути своей не так уж далеко отстоят от апологий древнего мыслителя, так как тоже служили целям восхваления, хотя объект его в обоих случаях был различен. И если *фу* Сюнь-цзы представляли собой особую форму загадки, то и ханьские оды теоретически мыслились иносказанием, завуалированным увещанием правителю, хотя, быть может, на практике от идеи увещания мало что оставалось. Наконец, характерная форма перехода нити повествования от одного действующего лица к другому, их своеобразный диалог тоже роднит многие ханьские *фу* с одноименными произведениями Сюнь-цзы. Впрочем, исток у ханьских *фу* не один — в них смешалось влияние и предшествующей поэзии и древней философской прозы, а самое главное — новое время принесло с собой новое содержание. Ханьские одописцы расстилали перед зрителем свой живописный свиток, следуя традициям, но картины их были совершенно иными, чем у предшественников.

Еще «Книга песен» донесла до нас призыв царя к одному из вельмож восславить правление своего государя — текст этой «Оды царскому наставнику Чжун Шань-фу» уже цитировался. Вероятно, повелитель Чжун Шань-фу был не одинок в этой жажде славы — и ретивые подданные утоляли ее как могли, слагая в честь Сыновей Неба стихи и панегирики.

После объединения Китая под властью ханьской династии обычай «подношения стихов» сохранился и развился дальше. Подношение стихов императору и вельможам стало средством обратить на себя внимание, добиться признания своего таланта, получить ощутимые материальные блага. Порой и сам император приказывал своим приближенным, охотившимся или пировавшим вместе с ним, воспеть виденное в стихах, дабы усладить слух властителя и сохранить его деяния в памяти грядущих поколений. Нечто подобное мы наблюдали приблизительно в то же время и в западном античном мире: возникновение империи вызывало расцвет панегирической поэзии. И в древнем Риме, и в древнем Китае прямые славословия императору в таких произведениях занимали сравнительно немного места. Но, распространяя сказанное о римской поэзии на китайскую, можно признать, что «по идейной концепции они являлись подлинной апологией нового режима» [191, т. 1, с. 347].

Одическая поэзия *фу* была прежде всего поэзией придворной, она создавалась людьми, по тому времени высоко-

образованными, да и цели подобного произведения требовали высокого мастерства, изысканного стиля. Поэтому жанр *фу* унаследовал все достижения предшествовавшей литературы.

Вначале форма *фу* была очень расплывчатой. Определяющей, собственно говоря, была не форма, а функция жанра — прославление достоинств государя, могущества страны и т. п. Разумеется, для этого могли использоваться самые разные стихотворные и прозаические элементы — и действительно, в творчестве ханьских одописцев они объединялись, взаимно обогащая друг друга, образуя своеобразный сплав. Но важно отметить, что в литературе тогда не существовало еще жанра, одновременно обладавшего эпической широтой в сочетании с поэтичностью, гибкостью и изысканностью формы. Этот новый вид поэзии и был создан ханьскими творцами *фу*.

Первое время такие оды довольно часто писали «чуским стихом». Но вскоре над ним возобладала другая форма — так называемые «прозаизированные» *фу*, которые, собственно, и составляют основную массу произведений этого жанра. Последние впитали в себя многие традиции китайской классики. В них мы слышим и четырехсложные ритмы «Шицзина», и шести-семисложные — «чуских строф»; своей композицией они во многом обязаны столь популярной в то время философской прозе, а многие образы пришли из исторических сочинений. Рифма и ритм в них непостоянны; они меняются в зависимости от внутренней потребности художественного изображения; а ритмизованные части (как правило, описания) перемежаются чисто прозаическими вставками-репликами персонажей или ремарками автора. Такое построение позволяло избежать монотонности, столь опасной в большом по размеру произведении, делало форму более выразительной.

Поскольку первоначально ода мыслилась как дидактическое произведение, большое значение в ней придавалось внутренней логической стройности, доказательности рассуждения. Этому призвана была служить диалогическая форма, заимствованная, по-видимому, из «потаенных писаний», к которым относили и *фу*, написанные Сюнь-цзы; впрочем, она вообще была широко распространена в древней литературе. Обычно в ханьских *фу* фигурируют два лица, одно из которых задает вопрос или высказывает какое-то сомнение, другое же отвечает пространными восхвалениями и описаниями (зачастую они фактически превращались в монолог, а оппонент выполнял чисто формальную роль). Таковы были уже оды Сун Юя (290—223 гг. до н. э.); в ханьское же время в творчестве поэтов Сыма Сян-жу (179—118 гг. до н. э.),

Мэй Шэна (ум. в 141 г. до н. э.) и их современников эта форма достигает расцвета.

Ода, считавшаяся подношением, всегда имела хотя бы подразумеваемого адресата. Подносилась она либо вышестоящему, либо другу, т. е. равному по положению, и по этой причине император («высочайший» — *шан*), занимавший высшую ступень в земной иерархии, *фу* уже не писал<sup>8</sup>. Исключения из указанного правила встречались редко, и каждое имело объяснение. Например, ханьский император У-ди (140—86 гг. до н. э.) создал оду своей фаворитке Ли фу-жэнь<sup>9</sup> [54, т. 1, с. 140], но ведь недаром любимую жену в Китае именовали «тоненьким государем»<sup>10</sup> — она была повелительницей<sup>11</sup>! Писал оды и Цао Пи, но еще до того, как отец провозгласил его императором, — окруженный друзьями-поэтами, он проводил тогда время в пирах и забавах, не очень уверенный, что вообще унаследует когда-либо престол.

Зато для людей незнатных сфера одической поэзии была тем местом, где их голос мог быть очень быстро услышан и в случае удачи обеспечивал им блистательную карьеру. Слабая человеческая природа во все времена располагала властителей относиться благосклонно к авторам ласкающих ухословес. Однако в Китае такая благосклонность легко могла быть оправдана внутренней связью *дао*, *дэ* и *вэнь*. Изящное слово, будучи манифестацией запаса личного *дэ*, узором Извечного *дао*, который дается, чтобы отличить барана от барса и благородного мужа от ничтожного человека, — это изящное слово свидетельствовало в глазах китайца не просто о литературном даровании, а о внутренней сущности человека. И в том числе — о таящихся силах, залоге будущей «развертки» во времени, счастливой судьбы грядущих свершений на благо страны. Так нужно ли удивляться тому, что начиная со II в. до н. э. любой, кто стремился занять чиновничий пост, должен был доказать на экзаменах свой литературный талант? Тому, что каждый император стремился оставить после себя хотя бы несколько литературных творений? Все это находилось в полном согласии с традиционной моделью

<sup>8</sup> В этом можно убедиться, просмотрев тексты III в. до н. э.— VI в. н. э. в «Полном собрании изящной словесности *вэнь* древнейших времен, эпох Трех династий, Цинь, Хань, Троецарствия и Шести династий» [54]. В то же время «Полное собрание стихов эпох Хань, Троецарствия, Цинь, Южных и Северных династий» [53] свидетельствует, что очень многие Сыновья Неба творили в жанре *ши*.

<sup>9</sup> *Фу-жэнь* — «младшая жена» (в отличие от императрицы *хоу*).

<sup>10</sup> Выражение это приписывается поэту Дунфан Шо (II в. до н. э.); впоследствии оно стало весьма употребительным [242, с. 128, 516].

<sup>11</sup> Следует отметить также, что Ли фу-жэнь была из императорского клана, это обстоятельство определенным образом приближало ее к венценосному супругу.

мира, где *вэнь* была жестко связана с *дэ*, и в согласии с ней одаренный поэт также вполне мог рассчитывать на быстрое выдвижение. Примеров тому немало, и прежде всего приходит на память один из классиков жанра оды, Сыма Сян-жу.

Сыма Сян-жу внес заметный вклад в развитие жанра *фу*. Человек разносторонне одаренный — блестящий поэт, ученый-эрудит и искусный фехтовальщик, — он выделялся из среды своих собратьев. Романтическая женитьба принесла Сыма Сян-жу не только любовь, но впоследствии и богатство. Благодаря своему поэтическому таланту он попадает ко двору удельного правителя, а затем его приглашает сам Сын Неба. Последним поэт, как и многие его современники, был также обязан одной из своих *фу* — «Оде о Цзы Сюе», которая произвела на императора большое впечатление.

«Ода о Цзы Сюе» и служащая ее продолжением «Ода об императорских лесах», ода «Великий человек» — типичные образцы придворной поэзии. В первых двух повествуется об охотничьих забавах удельных властителей и их владениях, об императорской охоте и заповедниках Сына Неба. В последней выводится некий могущественный «совершенномудрый» человек — аллегорический образ императора Хань. Оды полны пышных описаний, многословных перечислений:

Там горных пиков остря,  
Там скал зубцы и кряжи гор,  
Деревьев исполинских чащи,  
Крутых утесов грозный вид,  
Горбатых склонов крутизна!  
Там ошетинились хребты —  
Ведь камни острые торчат,  
И словно сложены из глыб  
Треножники и алтари!  
В долинах — в дальней глубине  
Речушки, речки и ручьи  
Скользят змеенышами, свив  
Свои прозрачные тела,  
Бугры, горушки, острова  
Покрепче силясь оплеснуть!  
Руины громоздятся там...  
И вновь на волю из теснин  
Проламывается вода...

[158а, т. 1, с. 218]

Так Сыма Сян-жу рисует картину речной стихии в «Оде об императорских лесах». Но это общее ее описание кажется автору недостаточным, и далее он повествует о том, что растет по берегам рек, что происходит к югу и к северу (описание «по странам света» — очень распространенный прием в одах), кто там живет, сколько чудесных вещей можно увидеть на самой воде и сколько над нею и т. д. Все эти рас-

суждения, слишком утомительные для современного читателя, вряд ли казались такими в ханьскую эпоху. Они были подчинены единой цели: прославлению могущества императора, распространению его *дэ* среди «четырех морей» и, таким образом, на уровне идей своего времени были вполне художественно оправданы. Этой же цели служила и безудержная патетика *фу*, постоянная гиперболизация повествования. Вот, например, императорские стрелы: им привычно

Робкий ветер пронзить  
И, унизив, сразить:

Легче духов они!  
[158а, т. 1, с. 226]

А вот сподвижники Сына Неба:

Душат белых пантер,  
Топчут диких козлов!  
Ловко ловят тигриц:  
Заарканив, поймав,  
Полосатых на белых  
Бросают стремглав!  
Птицу ловят за хвост,  
Забавляются с ней...  
[158а, т. 1, с. 224—225]

В пышном словесном оформлении *фу* была одна сильная сторона: они обладали необыкновенной образностью, которую впитали из чуской поэзии и которую развили дальше. Такова, например, ода Сыма Сян-жу «Великий человек» (несколько напоминающая «Лисао» Цюй Юаня). В ней поэт являл читателю поистине феерические картины, открывая ему земные дали и обители бессмертных, доводя до предела всего сущего. Зримость образов была здесь настолько велика, что у прочитавшего ее Сына Неба было такое ощущение, будто он сам «витает в облаках» [5, т. 11, с. 3575]. Яркие, запоминающиеся образы, необычные и выразительные эпитеты, сравнения и метафоры рассыпаны повсюду в произведениях Сыма Сян-жу и его последователей. «Плывут звездные бунчуки, сверкая молниями»,— говорится об императорском выезде; «звук ее... словно дуновение южного ветра, что охватывает все вокруг, легкое и беззаботное, несущее с собою благодать»,— говорится о свирели; для своего времени все это были находки, ибо так не писал еще никто.

Сыма Сян-жу работал и в знаменитой Музыкальной Палате. Он создавал духовные гимны для нужд общегосударственного культа, обрабатывал народные лирические песни и писал им подражания. Последние, к сожалению, до нас не дошли. Но стиль народной лирической песни в какой-то ме-

ре оказал влияние на его знаменитую оду «Там, где длинны ворота» [151, с. 71—76]. Строго говоря, это тоже «придворная» поэзия; в произведении воспеваются достоинства и добродетель императрицы, оно было написано по заказу, и заказ был оплачен. Но если отвлечься от этих формальных моментов, перед нами предстанет история простая и такая общечеловеческая, рассказанная настолько взволнованно и талантливо, что она не оставляет читателя равнодушным до сих пор.

В произведении звучит трагедия любящей и покинутой женщины; в нем все подчиняет себе мотив ожидания — ожиданием пронизаны картины природы, оно стало единственной жизнью героини, одинокой и все еще надеющейся. Вот она поднимается на башню: где-то блеснула зарница и пророкотал гром — не звук ли это приближающихся колесниц?! Ей так хочется, чтоб в опустевших покоях забытого дворца прозвучали снова слова ласки и привета! Но вдали — лишь облака. На землю спускаются сумерки, в небе повисает сияющая луна, и надежда уходит. Только во сне красавица на миг обретает прежнее счастье, но проснулась — снова никого, и тянется ночь, длинная, как год... Говорят, такова была сила поэзии Сыма Сян-жу, что император, растроганный горем покинутой женщины, вернул ей свою любовь... [10, т. 1, с. 327].

Уже этот пример показывает, что даже «придворные» *фу* часто по характеру выходили за рамки простого панегирика. В целом же ханьская одическая поэзия была значительно шире. Здесь мы встречаем произведения, исполненные философских размышлений, произведения лирико-любовные, произведения, посвященные воспеванию природы, и т. д. Различны они и по форме.

Надо сказать, что жанр оды, созданный Сыма Сян-жу и его современниками, постепенно видоизменялся. Время брало свое. Великие дела и крупные личности уходили в прошлое, громкие слова приедались... В конце эпохи Хань, особенно в поэзии цзяньаньского периода (196—219), на смену большим «прозаизированным» *фу* приходят так называемые «малые» *фу* камерного звучания, в которых эпические описания все больше переходят в лирическое повествование; они менее пышны и велеречивы, по форме близки к обычному стиху. Значительное влияние на них в этот период оказывает песенная поэзия. В одическую поэзию проникает человек обыкновенный с его мыслями и горестями, что раньше было ей не свойственно, — таковы, например, оды Чжао И, Цай Юна, Ван Цаня и др.

Однако все эти изменения происходят в основном уже на рубеже «нового времени» — средневековья, когда жанр оды

в его старой, классической форме, по сути дела, распадается и его место занимают «малые» *фу*, продолжающие развиваться в эпоху Шести династий.

Чтобы правильно представить себе место ханьских *фу* в истории китайской литературы (поэзии), следует прежде всего помнить, что они воплощали мировоззрение и психологию человека древности. Да, время диктовало жанру свои темы и нормы, для нас уже неприемлемые; в значительной степени одическая поэзия была ограниченной. Но нельзя забывать и другое—в одах *фу* древняя поэзия впервые открывает для себя многое из того, что раньше лежало за ее пределами. Рамки изображения расширились, как расширился мир жителя Ханьской империи. Воображение его было поражено величием окружающей природы, но у читателя нет ощущения того, что последняя подавляет, принижает человека, наоборот, силы природы подвластны ему, он стал вровень с нею и над ней, и все пышные описания мира природы, равно как великолепных созданий человеческого гения, лишь подчеркивают величие и могущество человека. Правда, символом последних, их концентрированным выражением чаще всего выступает императорская власть, личность самого императора— в этом сказалась ограниченность мировоззрения авторов древних *фу*.

Часто говорят о выпренности, нарочитой изысканности, цветистости языка ханьских *фу*, авторы которых отошли от прекрасного в своей простоте стиля «Шицзина». Еще Лю Се (VI в.) противопоставлял «Шицзин», где «одна фраза исчерпывает мысль... а два иероглифа исчерпывают образ», творениям ханьских одописцев, где «слова, как рыбы, идут косяком». Все это в известной степени верно, и все-таки представить себе расцвет ханьских *фу* как некий регресс в развитии древней литературы было бы большой ошибкой. Песни «Шицзина» — продукт устного, коллективного творчества, ханьские *фу* — уже чисто письменная литература, в значительной степени индивидуализированная; перед нами два совершенно разных явления. Устное народное творчество создало прекрасные памятники художественного слова и поначалу было главной питательной средой молодой литературы. Но с течением времени в ее развитии наступил момент, когда поэтов перестали удовлетворять пусть яркие и отточенные, но ставшие традиционными средства выражения фольклора. Они искали новых путей, и чрезвычайно удобным полем для этих поисков оказалась свободная форма *фу*. Здесь, в ханьских *фу*, древний китаец открывает для себя необозримое богатство языка, впервые по-настоящему познает силу и волшебство слова. Восхищенный им, он играет со своими сокровищами, нанизывает их одно за другим на нить своей фанта-

зии, заставляя сверкать и искриться всеми красками. Отсюда чрезмерная цветистость, чрезмерное увлечение формой. Оды *фу* это своеобразная лаборатория, где молодая литературная поэзия пробует свои силы, создает новые средства поэтического выражения. Далеко не все созданное тогда нашло впоследствии себе применение, многое было справедливо забыто, но такой поэтический эксперимент был, по-видимому, необходимым этапом в процессе развития литературного творчества.

Другой упрек, который нередко бросают в адрес одической поэзии *фу*, это известная подражательность. Еще Сыма Сян-жу в некоторых *фу* подражал Сун Юю, более же поздние авторы сплошь и рядом заимствовали у своих предшественников отдельные ситуации, образы и особенно композиционные приемы. Определенная схема построения часто повторялась из оды в оду, например раскрытие темы через спор двух персонажей, к которым затем присоединяется третий, что впервые мы видим у Сыма Сян-жу, семичленное деление оды, впервые введенное Мэй Шэном. Впрочем, не следует забывать, что «похожесть» эта чаще была внешней; каждый талантливый автор заполнял привычный композиционный каркас своим, особым содержанием, всегда вносил что-то новое. И главное, само «подражание», которое в наше время прямо воспринимается как недостаток, в древности имело совершенно иные корни и характер. Копировали друг друга не только описцы; поэты, писавшие песни *юэфу*, подражали народным образцам и сами подчас служили образцом для последующих авторов; то же самое можно сказать и про «чуские строфы». В древнекитайской прозе многочисленные заимствования и бесконечные «редактирования» предшественников были почти что нормой; они прекращались порой лишь с канонизацией книги [216, с. 181—185]. Все эти факты закономерны. Они представляют собой отголоски некогда всеобъемлющего коллективного характера творчества, свойства, которое в молодой письменной литературе было лишь пережитком старого, но все же сохраняло определенные позиции. Понятие авторства возникло совсем недавно, понятия плагиата еще не существовало, и поэты не считали зазорным использовать то, что уже заслужило признание, ведь прекрасное принадлежало всем. Они еще не знали, что от частого употребления слова ветшают. Пройденный литературой путь был еще так невелик, и каждый шаг вперед мерился тогда иной мерой, чем в наши дни.

Подводя итоги, можно сказать, что характерные особенности одической поэзии эпохи Хань — как ее сильные стороны, так и недостатки — были порождением времени. *Фу* писались в период, когда завершалось становление молодой письменной литературы, создававшейся на базе прежнего устно-



го и коллективного творчества и в то же время утверждавшей себя как своеобразное отрицание последнего; в эпоху, когда все более расширялись эстетические горизонты. Сам жанр *фу* еще довольно аморфен, и это тоже знамение времени, ибо прежний синкретизм проявлялся во всем, в том числе и в жанровой неопределенности. Однако можно все же выделить несколько общих черт, объединяющих произведения данного жанра. Перед нами всегда произведения «высокого», приподнятого стиля и, как правило, воспевание, независимо от того, что служит его объектом: император, женщина, явление природы или что-либо еще. *Фу* — это также своеобразный свободный стих древности; форма, которая на новой основе возродилась в китайской поэзии лишь спустя много веков.

О *фу* можно было бы говорить еще очень долго; на эту тему написаны книги [301; 109; 279], в которых скрупулезно анализируются произведения и особенности данного жанра. Наша задача много скромнее: попытаться уяснить смысловую наполненность самого термина и его эволюцию в связи с системой «шести категорий» поэзии. Для этой цели сказанного, думается, будет достаточно.

Гораздо больший интерес для исследователя китайской литературной мысли представляют категории *би* и *син*. Как считают китайские авторы, они «оказали колоссальное воздействие на все китайское поэтическое творчество и критику» [120, с. 8]. Впрочем, возможен и другой подход к проблеме: именно потому, что в этих категориях нашла концентрированное воплощение китайская специфика художественного видения мира, они сыграли столь большую роль в истории поэзии Китая. Категории *би* и *син* действительно очень «китайские», причем именно «в паре», во взаимном противопоставлении друг другу и категории *фу*, ибо такого членения мира художественного слова мы не встретим нигде, за исключением ареала влияния китайской культуры.

Если взять книги и статьи европейских китаеведов, которые так или иначе касаются этих категорий, то переводы их окажутся поразительно разноречивы. Чаще всего *би* отождествляется со сравнением [154, с. 0101; 262, с. 124; 176, с. 261; 161, с. 42; 291, с. 519; 309, с. 33], а *син* — с метафорой [176, с. 265; 161, с. 42; 291, с. 519] либо с аллегорией [232, с. 425; 291, с. 519; 309, с. 33]; но вот, например, известный французский синолог Ф. Куврер понятие аллегории, напротив, связывает с *би*, а сравнения, сопоставления — с *син* [286, с. IV], переводчик знаменитого литературного трактата «Дракон, изваянный в сердце письмён» Ши Ю-чжун *би* считает метафорой, а *син* — аллегорией [298, с. 195], исследователь поэтического трактата «Категории стихов» Гельмут Вильгельм *би* рассматривает как ассоциацию, а *син* — как некий побудительный образ [315, с. 118], и наконец, Н. Т. Федоренко квалифицирует *син* как своеобразный зачин [262, с. 124—125]. Такое несовпадение мнений, по-видимому, свидетельствует о том, что вопрос достаточно сложен.

Правда, большинство упомянутых высказываний сделано попутно с изложением совсем иных проблем. При переводе конкретного текста стремление ограничить себя близлежащим однозначным эквивалентом китайского термина вполне естественно; излишняя скрупулезность только рассеивает

внимание читателя, к тому же переводчик, как правило, и не может позволить себе слишком пространных лингвистических экскурсов. Положение исследователя тут гораздо более благоприятно — к его услугам не только высказывания китайских теоретиков, но и реальный поэтический материал, послуживший отправной точкой для их теоретических построений.

По счастью, в нашем случае он также сохранился: известно сто шестнадцать текстовых фрагментов «Книги песен», которые уже Мао Чан (II в. до н. э.) квалифицировал как *син*. Все подобные строки внешне логически не связаны с последующим текстом, но древние авторы находят такую связь на ином, глубинном уровне и стараются своим комментарием вывести ее на уровень логической обоснованности: сделать скрытое очевидным, а доступное лишь сердцу — доступным размышлению. Разумеется, огрубление при этом неизбежно, но не стоит отождествлять уровень ученика, на который ориентировано такое лапидарное толкование, с уровнем самого учителя или литературной мысли в целом — надо лишь помнить, что, пытаясь выразить не поддающееся выражению, комментарий указывает нам пути для поиска.

Итак, обратимся к самой первой строфе первого стихотворения «Книги песен», которой открывается памятник и которая на протяжении последних двух тысячелетий служила для китайских авторов классическим образцом поэтической фигуры *син* (I, I, 1):

«Гуань-гуань!» — [кричат] птицы  
скопы, самка и самец...  
Скромная и кроткая, нежная девица,  
Добрая пара государю [нашему]...  
[30, т. 1, с. 55]

Дословный перевод несколько неясен, но он позволяет показать читателю самое важное — архитектуру текста. Действительно, оба составляющие строфу двустипхия кажутся здесь почти не связанными друг с другом; перед нами как бы два отдельно лежащих мазка, почти назывные предложения. Но ведь в том-то, по словам Лю Се, и состоит удивительное свойство приема *син*, что вещи, казалось бы безнадежно разделенные, как живущие на противоположных окраинах Китая племена ху и юэ, он сближает и сочетает, как примыкающие друг к другу человеческие внутренности [27, т. 2, с. 603]. Обе части только что приведенной строфы смыкаются, срastaются одна с другой в сознании древнего китайца самым тесным образом. Знакомый крик птиц, переданный звукоподражанием, создает настроение, образ птичьей пары рождает ассоциации и оказывается тем средостением, из которого тянутся незримые нити ко всему остальному.

Надо сказать, что самка скопы считалась в древнем Китае символом чинного, добропорядочного поведения: по словам комментатора, «будучи птицей дикой, она, однако же, блюдет различие [между собою и самцом]» [30, т. 1, с. 55]. «Блюсти различие» — это прежде всего «знать свое место», быть покорной, нетребовательной, всегда согласной со своим супругом. Так что если во втором двустишии о скромности, нежности, кротком нраве женщины<sup>1</sup> говорится открытым текстом, в первом двустишии та же мысль преподносится иносказательно. Собственно, второе двустишие построено на первом, как здание на фундаменте, ибо образ добродетельной птицы возводит идею «различия» супругов в ранг всеобъемлющего закона, которому покорны даже бессловесные твари, значит, для человека следовать ему тем более обязательно.

Подобную же скрытую связь образов Мао Чан усматривает и в другом стихотворении «Книги песен» — «Лине-единороге» (I, I, 11); мы приведем его, сохраняя присущую оригиналу грамматическую дискретность строк:

Стопы единорога-линя...  
Милосердные дети князя...  
О, лить-единорог!

Чело единорога-линя...  
Милосердное княжье семейство...  
О, лить-единорог!

Рог единорога-линя...  
Милосердный княжеский род...  
О, лить-единорог!

[30, т. 1, с. 106—108].

Конечно, чтобы составить хоть какое-то представление об ассоциациях, которые возникали в сознании слушателя этой величальной песни, надобно как минимум знать, что такое лить-единорог. Очень мешает неизбежно возникающее сопоставление единорога с тяжелым и грузным носорогом... Между тем мифический лить рисовался китайцу животным легким и грациозным, подобным горной серне. Переливавшийся пятицветьем основных красок мира, он был воплощением красоты, а единственный его короткий рожок с мясистым наростом на конце, не способный поразить ничто живое, говорил о миролюбии... Лишь одни копытца, казалось, могли причинить вред живым существам, но лить словно парил над землей, едва ее касаясь, он не мял травы, не наступил бы и на малую букашку. Его появление возвещало о том, что человеколюбие правителя страны достигло апогея; лить слу-

<sup>1</sup> Комментатор утверждает, что в песне воспевалась добродетельная супруга Вэнь-вана — отца основателя чжоуской династии [30, т. 1, с. 55].

жил как бы материализацией идеи гуманности, и с этой воплощенной гуманностью соотнесены в песне, если верить комментатору, потомки Царя Просвещенного, Вэнь-вана [30, т. 1, с. 108].

С наибольшей силой идею милосердия линия передает образ его стоп, могущих ранить, но не ранящих; в ряд с ними ставятся дети Вэнь-вана. Очень хочется перевести эти и следующие строки сравнением, как сделал А. Штукин [271, с. 20], но в оригинале нет ни связок, ни союзов, только стоящие рядом параллельные образы. Связь между ними не лежит на поверхности, она, как утверждают древние авторы, возникает в недрах человеческого сердца и воспоминание о лине рождает все остальное. Взгляните еще раз на текст: на первый взгляд в нем почти ничего не сказано, но эта скудость обманчива. Здесь почти все — за строкой, и в этом, по видимому, смысл *син*.

Столь же ассоциативной и символичной выступает фигура *син* в другой песне «Шицзина» — «Одежда зеленого цвета» (I, III, 2), которую мы также даем в подстрочном переводе, чтобы избежать любого возможного искажения:

Ах, зеленое, ах, верхнее платье —  
Верх зеленый, подкладка желта!  
О, печаль сердечная,  
Когда же придет ей конец?!

[30, т. 1, с. 184]

Первое двустипшие сказало бы древнему китайцу гораздо больше, чем может дать самый прилежный подстрочный перевод читателю русскому. Китайское платье было жестко регламентировано по той причине, что мир людей мыслился малым подобием макрокосма, тесно с ним связанным. Не только космос влиял на мир человеческий, но гармония или, напротив, смута в мире людей неизбежно оказывали влияние на космические процессы. Отразившись в его безбрежных пучинах, порождение людского недомыслия обрушивалось на человека войной безвременья. Потому-то все должно было иметь свое место. В основные цвета, которые китаец привязывал к пяти сторонам света, пяти стихиям и определенным династийно-временным циклам, следовало окрашивать верхнее платье, в прочие — подкладку... А здесь один из самых важных цветов, желтый, цвет земли и центра Мироздания, цвет власти земных владык, оказался внизу, скрытым от людских глаз и забитым второстепенным, мало что значащим зеленым...

Поистине мир перевернулся — именно об этом кричат, вопиют первые две строки, к которым мы остались бы глухи без такого длинного пояснения. Сделано неподобающее — вот

откуда безграничная печаль и смятение [30, т. 1, с. 184—185]; первое двустипное диктует таким образом настрой всей песне и является ключом для ее понимания.

Примеры можно было бы продолжить, но читателю, видимо, и так ясно, что в основе китайской поэтической фигуры *син* лежит то, что в современной фольклористике обычно называют песенным запевом, хотя связь этого запева с последующими строками представлялась толкователям «Шицзи-на» более обязательной и реальной, чем современным исследователям фольклора в Европе и даже в Китае [90, с. 8; 120, с. 18—19; 127, с. 53]: с точки зрения старых китайских комментаторов, он всегда несет в себе значительный элемент метафоры, аллегии, символа. Впрочем, употребление этих понятий, сближая конкретный поэтический материал с нашей собственной системой представлений, одновременно удаляет нас от системы китайской. Ведь для нас запев, зачин, метафора, аллегория суть обозначения художественной формы, не более, древнего же китайца категории *би* и *син* интересовали лишь постольку, поскольку казались ему выражением чего-то идущего изнутри, от сути вещей и явлений.

Чтобы убедиться в этом, обратимся к истокам обоих терминов — к их иероглифическому начертанию, которое порой позволяет увидеть как бы контур первоначальной идеи, впоследствии оформленной в литературную категорию.

Древнейшее написание иероглифа *син* обнаруживает неожиданное сходство с ранней формой иероглифа *фэн* — ветер. Вот он, тот же четырехугольный парус между двух пар рук, которые как бы торопятся его поставить, лоя налетевший внезапно вихрь [129, с. 211]. Порыв ветра — это начало, это возникновение новой ситуации, но что гораздо важнее — это проявление могущественных сил, бурлящих в глубинах Мироздания, манифестация Мирового Абсолюта *дао*, жизненной энергии *ци*.

Не случайно, говоря о воцарении той или иной династии, китаец всегда употреблял именно слово *син* — возникновение [5, т. 6, с. 1701]. Ведь для него речь шла о чем-то спонтанном, так как смена династий не зависела от воли отдельных лиц, и одновременно о неизбежном, ибо была проявлением движения мировых сил, осуществлением «мандата неба», действием *дэ*, накопленного воцарившимся родом. *Дэ* проявляло себя внезапно и самопроизвольно, как прорвавшие запруды, переполнившие водоем талые воды, и род перемещался на другой уровень, становился правящей династией, сметая на своем пути все препятствия.

Применительно к поэтическому творчеству *син* можно перевести тем же словом «возникновение», но здесь это уже будет «возникновением настроения», своеобразным духовным

резонансом, возникающим при духовном соприкосновении с теми или иными предметами и явлениями окружающего мира. Это как бы внезапный толчок, полученный поэтом извне и воплощенный в чувстве и слове. «„Гуань-гуань!“ — [кричат] птицы скопы, самец и самка... — этот [образ] возник у творца стихов мгновенно; виденное где-то нашло неосознанный отклик в сердце», — писал некогда Чжэн Цяо (XII в.) о первых строках «Шицзина» [120, с. 10].

Спонтанность приема *син*, его независимость от сознания отмечают также другие авторы. «*Син* — это начало, подъем (*ци*), — пишет один из первых комментаторов конфуцианского канона Чжэн Сы-нун, — который вызван в твоём сердце обретением подобного, притяжением вещей [одного] рода» (цит. по [127, с. 52—53])<sup>2</sup>. «*Син* — это слова сердечного отклика», — подтверждает Чжи Юй [62, т. 1, с. 156].

Как и все, что вершится в глубинах сердец, *син* относится к области потаенного, загадочного, неясного (*инь*) [27, т. 2, с. 601]. Духовные пределы *син* несоизмеримы с несущим его словом: «Письмена уже исчерпали [себя], а мысль [еще] в избытке» [65, с. 4] — так определяет его Чжун Жун, отталкиваясь от известного изречения Конфуция об ограниченности написанного по сравнению с мыслью [57, т. 2, с. 391]. И хотя Чжун Жун связывает все три способа художественного изображения с действием силы Ветра Вселенной [65, с. 4], несущего в мир людей некое нравственное начало, наилучшее истечение этого начала обеспечивает, по-видимому, именно *син*. Это явствует из его места в иерархическом ряду категорий, из внутреннего родства знаковых обозначений *фэн* и *син*, из того особого внимания, которое уделяют ему старые авторы. И не случайно Мао Чан, отметив первый случай *син* в «Книге песен», тут же говорит о благостном мироустроительном ветре, овевающем Поднебесную [30, т. 1, с. 55] — ведь, по его мнению, именно эти строки способствуют установлению правильных взаимоотношений в семье, а через них и торжеству всеобщей гармонии<sup>3</sup>. Однако, судя по всему, поэт не может достигнуть такого эффекта, сознательно манипулируя образами [120, с. 4]. Лишь отдавшись на

<sup>2</sup> В более сжатом виде ту же формулу дает и живший ранее знаменитый ученый-конфуцианец Кун Ань-го (156—74 гг. до н. э.): «*Син* — это притяжение подобного, соединение [предметов одного] рода» [21, с. 395; 120, с. 4]. Интересно, что именно такое понимание *син* он приписывает и своему великому предку — Конфуцию.

<sup>3</sup> Поскольку «между мужем и женой соблюдается различие, сыновья близки со своими отцами, раз сыновья близки со своими отцами, подданные уважают государя, раз подданные уважают государя — царствующий дом [правит] надлежащим образом, а раз царствующий дом [правит] надлежащим образом, то появляется и благотворное влияние царя [на подданных]» [30, т. 1, с. 55].

волю мировых сил, он обретает их всемогущество. Тогда, разбуженное случайным прикосновением образов окружающего мира, сердце отвечает потоком светлой духовности, которая вершит затем благодатное шествие в слове. Именно таким словом является *син* — плод ассоциативного озарения.

Нечто совершенно иное представляет собой *би*. Древнейшее написание этого иероглифа, которое дает словарь «Шовэнь», представляет собой изображение стоящих рядом двух человеческих фигур, одинаковых по виду, в одинаковых позах [134, т. 18, с. 316]. Ничто не говорит о порыве Ветра Вселенной, о выходе в иные сферы и приобщении одной вещи и существа к другому через связующие их бездонные глубины бытия. Всего лишь сопоставление двух предметов, установление подобия выражает такой знак. Конечно, речь не обязательно идет о внешнем сходстве, доступном зрению и слуху. Нет, делая свои сопоставления, поэт должен был прикоснуться к мировому упорядочивающему началу (*ли*) [27, т. 2, с. 601], которое рождало легионы зримых форм, выбрать предметы «одного рода» (*тун лэй*) и, следовательно, внутренние друг другу близкие. Но стоит ли говорить, что безотчетное движение души, рожденное в глубинах сердца, есть нечто совсем иное, чем простое наблюдение общности<sup>4</sup>. Потому-то первый комментатор «Книги песен», Мао Чан, говорит только о *син* — этот прием он считает единственно достойным упоминания. Пусть «названо нечто незначительное — оно влечет [за собой] великие аналогии», скажет позднее Лю Се о том же самом *син* [27, т. 2, с. 601].

Что же касается *би*, то отмечать его в тексте было не принято. Разумеется, учителя говорили о случаях употребления *би* своим ученикам, но впервые достоянием читателя сделал свои толкования только Чжу Си (XII в.) [73]—чуть не через полторы тысячи лет после Мао Чана! Не многому научился бы в древности тот, кто бы вздумал заняться книжным самообразованием, но, к сожалению, для нас писанный текст — единственное средство судить о подходе древнего китайца к литературному творчеству. А вплоть до VI в. в текстах мелькают лишь самые общие суждения о литературном приеме *би*.

Употребляя *би*, «делают сопоставления с [другими] вещами и явлениями», бросает, например, мимоходом Чжэн Чжун (I в.) [58, т. 3, с. 843; 120, с. 5]. Интереснее определение, которое дал живший в следующем веке его однофамилец Чжэн Сюань (127—200); оно не только более развернуто, но

<sup>4</sup> Кстати, говоря о *син*, Чжэн Цяо специально подчеркивал, что в этом случае «однородности фактов» недостаточно для его возникновения (цит. по [120, с. 10]).



связывает специфику художественной формы с особенностями выражения нравственного идеала. *Би* употребляют тогда, когда «видят недостатки в современности, но, не осмеливаясь осудить [их] прямо, сопоставляют с чем-либо подобным... при *син*, видя прекрасное в современности, не опускаются до лести, а используют достойные примеры для назидания» [58, т. 3, с. 843].

Итак, порицание и назидание — вот что, по мнению Чжэн Сюаня, составляет основное содержание двух важнейших поэтических фигур. Трудно сказать, имел ли в виду его предшественник, Чжэн Чжун, именно такую недвусмысленную связь литературных категорий со сферой этики, когда он ограничился своим коротким замечанием. Одни исследователи считают так, другие—иначе; скудость материала позволяет только строить догадки. Однако то, что в ханьскую эпоху учительная роль литературы ставилась во главу угла и иносказательное увещевание признавалось общественной панацеей, остается бесспорным — высказывание Чжэн Сюаня звучало вполне в духе времени.

Конкретных примеров употребления *би*, равно как и *фу*, Чжэн Сюань не дает. Отвечая по этому поводу своему современнику Чжан И, он поясняет, что комментарий «не касается тех мест, где смысл текста и так ясен» [30, т. 1, с. 85]. Не пожелал он нарушить традицию и в отношении *син*. Только в трех случаях из ста шестнадцати он решился на некоторую вольность, причислив к категории *син* стихи, не помеченные таким термином у Мао Чана (впрочем, применительно к песне «Гулко грохочет гром» он все же избегает употребления самого термина [138, с. 58]). В остальном Чжэн Сюань верен комментарию предшественника, даже если тот не вполне совпадает с декларированным им самим *credo*. В результате получается, что, «хотя Чжэн Сюань берет за основу разграничения *син* и *би* прекрасное и порицаемое, во многих стихах, обозначенных в комментарии как *син*, заложено порицание» [138, с. 77].

Следующий комментарий к «Книге песен», который дошел до нас, был составлен одним из потомков Конфуция, Кун Ин-да (574—648), уже в преддверии эпохи Тан. Читателя, утомленного проникновением в дебри непривычной терминологии, его определение фигуры *би* должно вдохновить своей краткостью и недвусмысленностью. Оно вполне идентично нашему пониманию сравнения, причем в наипростейшей форме. «Во всех случаях, когда сказано *жу* („как“, „словно“, „подобно" и т. д.— *И. Л.*), налицо *би*»,— утверждает Кун Ин-да [30, т. 1, с. 44]. Это, конечно, не означает, что он отвергает существование случаев более сложных. Однако в том, что главное ударение сделано на трактовке *би* именно

как сравнения, сказался результат нескольких веков литературного развития, и прежде всего влияния Лю Се<sup>5</sup>.

Литератор Лю Се, собственно, оказался первым, кто дал читателю конкретные примеры употребления фигуры *би*, причем использовал для этого не только каноническую «Книгу песен», но и поэзию близкой себе эпохи. Как правило, все это примеры типичных сравнений: «Зеленые ветви — будто стаи зимородков» (Чжан Хэн); «тонкие ветви запели жалобно, словно свирель заиграла» (Сун Юй); светляки «будто текучее золото в песке» (Пань Ань-жэнь); птицы «будто белые облака среди пыли и праха» (Мэй Шэн); «нежная и мягкая, теплая и ласковая, как любовь чувствительного отца к своему сыну» (Ван Бао); «бесконечной чередой сплетаются прихотливые узоры — речи Фань Цяо и Цай Цзэ» (Ма Жун) [27, т. 2, с. 602] <sup>6</sup>.

Особенно интересны те сравнения из «Книги песен», которые у конфуцианских комментаторов канона подпадали под другие категории: «Будь духом чист, как скипетра нефрит» (Ш, II, 8); «Гудит, как цикады, и ропщет народ» (Ш, III, 1); «Сердце мое — не камень, что можно с дороги столкнуть. Сердце мое — не циновка, которую можно свернуть!» (I, III, 1) — все эти выражения Чжу Си, например, оценивает просто как *фу* [73, с. 15, 199, 208], ибо они, на его взгляд, недостаточно иносказательны. Любопытно, кстати, что в последнем примере (из «Песни забытой жены») Лю Се называет сопоставлением *би* отрицательное сравнение [231, с. 541] — ничего подобного мы не найдем ни у грека Аристотеля, ни у авторов арабских и персидских поэтик. В «Драко-не, изваянном в сердце письмён» есть также примеры метафорических сравнений: «Пляшут танец царства Чжэн, разматывая блестящий шелк [его] кокона» (Чжан Хэн) [10, т. 1, с. 78] <sup>7</sup>; «Как расплести свившиеся в жгут горе и счастье?!» (Цзя И) [10, т. 1, с. 278].

Однако сам Лю Се в своей классификации в отличие от европейских теоретиков исходит не из того, как, а из того, что сравнивается: звук ли со звуком или звучание с чувством; внешность ли с внешностью или внешний вид с каким-то другим качеством и т. д. Интересно, что для него в противоположность комментаторам «Книги песен» поэтическим кван-

<sup>5</sup> О том, что живший ранее Лю Се оказал определенное влияние на Кун Ин-да, можно судить, например, на основании ряда текстологических совпадений комментариев Куна к «Книге песен» и «Книге истории», с одной стороны, и трактата Лю Се — с другой (подробнее см. [26, с. 406—407]).

<sup>6</sup> Фань Цяо и Цай Цзэ — политические деятели эпохи Борющихся царств, прославились своим красноречием; им посвящена 79-я глава «Исторических записок» Сыма Цяня.

<sup>7</sup> У Лю Се опущены слова: «Плывут белыми аистами».

том является не строфа, а лишь сама фигура сравнения, которая, таким образом, приближается к привычному для нас понятию поэтического тропа, переставая быть неким расплывчатым способом изображения, построенным на наличии или отсутствии в тексте сравнений или иносказаний.

Прошло еще несколько веков, миновала блистательная эпоха Тан (618—907), когда страна и ее поэзия достигли небывалого расцвета [275, с. 130—175]. После краткого «смутного времени» ее сменила эпоха нового подъема при династии Сун (960—1279), которой суждено было закончиться монгольским нашествием и игом. Но до тех пор духовная жизнь Китая успела претерпеть значительные изменения и наиболее важным из них было утверждение так называемого неоконфуцианства.

Переоценка целого ряда ценностей, произведенная неоконфуцианцами, частично коснулась также области поэтики, поскольку последняя строилась на материале конфуцианского канона. Это не значит, что определения новых учителей опровергали определения их предшественников. Отрицание, когда оно имело место, проявлялось скорее в перенесении акцентов, в заострении внимания на иной стороне традиционного представления. И если, например, Кун Ин-да вслед за Лю Се в сопоставлении *би* видел преимущественно сравнение, то для патриарха неоконфуцианства Чжу Си в сопоставлении обязательно должен был присутствовать элемент иносказания, иначе оно для него не существовало. Об этом свидетельствует не его определение приема *би* («при *би* одна вещь сопоставляется с другой» [73, с. 4])— оно достаточно нейтрально, а конкретный анализ текста, разбивка строф по всем трем категориям.

Вот первая строфа, отмеченная им в «Шицзине» как *би*:

О, саранчи крылатые стаи,  
Мерно в полете крылами звените.  
Пусть ваши внуки, вечно летая,  
Род ваш продлят непрерывной нитью...

(I, 5)

В комментарии к тексту Чжу Си поясняет, что пожелания долголетия и продления рода относятся отнюдь не к саранче, а к людям, что все произведение было своего рода величальной песней [73, с. 4]. Иными словами, текст этой песни комментатор понимал как аллегорию.

Анализ других песен подтверждает тот же вывод. Например:

У тыквы зеленые листья горьки...  
Глубок переход через воды реки.  
Глубок — я в одежде пройду по нему,  
А мелок — край платья тогда подниму

(I, III, 9).

Комментарий вновь подсказывает нам, что горечь листьев и глубина брода суть выражения, которые в иносказательной форме передают отвлеченные понятия человеческой морали. «Перед тем как перейти реку вброд,— пишет Чжу Си,— следует прикинуть глубину брода, а потом уже переходить. Это здесь сопоставляется с отношениями между мужчиной и женщиной, где также следует соблюдать осторожность» [73, с. 20].

Правда, некоторые места «Шицзина» могут навести на мысль о том, что Чжу Си включал в понятие *би* и сравнение: таковы, например, первая и последняя строфы «Песни забытой жены» [73, с. 15]. Но внимательное изучение комментария показывает, что классика неоконфуцианства не интересовали отдельные изобразительные средства: он рассматривал всю строфу в целом и отмечал ее как *би*, только если в ней содержалось иносказание. По этой причине вторая и третья строфы песни помечены у него как *фу* (прямое изложение), несмотря на наличие в них сравнений.

В общем у Чжу Си, как и у его предшественников, обе поэтические фигуры, *би* и *син*, выросли из некоего субъективного сближения, стяжения двух образов или явлений, но если предшественники так или иначе подчеркивали явный, незавуалированный характер *би*, то у Чжу Си мы наблюдаем склонность к метафоризации этой фигуры. Такой подход делал грань между *би* и *син* чрезвычайно зыбкой; Чжу Си сам это, по-видимому, ощущал. Потому-то для таких песен, как «Одежда зеленого цвета» [I, III, 2) или «Встреча невесты» (I, I, 1), которые мы рассматривали в начале главы, он допускал двойное толкование, с некоторым перевесом в сторону *би* или *син* (*син эр би, би эр син*) [51, цз. 1, с. 316]. Что являлось для него главным признаком разграничения этих двух фигур, показывает комментарий к песне «Ода царю» (III, II, 8). Пусть девятая строфа, где поется о фениксах, символизирующих процветание страны, в отдельности помечена у него как *би*,— он тут же признает, что она выступает в качестве *син* для последующей, десятой строфы [51, цз. 1, с. 316]. И это логически вполне оправданно. Ведь из определения Чжу Си следует, что «когда прибегают к *син*, то сначала говорят о посторонних вещах, дабы извлечь [на свет] и устремить ввысь слова, воспевающие [главное]» [73, с. 1] —все порождается именно образами этих «посторонних вещей», которые как бы вырывают слова песни из глубин небытия. Иначе говоря, *син* у Чжу Си все тот же начальный ассоциативный импульс, и можно согласиться с мнением исследователя этой проблемы, Ху Нян-и, который считает, что своей трактовкой сунский философ, в сущности, продолжил линию ханьских теоретиков, варьируя только форму [120,

с. 9]. Пусть он пересмотрел чуть ли не половину всех оценок Мао Чана и почти треть примеров (31 из 116) перевел из категории *син* в категорию *би* — все это касается только конкретной оценки того или иного текста, принцип же выделения *син* в основе своей оставался прежним. Новаторство Чжу Си проявилось преимущественно по отношению к категории *би*; ее удельный вес сильно вырос за счет *син*, и вместе с тем усилился упор на ее иносказательность.

После Чжу Си китайская литературная мысль дала в этой области очень мало нового. Можно отметить только все возрастающее желание говорить о *би* и *син* как о некоем художественном комплексе — в работах все чаще фигурирует понятие *би син ти* [217, с. 164] — сопоставительный, метафорический, иносказательный стиль.

Впрочем, тенденцию к сближению этих двух поэтических фигур китайские филологи прослеживают еще начиная с Ван И [120, с. 6], который в своих комментариях к Цюй Юаню разграничивал их не слишком четко. Это имело определенные исторические причины. Ведь реальной основой возникновения концепции *син* послужил вполне определенный прием народного художественного творчества — песенный запев, прием художественного параллелизма (не случайно, что за тысячелетия у китайских теоретиков литературы не нашлось иных примеров *син*, кроме как из «Шицзина», «Девяти напевов» Цюй Юаня, некоторых народных песен — все они имеют фольклорное происхождение). Но по мере того как китайская литература все более обособливалась от народного творчества и влияние его слабело, реальное использование приема *син* становилось все более редким. Об этом писал, например, Лю Се [27, т. 2, с. 602]. Великий поэт Цюй Юань выступает у него еще наследником традиций древней «Книги песен», для назидания и укора он использует как *би*, так и *син*. Но с приходом эпохи Хань, когда поэты, по мнению Лю Се, делаются слабыми, угодливыми, поэзия все менее идет путем назидания, «а потому [фигура] *син* мало-помалу [из нее] исчезает... Тогда громче всего зазвучали оды и гимны, облачные строения в стиле *би* во множестве [стали] громоздиться одно на другое, и к старым образцам [люди] повернулись спиной» [27, т. 2, с. 602].

По-видимому, концепция духовного импульса *син* была очень древней, она связана с наиболее ранними этапами развития китайской поэзии. О том, что ее придумали не ханьские комментаторы, говорит само написание иероглифа — уже в нем эта идея отражена в полной мере. Напротив, в ханьскую эпоху прием *син* угасает — конкретный анализ произведений подтверждает здесь мнение Лю Се. Однако канонизация древней «Книги песен» канонизировала и связанную

с ней концепцию *син*. Именно концепцию, потому что в живом поэтическом творчестве в основном употреблялась фигура *би* — сравнение, метафора, аллегория.

Некоторые неясности в толковании обеих категорий отчасти объясняются тем, что они долгое время существовали как бы порознь: одна — преимущественно в теории, другая — в сфере практики. Но главное, о чем следует помнить, принцип их выделения отличается от нашего подхода к природе художественно-изобразительных средств. С большим или меньшим успехом мы можем подставлять на их место категории европейской поэтики, которые будут соответствовать частным случаям употребления *би* и *син*, но полного совпадения ждать не приходится. Отличие *би* от *син* лежит, с точки зрения китайца, не в форме выражения, а в самом процессе творчества, временной последовательности и истоках возникновения образа. *Син* — это образ, пробудивший мысль и чувство поэта; *би*, напротив, образ, который порожден поэтом, чтобы донести до читателя свое чувство и мысль [89]. Отсюда уже и другие различия: *син* всегда находится в начале произведения, а *би* — не обязательно; ассоциации в *син* более скрыты, чем в *би*, и т. д. [89].

Вероятно, читатель будет разочарован, если, потратив столько слов на описание «трех категорий», мы не дадим в конце концов их определения. Конечно, в процессе исторического развития восприятие «трех категорий» менялось, особенно двух последних. Но если отталкиваться от главного, можно сказать, что *син* как термин обозначает некий импульс ассоциативного озарения, находящий выход в форме своеобразного песенного запева. В широком же плане—это всякий самопроизвольный прорыв духовной энергии на иной уровень, волна духовности, поднимающаяся из пучины Великого Небытия и реализующая себя в мире людей неким всплеском духовного начала. Он может нести с собой обновление духа всей Поднебесной путем воцарения новой династии и может вылиться в ликование сердца одного-единственного человека, в его поэтическое вдохновение, которое затем передаст этот импульс другим людям через века и версты. Вместе с тем, каким бы спонтанным ни было по своей природе *син*, оно всегда не только начало, но и следствие; в нем отклик человеческой души на прикосновение к чудесному узору, творимому Абсолютом, на приобщение к жемчужинам человеческого гения — или же претворение благих деяний предков в новое положение их потомков, воцарение добродетельного рода и т. п.

Второй термин, *би*, подразумевал сопоставление двух вещей или явлений, метафору в аристотелевском смысле, включающую в себя как аллегория, так и сравнение [158, с. 183,

203 и др.], а в китайском варианте тяготеющую преимущественно к последнему. Следует, однако, помнить, что извлечь согласное поэтическое звучание при таком сопоставлении возможно было лишь тогда, когда его элементы хоть в чем-то являлись «вещами одного рода» и содержали в себе одинаковый эфир *ци*. Поэтому-то сопоставление не должно было ограничиваться поверхностным сравнением видимого; оно служило средством постижения скрытого смысла, углубления в суть вещей, и, значит, иносказательность здесь была вполне уместна.

Как бы в оппозиции к этим двум стоит третья категория, *фу*, о которой подробно уже говорилось. Она наиболее проста и почти не имеет временных модификаций; в сфере художественного выражения означает прямое описание, где объект берется вне своих связей и дается таким, каким он представляется непосредственному восприятию. В ряду аналогичных категорий китайцы всегда называли *фу* первой, ибо их перечисление способов поэтического изображения шло от простого к сложному, от более поверхностного к более углубленному.

Такое расположение не случайно — оно отражало направленность китайской поэтической мысли в целом. Поскольку предполагалось, что источникам поэтического творчества является сердце человеческое, которое имеет выход в глубины Мироздания и может быть трансцендентно «подключено» к происходящим в них процессам, китайская поэтическая мысль неизбежно оказывалась устремленной к скрытой сути вещей, уходящей за пределы зримого. Под словами Сент-Экзюпери: «Самое главное — то, что глазами не увидеть» [246, с. 209] с охотой подписался бы любой китайский автор прежних времен. И действительно, традиционная китайская поэтика — это в первую очередь не рассмотрение словесной ткани произведения, а осмысление стоящих за нею сущностных явлений. Отсюда такая жажда найти и раскрыть перед читателем некий «скрытый смысл» произведения; обилие толкований, с одной стороны, огромный интерес к иносказанию — с другой. Даже простая любовная лирика «Книги песен» трансформировалась в сознании древнего книжника (*жу*) в некое проявление великой мироустроительной силы, упорядочивающей отношения в человеческом обществе посредством иносказательного стиха. Чжу Си отошел от слишком прямолинейных отождествлений своих предшественников, но сама идея иносказания у него ничуть не исчезла: она только переместилась из сферы *син* в сферу *би*. Что же говорить о тех его современниках, для которых буддизм не был таким кратковременным увлечением, как для Чжу Си?! С их точки зрения, главным, безусловно, являлось оставшее-

ся за строкой — нечто зыбкое и неуловимое, подобное призрачному «образу в зеркале» у Янь Юя, «образу вне образа», «вкусу вне чувствования» у Сыкун Ту [87, с. 135] и т. д.

На общем фоне традиционных поисков скрытого от телесных очей некоторым исключением выглядит теория тропов Лю Се, которая в основном исходит не из имманентной сущности вещи, а из ее явных свойств. Даже ассоциативное озарение *син* в трактовке Лю Се выступает прежде всего как сопоставление двух вещей по какому-то одному выборочно взятому качеству [27, т. 2, с. 601]. Что же касается сопоставления *би*, то Лю Се прямо заявляет, что «ценнее всего [в нем] точное соответствие» сопоставляемых объектов. Ибо «если изобразить резцом лебедя, который окажется похож на утку, то кому он будет нужен?!» [27, т. 2, с. 602].

Подобные высказывания Лю Се не раз давали повод китайской печати недавних лет говорить о его материализме. И все-таки если мы последуем в том же направлении, то, скорее всего, выдадим желаемое за действительное — ведь истинное творчество по его мнению всегда «уходит корнями в *дао*» [27, т. 2, с. 727]. Именно *дао*, существующее «вне форм», оставалось для Лю Се краеугольным камнем любых построений, о чем мы читаем буквально тремя строками ниже образного призыва к точному воспроизведению форм реальности [27, т. 2, с. 602]. Призыв этот ничуть не противоречил идеальной наполненности его теории — просто, как заметил В. И. Ленин, «умный идеализм ближе к умному материализму, чем глупый материализм» [4, т. 29, с. 248]. В целом же идея *дао* ориентирует Лю Се вполне определенно<sup>8</sup>, и для него использование поэтом образов природы, обращение к приметам времени всегда в той или иной степени есть прикосновение к мировым процессам, к подспудному движению мировой духовности, а потому несет гораздо большую нагрузку, чем можно уловить с первого взгляда.

<sup>8</sup> Замечу, кстати, что Лю Се начал свою творческую жизнь в буддийском монастыре, а скончался монахом — не исключено, что в его сознании традиционное китайское *дао* ассоциировалось также с буддийским понятием дхармы (закона), что всего столетие спустя стало вполне обычным [302, с. 256].



Древний составитель «Книги песен» (а им обычно считают Конфуция) поместил произведения *сун* в самом ее конце, сделав своего рода поэтическим заключением; древние теоретики литературы завершали свое перечисление «шести категорий» поэзии понятием *сун*, и это было сознательной констатацией места *сун* в литературной иерархии того времени. Жанр культового песнопения, включавший самые древние из известных нам творений китайского поэтического гения, пользовался необыкновенным пиететом в древнем Китае, считался вершиной поэтического откровения, наиболее полным воплощением Абсолюта — *дао* [39, с. 35]. Однако гимн *сун* не стоял в оппозиции к остальным жанрам «Книги песен», он лишь представлялся более высокой ступенью по сравнению с ними, завершением восхождения духа в сфере художественного творчества, звеном, замыкающим цепь мирового круговорота.

Чжэн Сюань не случайно определял всю поэзию в целом как *син*—«возникновение» [30, т. 1, с. 7], поскольку она мыслилась его современниками спонтанным прорывом эфира *ци* из области грубофизического существования в область существования идей, выражением себя через слово и знак, столь близких его изначальной сущности. Любой из жанров «Книги песен» был проявлением движения духовности *ци*, воплощал в себе осуществление заложенной во Вселенной программы. Различие сказывалось лишь в формах, уровнях и масштабах.

Незримый Ветер Вселенной являл себя в песнях *фэн* через посредство человека точно так же, как он становился доступным зрению и слуху благодаря множеству других вещей: вздымая бурные валы на реках и озерах, взметая тучи пыли на дорогах, сердито завывая в кронах деревьев. Ветер нес с собой живительное дыхание светлого эфира *янци*; рождаемый механизмом *дао*, он был вместилищем и формой *дэ*, а небесное *дэ*, трансформировавшись в песне в *дэ* человеческое, продолжало свое движение по Поднебесной в новом

виде, но в старом качестве — мироустроительного и благодатного начала, несущего в мир людей гармонию небесных сфер. Отдельные потоки мирового ветра воплощались в песнях *фэн*; движение ветра, охватывающее всю Поднебесную, — в песнях *я*<sup>1</sup>. И гимны *сун* были проявлением все того же Ветра Вселенной, воплощением великого *дэ* — недаром же еще первые толкователи «Шицзина» называли их «зримой формой и образом... *дэ*» [10, т. 2, с. 997], а о гимнах, написанных традицией Инь Цзи-фу, говорили, что они «прекрасны, словно прозрачный ветер» (цит. по [42, т. 3, с. 2647]), т. е. движение *янци*.

Будучи проявлением светлого духовного начала, гимны также спонтанно возникают (*син*) [62, т. 1, с. 156], порождаемые энергией *дэ*, как только созревают условия трансформации эфира в новое качество. Гимн — гигантский аккумулятор духа; поднявшись из глубин множества сердец, тот как бы сосредоточивается в едином дыхании единых уст [26, с. 57]. Но дело даже не в количественной концентрации, а в качественном различии: если каждый из двух других жанров «Книги песен» получил лишь одно какое-то свойство Абсолюта, то гимны проникнуты *дао* целиком [39, с. 35], в любой своей ипостаси — оттого-то они кажутся такими прекрасными [62, т. 1, с. 156] древнему китайцу. Отголоски ритма движущейся Вселенной в *фэн*, отсветы узора слагающих ее стихий в *я* сменяются в *сун* четким и зримым воплощением *дэ*. А самое главное — в этом проецируемом в слове и знаке пути духовного начала пройдена его критическая точка и нисхождение сменяется восхождением. Духовная благодать, снизошедшая в мир людей, вновь обращена ввысь и устремлена к своим истокам. В исполнении гимна *сун* — установление контакта с лишенными грубофизических форм богоподобными предками, которым ныне живущие обязаны заложенной в них энергией *дэ*. Зримые образы ее претворения были обращены не только (и не столько) к присутствующим при исполнении *сун* людям, сколько к очищенному духовному семени предка: его небесному духу *шэнь*, его земной душе — *гуй* [62, т. 1, с. 156]. Во время культового действия наступал момент слияния длинной цепи предков и потомков, которые всегда считались в древнем Китае «единой плотью», а каждый из них лишь частицей одного гигантского организма, растянутого во времени и обладающего общей *дэ*. Поддержание связи между этими частицами, превращение их в действительное целое, многократно умножавшее тем самым свой запас *дэ*, — в этом состояла, по мнению древних мыслителей, функция

<sup>1</sup> «Ветер *фэн*, приводящий в порядок четыре стороны света, именуется „я“» [26, с. 57].

гимна *сун*, «сообщавшего об успехах и свершениях [коллективной *дэ*] просветленным духам [предков]» [62, т. 1, с. 156; 10, т. 2, с. 997 и др.].

Так или приблизительно так выглядела общая концепция гимнической поэзии в построениях теоретиков ханьской эпохи и их последователей. Однако кроме этих общих представлений существовали многие частности, а также живая поэтическая практика, которая не только послужила почвой для теории, но и внесла в нее впоследствии свои коррективы. Истоки этой поэтической практики мы обнаружим в «Книге песен», включающей сорок текстов гимнов *сун*.

Большинство из них составляют так называемые «гимны дома Чжоу»<sup>2</sup>, созданные где-то в начале I тысячелетия до н. э. Несколько «гимнов дома Шан», предшествовавшей династии, по-видимому, являются более поздними переработками древнейших шанских песен. Судя по всему, они также были записаны в первой половине I тысячелетия до н. э. в царстве Сун, куда победители, чжоусцы, переселили остатки покоренного ими племени шан. Кроме них в «Шицзин» вошли еще четыре гимна царства Лу, незначительного государства, одного из тех, на которые распался племенной союз Чжоу. Включение луских и шанских гимнов в «Шицзин» связывают с личностью его вероятного составителя (или редактора) Конфуция [313, с. 229] — он был родом из царства Сун и жителем Лу.

Существует несколько версий этимологии слова *сун* [127, с. 111, 112]. Наиболее убедительным представляется выведение этого термина из названия музыкального инструмента. В древние времена, как показывают исследования китайских ученых, слово *сун* было омонимом нынешнего *юн* (большой колокол), а иероглифы, их обозначающие, могли взаимозаменяться. Отсюда делается вывод, что перед нами одно слово и, следовательно, *сун* первоначально служило обозначением разновидности колокола [127, с. 114].

Судя по всему, колокольный звон широко использовался в качестве музыкального сопровождения в эпоху Чжоу. В основном, конечно, это была ритуальная музыка при богослужениях предкам<sup>3</sup>. Во дворе храма (или дворца) водружались деревянные звонницы, богато украшенные резьбой по кости, кистями и цветными перьями. Конструкция звонниц отличалась простотой: две вертикальные опоры и две поперечные балки, на одной из которых подвешивались колокола

<sup>2</sup> Династия Чжоу царствовала в Китае с XI по III в. до н. э., но уже в эпоху Конфуция ее власть была чисто номинальной.

<sup>3</sup> Это могли быть как реальные личности (например, Вэнь-ван), так и мифические (например, божество зерна — Хоу-цзи).

[127, с. 114]. Последние делались из бронзы и камня самых различных размеров, что обеспечивало богатую гамму звучания. В расположении их соблюдалась строгая система, не очень для нас ясная; известно лишь, что колокола *сун* располагались у западного входа [127, с. 114, 115]. Разумеется, обряду жертвоприношения аккомпанировали не только колокола; в общем ансамбле участвовали и различные барабаны и духовые инструменты, но партия колоколов *сун*, по-видимому, была ведущей при исполнении религиозных песнопений, и поэтому название инструмента перешло в название песенно-поэтического жанра.

Характер аккомпанемента определил некоторые поэтические особенности гимнов. Исследуя их тексты, известный китайский ученый Ван Го-вэй (1873—1927) пришел к выводу, что этим песням была свойственна «медлительность» ритма, неторопливость исполнения [79, т. 1, с. 111], а это, по мнению Чжан Си-тана, связано с их исполнением под колокольный звон [127, с. 115]. Медленный ритм, протяжное пение, в свою очередь, обуславливали отсутствие рифмы—она теряла значение, так как из-за продолжительности временных интервалов созвучные окончания строк не улавливались, не воспринимались слушателем [79, т. 1, с. 112], и поэтому гимны «Шицзина» написаны, как правило, белым стихом. У древних гимнов есть и другая особенность, отличающая их от произведений «Шицзина» иных жанров. В одном из первых китайских словарей, «Шовэнь», сказано, что «*сун* — это облик», т. е. им соответствует определенная поза, движение, мимика. Такая интерпретация станет понятной, если вспомнить, что, по данным древних источников, многие *сун* были связаны с танцем.

По свидетельству «Книги установлений» и ее древних комментаторов, коллективной пляской сопровождалось, например, исполнение гимнов «О, как прекрасны были рати!» (IV, III, 8), «Обращение царя к советникам» (IV, III, 3) и, по-видимому, «Гимна усопшему отцу» (IV, III, 1). Первый исполняли совершеннолетние юноши, второй — тринадцатилетние отроки [72, т. 2, с. 1471]; танцы эти изображали поход чжоуского царя У-вана (Воинственного государя) против последнего шанского царя Чжоу Синя (1098—1065 гг. до н. э.). Сохранившиеся тексты гимнов коротки, всего несколько строк, но некоторые из них вполне допускают возможность театрализации, возможность изображения сказанного с помощью поз и жестов. Вот, например, гимн «О, как прекрасны были рати!»:

О, как прекрасны были рати царя!  
Он соответственно их воспитал — времена

были темные.

Вот в чистом блеске время настало,  
И вот одевает он латы из кожи большие.  
Мы по милости Неба приняли это  
Отважным царем совершенное дело.  
И чтобы его продолжать,  
Воистину искренне мы подражаем деяньям твоим  
[271, с. 442].

О танцевальном характере некоторых *сун* сообщается также и в комментариях Цзою Мина к Конфуциевой летописи «Вёсны и осени». Под 12-м годом правления царя Сюаньвана (816 г. до н. э.) мы читаем здесь о том, что «Воинственный государь, покорив царство Шан... создал [Большой] Воинственный [танец]», исполнявшийся на музыку шести разных песен [66, т. 1, цз. 11, с. 15]. Три из них указаны в «Цзочжуань» — это два «Гимна Царю Воинственному» (IV, II, 10; IV, III, 9) и «Гимн Царю Просвещенному» (IV, III, 10), остальные неизвестны, но, скорее всего, их тексты также находятся среди чжоуских гимнов [104, с. 4].

По отдельным фразам «Книги установлений» [104, с. 4; 72, т. 2, с. 1542, 1537] можно также догадаться, что под словом «танец» здесь подразумевалось обширное театрализованное действие. Его начало возвещал грохот барабанов: под эти звуки одетые воинами танцоры делали три вступительных движения. Следовавшая затем первая сцена изображала поход на шанцев; вторая — покорение Шанского царства; третья — южный поход против возмущившихся побежденных; четвертая — установление границ на юге; в пятой сцене танцоры разделялись: «войска» Чжоу-гуна становились слева, Шао-гуна — справа; в шестой все снова объединялись, чтобы почтить Сына Неба. Эпilog исполнялся сидя: он изображал всеобщее благоденствие, наступившее в правление Чжоу-гуна и Шао-гуна. Каждой из этих сцен соответствовала своя особая музыка и песенный текст, своя особая символика жестов и движений. По-видимому, нечто похожее наблюдалось и при исполнении других гимнов [102, с. 253].

Гимны «Шицизна», хотя и приписываются конфуцианской традицией творчеству того или иного древнего государя, скорее всего, создавались в среде жрецов. Вероятно, при этом последние использовали и какие-то народные песнопения. Язык гимнов архаичен, стиль торжествен, а по содержанию это, как правило, хвалебные произведения, славящие богоравных легендарных предков и аккумулировавшееся в них гигантское *дэ*, явленное ими миру в подвигах (безразлично: воинских или культуртрегерских) и оставленное в наследие потомкам, которые пользуются его благами поныне. Есть среди гимнов также различные моления и заклинания, культовые песнопения, связанные с циклом земледельческих ра-

бот, например «Благодарение за урожай» (IV, II, 4; IV, III, 6), «Урожай» (IV, III, 5 и др.). Два названных произведения особенно легко представить себе в форме театрализованного действия, в котором танцоры последовательно изображают смену сезонных работ, а затем праздник урожая:

#### I

Соху наточим — она и добра, и остра:  
Ныне на южные пашни собираться пора.

#### II

Всякого хлеба посеется нынче зерно,  
Жизни зародыш в себе заключает оно.

#### III

Вас повидать мы на южные пашни придем,  
Круглых корзи и прямых мы с собой принесем,  
Мы вас накормим сегодня отборным пшеном.

#### IV

Вот бамбуковые шапки в движенье пришли.  
Вот их мотыги врезаются в землю, в пыли, —  
Горькие травы повыдерут все из земли.

#### V

Горькие травы погнили на месте — и вот,  
Просо метелками пышно и буйно растет.

#### VI

Режут и режут серпами они заодно,  
В плотные, плотные груды ссыпают зерно;  
В груды высокие, как крепостная стена,  
Гребню густому как будто подобна она.  
Двери раскрыты у сотен домов для зерна.

#### VII

Полными хлеба стали в селенье дома:  
Дети ликуют, ликует хозяйка сама!

#### VIII

Ныне зарежем мы с черною мордой быка,  
Кривы рога его будут и рыжи бока;  
В жертву, как прежде бывало, его принесем,  
Нашим отцам подражая всегда и во всем

[271, с. 439—440].

Кстати, по этому тексту нетрудно заметить еще одно свойство древних гимнов; совмещая в себе особенности коллективного танца и хоровой песни, они могли включать различные партии: например, голос женщин, пришедших в поле, чтобы накормить пахарей, выделяется из общего хора в третьей строфе, а последнюю строфу можно толковать как партию жреца или главы рода, совершающего благодарственное жертвоприношение предкам.

Разумеется, ни один из перечисленных признаков гимна *сун*, относящихся к области исполнения или стихосложения, не абсолютен. Напомним, что основным критерием для выделения древних песенных жанров была музыка, инструментальное сопровождение — область, сейчас почти недоступная исследованию. В остальных же отношениях древние жанры предстают перед нами слабо дифференцированными. Действительно, не все *сун* написаны белым стихом, вероятно, не все они сопровождалась танцем и исполнялись не только в храме. Некоторые произведения, отнесенные в разряд *сун*, в поэтическом отношении почти ничем не отличаются от песен *я* или *фэн*, тоже входивших в «Шицзин».

Фактически невозможно проследить эволюцию жанра *сун* в течение столетий, последовавших за эпохой формирования «Шицзина», для этого нет материала<sup>4</sup>. Можно лишь сказать, что в живой поэтической практике термин *сун* сохранился, но получил иное содержание. В памятниках периода Борющихся царств — «Комментариях Цзоцю Мина к летописи „Вёсны и осени“» (IV в. до н. э.), «Речах царств» (IV—III вв. до н. э.), в «Вёснах и осенях Люя» (III в. до н. э.) — под именем *сун* мы встречаем небольшие стихи уже не панегирического, а, скорее, назидательного и даже обличительного характера [16, с. 13, 16, 308, 309; 24, с. 188], схожие с афористическими песенками *яо*<sup>5</sup>. Их роднит, в частности, претензия на проскопию — считалось, что они как-то предвещали события. Если стать на такую точку зрения, то многие из них прозвучат как заговоры, заклинания, предсказания. Таковы, например, стихи *сун*, приводимые в «Речах царств»:

Раскроется лицемерие —  
И потеряет он поля,  
Раскроется хитрость —  
И лишится он даров,  
Получив царство, успокоится,  
Но в конце ответит за свои преступления.

<sup>4</sup> От V в. до н. э. сохранились так называемые «Надписи на каменных барабанах» («Ши гу вэнь»), по форме представляющие собой переходную ступень от гимнов «Шицзина» к более поздней одической поэзии *фу*, но неизвестно, относили ли в то время такие произведения к жанру *сун*.

В числе «Девяти элегий» («Цзю чжан») Цюй Юаня также есть одно произведение, которое в своде «Чуские строфы» именуется *сун* [68, цз. 4, с. 26а]. Однако этот свод известен уже в ханьской редакции, когда жанр *сун* вновь стал очень популярен и свое название «Гимн мандариновому, дереву» мог получить именно тогда.

<sup>5</sup> *Яо* — небольшие афористические песенки типа частушек, часто сатирического характера, которыми народ откликнулся на все волнующие его события. Считалось необходимым особо следить за этим видом фольклора, дабы вовремя узнавать «об успехах и неудачах правления» (подробнее о *яо* см. [219, с. 144—161]).

«Это деградировавший жанр деревенских *сун*», — квалифицирует подобные произведения Лю Се [27, т. 1, с. 157]. Судя по сохранившимся отрывочным сведениям, они не пелись, а скандировались [16, с. 5]. Мы уже говорили, что древние гимны *сун* исполнялись в очень медленном темпе — вполне вероятно поэтому, что новая форма исполнения — речитатив — генетически возникла именно на этой почве.

Разумеется, в храмах по-прежнему исполнялись гимны предкам. Они, как и раньше, соединялись с театрализованным действием, их назначением тоже было «сообщать духам об успехах и подвигах», но они не идентифицировались с *сун*. Слово это в значении храмового песнопения вышло из обихода. Уже знаменитые «Девять напевов» Цюй Юаня (IV в. до н. э.), представлявшие собой обработку песнопений чуских шаманов, по-китайски назывались просто *зэ* (песни). В раннеханьскую эпоху (II—I вв. до н. э.) подобные произведения также назывались либо *зэ* (песня), либо *у* (пляска) [5, т. 4, с. 1043—1044 и др.] — например, «Песнопения предместных храмов» («Цзяоцзигэ»), «Пляска пяти стихий» («Усин у») и т. д.

Новый расцвет гимна *сун* произошел в эпохи Цинь и Хань (III в. до н. э.— III в. н. э.), но не в храме, а в поэзии придворной.

Возрождение жанра обуславливалось несколькими причинами. Главная из них — потребность в панегирической поэзии; владыки, достигшие небывалого могущества, жаждали прославления. А поскольку конфуцианская литературная мысль считала древние *сун* вершиной поэзии, ибо в них воспеты совершенномудрые государи древности, естественно, этот жанр был наиболее достоин воспеть и новых государей. Тем самым последние как бы становились в один ряд с божественными первопредками, имя которых (хуанди) они себе присвоили.

Интересно, что к числу первых таких гимнов старые китайские филологи относят знаменитые стелы Цинь Ши-хуана. Лю Се, автор «Дракона, изваянного в сердце письмён», рассматривает их, например, в главе «Гимн и похвальное слово» («Сун цзань»). Это имеет определенные основания. Дело в том, что Цинь Ши-хуан, водружая стелы — знаки своей власти — в разных концах огромной страны, избегал в них обращения от собственного имени. Тексты стел (за исключением одной — Ланьятайской) прямо уведомляют читателя, что перед ним всего лишь запись тех *сун*, которые слагались во



славу императора его многочисленными подданными<sup>6</sup> и были выбиты на камне по их настойчивым просьбам.

Интересно, что таким образом стелы Цинь Ши-хуана вполне подпадают под жанровую характеристику гимна *сун*, данную конфуцианской литературной мыслью в «Великом введении» в «Книгу песен» [10, т. 2, с. 997]. Во-первых, подобно древним гимнам, они были обращены прежде всего к божествам и «божественным» предкам — такова, например, стела, установленная на священной горе Тайшань и представлявшая собой как бы отчет императора верховному божеству [234, с. 158]. А во-вторых, цель их также состояла в прославлении *дэ* и обусловленных ею свершений («подданные... славили подвиги и *дэ* императора» [54, т. 1, с. 121 и др.]), хотя объектом восхваления древних гимнов «Шицзина» были божественные предки, а стелы сообщали небожителям о подвигах и *дэ*... богоподобного императора.

Небезынтересно отметить, что стелы не только подпадают под конфуцианскую характеристику жанра *сун*, но объединяют в себе все те достоинства, которые усматривались конфуцианской школой в других жанрах. Подобно одам *я*, как те охарактеризованы в «Великом введении», стелы повествовали о делах всей Поднебесной, а так как правление первого императора мыслилось великим, они были равны «Великим *я*» «Шицзина». С помощью стел император наставлял подданных, что, по мысли конфуцианцев, являлось функцией жанра *фэн*. Об этом свидетельствует, например, концовка Тайшаньской стелы, обращенная непосредственно к людям: «[потомки] должны с большим уважением относиться ко всему, что перейдет [им] по наследству, должны навечно воспринять [эти] важнейшие установления, [законы и систему правления Цинь Ши-хуана]» (цит. по [234, с. 159]). Короче говоря, Цинь Ши-хуан и непосредственный составитель текстов Ли Сы старались создать совершенные с точки зрения конфуцианских норм литературные произведения<sup>7</sup>, воплощавшие важнейшие качества, которые характеризовали венец поэзии — «Шицзин». В основу же был положен самый совершенный, по мнению конфуцианцев, жанр «Шицзина» — *сун*.

В гимнах ханьской эпохи продолжается тенденция, проявившаяся при Цинь: место божественных первопредков все

<sup>6</sup> Текст одного из таких славословий сохранился. Его произнес на императорском пиру охотничий Чжоу Цин-чэнь. По форме его славословие напоминает обычную оду *фу* с ее свободной организацией стиха, а по содержанию повторяет (точнее, предвосхищает) некоторые основные идеи стел, которые, по-видимому, являются фиксацией общих мест панегирической поэзии того времени (текст см. [54, т. 1, с. 123]).

<sup>7</sup> Эта мысль несколько парадоксальна, поскольку император известен как гонитель конфуцианства. Однако, как показал Е. П. Сеницын, его оппозиция конфуцианству не абсолютна [250].

прочнее занимает обожествленный император. Ханьские гимны подчас не только повествуют о его подвигах и свершениях, но и предназначены для услаждения духа самого императора, отошедшего «в мир иной». Например, в разделе «Искусства и изящная словесность» «Истории династии Хань» (I в.) есть упоминание о пятнадцати «Гимнах почтительному сыну — императору Цзину» [5, т. 6, с. 1750] (сами они не сохранились). По-видимому, они исполнялись в храме, воздвигнутом в честь отошедшего на небеса «бога» после его смерти (на время создания гимнов указывает посмертный титул императора). Во всяком случае, именно так были использованы гимны, сложенные во славу другого «Почтительного сына» — поздниханьского императора Мин-ди<sup>8</sup>. Вообще, как уже говорилось, в храмах исполнялись тогда только песнопения *гэ* и мистерии *у* [5, т. 4, с. 1044, 1046—1051], ибо гимны *сун*, которые в ханьское время были синонимом речитации, чтения нараспев, не годились для культовых нужд, но здесь перед нами исключение. Видимо, сказалась особенность культа «живого бога»; то, что было любезно сердцу императора при жизни, естественно, преподносили ему и после смерти.

Однако, как бы ни обожествляли земного владыку, он все же оставался человеком. Использование древнего священного жанра для прославления его заслуг возвышало императора, способствовало укреплению его культа. Но поскольку сам жанр теперь был обращен из сферы небесной в сферу земную, его постепенное «снижение» было неизбежно. Со временем гимны стали посвящаться и героям-полководцам (например, гимн знаменитому военачальнику Чжао Чун-го, сложенный в I в. до н. э. Ян Сюном [5, т. 9, с. 2994—2995], или «Гимн достойному Аньфэнскому правителю»<sup>9</sup>, сочиненный в I в. н. э. Бань Гу [42, т. 3, с. 2647]), различным знаменательным событиям и просто отдельным явлениям природы, вещам (например, «Гимн свирели» Ма Жунана<sup>10</sup> — II в. [10, т. 1, с. 367]). Иначе говоря, произошло то же самое, что имело место в Европе: жанр гимна, первоначально являвшегося обращением к богам, стал просто похвальным словом. Это очень сблизило его с другим панеги-

<sup>8</sup> Об этих гимнах, сложенных знаменитым поэтом того времени Фу И, говорится в «Истории Поздней династии Хань» («Хоу Ханьшу») [43, с. 1170].

<sup>9</sup> Аньфэнский правитель назван здесь своим посмертным титулом; гимн Чжао Чун-го тоже сложен спустя много лет после его смерти; в этом посвящении гимнов покойному, по-видимому, сказывается первоначально культовая природа жанра.

<sup>10</sup> «Гимном» (*сун*) он называет свое произведение в предисловии; впоследствии это название было изменено составителями.

рическим жанром ханьской литературы — одой *фу*. Форма исполнения у них тоже была одинаковая — рецитация, в то время как остальная поэзия по преимуществу оставалась песенной. Единственный характерный признак гимна — древний четырехсловный стих постепенно отмирал, на смену ему приходили более современные и свободные размеры. Отличить *сун* от *фу* стало почти невозможно: гимн все более растворялся в одической поэзии, теряя самостоятельное значение.

Поэтому с течением времени все настойчивее проявляется тенденция относить гимнические произведения к жанру *фу*. Уже в каталоге императорской библиотеки, включенном в переработанном виде в «Историю династии Хань», не было специального раздела *сун*, хотя этот термин сохранялся в названиях самих произведений. Так, храмовые «Гимны, исполнявшиеся при проводах и встрече духов» зачислены здесь в разряд «песенных стихов», т. е. *юэфу* [5, т. 6, с. 1755], а «Гимны почтительному сыну — императору Цзину» включены в раздел «Оды» [5, т. 6, с. 1750]. Упомянутое в «Истории династии Хань» в качестве гимна произведение Ван Бао в «Литературном изборнике» (VI в.) уже названо одой [10, т. 1, с. 357], к одическому жанру относят Чжи Юй (IV в.) и «Литературный изборник» «гимны» различным музыкальным инструментам, перечисленные в предисловии Ма Жуна к его «Гимну свирели» [10, т. 1, с. 367].

Отмирание архаичного жанра породило неопределенность его формы и содержания, на которую указывал еще Чжи Юй: «[вот] „Гимн Чжао Чун-го“, [сложенный] Ян Сюном; гимн, а сходен с я; „Гимн покойному предку“ Фу И по стилю схож с чжоускими гимнами, но в нем смешались замыслы *фэн* и *я*, что же до произведений, подобных [гимнам] Ма Жуна „Гуанчэн“ и „Императорские леса“, то они целиком принадлежат к нынешним одам *фу*, хотя и называются *сун*» [42, т. 3, с. 2647].

Такова была поэтическая практика, объективная сторона эволюции старого жанра. Но в то же время это объективное развитие получало определенное отражение в трудах теоретиков литературы, осмысливалось в субъективных концепциях и категориях, которые тоже не оставались неизменными.

Автор «Великого введения» в «Книгу песен», по сути дела, игнорировал современную ему поэтическую практику; все его построения покоились на текстах древнего памятника «Шицзин» и исходили из этико-философских предпосылок конфуцианства. Авторитет его высказываний долгое время заглушал голос живой поэзии — в течение всего периода Ханьской империи, когда в литературной критике безраздельно господствовал конфуцианский рационализм. Новый, чисто эстетиче-

ский подход к явлениям литературы пришел на смену ему уже на рубеже древности и средневековья. Первым, кто дал определение *сун* после Мао Чана, был Лу Цзи (III в.). В его «Оде изящному слову» мы находим подробное перечисление жанров современной ему литературы (точнее, изящной словесности), и почти все они характеризуются исключительно с точки зрения формы. Таково и определение гимна *сун*: «*Сун*... свободно гуляет в словах, и красочность стиля ярка в нем» [155, с. 157]. Как видим, ничего общего с функционально-содержательным определением его предшественника. Для Лу Цзи важен только стиль, и, кстати сказать, стилистические особенности остались в его время единственным признаком, который выделял гимн из ряда родственных жанров. Что же касается оды *фу*, то Лу Цзи подчеркивал ее предметность<sup>11</sup>, т. е. конкретность и описательность, а также ясность изложения. По-видимому, эти признаки оды он считал для нее изначальными и не характерными для сблизившегося с ней впоследствии гимна.

Наиболее детальный анализ жанра *сун* дал Лю Се. Повторяя своих предшественников, он тоже говорит о функции древних гимнов — «обращении к божествам». Но это, скорее, дань традиции. Из заключительного «моралите» и самого текста можно понять, что Лю Се толкует их назначение шире — повествовать о возвышенном (он считал, что гимн не должен «снижаться до обычных предметов» [27, т. 1, с. 159]).

Лю Се был первым, кто обрисовал *сун* со многих сторон, дал понятие жанра, близкое нашему пониманию. Основное место он уделяет форме *сун*, но тесно увязывает ее с внутренним содержанием произведения, которое, как обычно у него, выражено через категорию *цин* (чувство).

«Итак, гимн классически изыскан, слова его должны быть прозрачны, [как вода], и ослепительны, как расплавленный металл. В изложении и описании он сходен с одой, но не впадает в пристрастие к расточительной цветистости; он почтителен и благоразумен, как надпись на бронзе или камне, но отличается от них отсутствием наставления и предостережения. Он выплескивает и вздымает ввысь свои красоты, на безбрежных просторах возвращает свои замыслы... Хоть [стиль его] филигранен, искусные мелодии его доходят до каждого<sup>12</sup>, изменяясь вслед за чувством» [27, т. 1, с. 158].

В своем анализе Лю Се исходит из совокупности определяющих качеств жанра — его функции, особенностей формы

<sup>11</sup> «Ода воплощает явления и предметы, она ясна и блестяща» [10, т. 1, с. 352].

<sup>12</sup> В различных изданиях эта фраза дается по-разному; мы здесь следуем Лю Юн-цзи [28, с. 29].

и содержания. Но не только этим он превосходит своих предшественников. Гимн, как и любой другой жанр, для Лю Се — категория историческая; явление, изменяющееся во времени. Он показывает читателю его эволюцию — от времен мифических императоров (впрочем, бывших в его глазах личностями вполне реальными) до Лу Цзи. Великий критик неодобрительно относился к формалистическим тенденциям, излишней цветистости, которой грешила современная ему поэзия. Давая характеристики различных жанров, он в известной степени стремился создать своеобразный эталон, надеясь, что сможет таким образом повлиять на литературную практику. Но, увы, в случае с *сун* его построения оказались обращенными не в будущее, а в прошлое. Древний жанр, дважды переживший свой расцвет, теперь окончательно умирал. И хотя название это время от времени еще продолжало появляться в сочинениях китайских поэтов вплоть до XX в. и даже в наше время, гимн перестал играть сколько-нибудь заметную роль в поэтической практике.

\* \* \*

Пример оды и гимна, *фу* и *сун*, убеждает нас в том, что жанровые категории китайской литературы не оставались неизменными: различные эпохи либо наполняли их новым содержанием, либо по-своему расставляли акценты. Наряду с *сун* приблизительно те же этапы эволюции прошли и два других поэтических жанра, упомянутых в «Книге песен», — *фэн* и *я*.

Впрочем, если уж говорить об эволюции, надо упомянуть, что первоначально песенных жанров в «Книге песен» было, по-видимому, больше — не три, а четыре. Сомнения в аутентичности известного нам жанрового деления памятника возникли уже в сунскую эпоху (X—XIII вв.). Позднее исследование Чжан Тай-яня, Лян Ци-чао и современных китайских авторов довольно убедительно показали, что наряду с *фэн*, *я* и *сун* в очень отдаленные времена, судя по всему, существовал четвертый вид древних песен, включенных в «Ши-цзин», — песни *нань*. Произведения этого жанра сохранились в виде двух подразделов памятника: «*Нань* царства Шао» и «*Нань* царства Чжоу». Конкретный анализ песен показывает, что слово *нань* не передает здесь какого-либо географического понятия [127, с. 100]: «к югу от царства Чжоу» или «к югу от царства Шао», как обычно принято переводить. Поэтому многие китайские исследователи приходят к мысли, что перед нами такое же родовое понятие, как *сун* или *фэн* различных царств, и что, следовательно, вначале мы имеем дело не с тремя жанрами, а с четырьмя [99, т. 1, с. 13—15; 127, с. 98—106, 115 и др.].

Если жанр *нань* действительно существовал, он прежде всего определялся особым мелодическим строем песен, характером музыки. В комментарии Мао Чана (II в.) к «Книге песен» [70, т. 2, с. 19] и Чжэн Сюаня (II в.) к «Книге установлений» [20, т. 3, с. 937], а также в компилятивном сочинении I в. «Всеобъемлющее обсуждение в зале Белого Тигра» слово *нань* трактуется как «музыка южных варваров». Изучение наиболее достоверных письменных памятников древности, надписей на гадательных костях и бронзе, конкретизирует это общее определение, показывает, что в глубокой древности мы имеем дело с понятием предметным. Такие перечисления на гадательных костях, как, например, «восемь *нань*, девять *нань*» или «один *баран*, два *нань*», подтверждают эту мысль [127, с. 105]. Учитывая некоторые тексты канонических книг, особенно «Шицзина», где *нань* приводится в ряду других музыкальных инструментов [127, с. 105—106], можно предположить, что перед нами именно такой инструмент. Данные палеографии позволяют говорить о нем как о разновидности колокольчика (или инструменте, построенном на этой основе). Под аккомпанемент колокольчиков любили петь племена, населявшие в древности юг Китая [127, т. 105]. Есть даже мнение, что именно от этого конкретно-вещного понятия впоследствии произошло слово «юг» — понятие более отвлеченное [127, с. 106]. От него же, по-видимому, произошло и название четвертой разновидности древних песен, которую можно поставить в один ряд с песнями *сун*, *я* и *фэн*. Правда, в отличие от них категория *нань* отмерла очень рано.

Видимо, стоит избавить читателя от повторения всего того, что уже говорилось об этимологии термина *сун* — необходимый материал он найдет на стр. 131. Напомню только, что первоначально иероглиф *сун* представлял собой широко распространенный в те времена вариант написания слова «большой колокол» — свое общее наименование гимны *сун* получили, по-видимому, от этого инструмента [127, с. 114—115].

Слово *я* мы тоже встречаем при перечислении музыкальных инструментов в одноименном разделе «Шицзина» (II, VI, 4), а его позиция в предложении говорит за то, что все это понятия одного ряда [127, с. 110]. К тому же древний комментатор «Установлений царства Чжоу», Чжэн Чжун (I в.), оставил довольно подробное описание музыкального инструмента *я*: он «видом сходен с покрытой лаком трубой, но отверстия ее сужены; шириной он два *вэ*<sup>13</sup>, а длиной — пять *чи* и шесть *цуней* (около 1 м 80 см), покрыт бараньей ко-

<sup>13</sup> Эта мера не совсем ясна, по-видимому, она не была стабильной, так как источники сообщают нам два значения, сильно отличающиеся друг от друга: 1) восемь *чи* в окружности и 2) окружность диаметром в один

жей, имеет две завязки (вероятно, для подвязывания к поясу.— *И. Л.*), кое-где разрисован» [58, т. 3, с. 868]. В старинном «Собрании картин о Земле, Небе и Людях» («Саньцай тухуэй») сохранилось и изображение я, напоминающее продолговатый африканский там-там.

Итак, три из четырех видов древнекитайских песен, повидимому, получили наименование от названий музыкальных инструментов. Это закономерно, ибо как в древние, так и в более поздние времена песни классифицировались в первую очередь по музыкальному признаку. Именно характер мелодического звучания, инструментовка создавали песенные «жанры». Достаточно вспомнить, что, например, лирическая поэзия получила у древних греков свое наименование от струнного инструмента лиры, ямб — от ямбики [190, т. 1, с. 212], а жанр элегии — от фригийской флейты (*elegn*) [190, т. 1, с. 191]. Здесь, как и везде, появившиеся отвлеченные понятия — в данном случае названия поэтических жанров — заимствовали свои имена из мира конкретных вещей. Не был исключением и четвертый жанр — *фэн*.

Первоначально это слово, как мы знаем, означало «ветер», «дуновение». Судя по всему, не существовало какого-либо инструмента, который объединял бы музыкальные мелодии данной группы, как мы это видели в других случаях. Лян Ци-чао и Чжан Тай-янь считали даже, что *фэн* — это песни, исполнявшиеся вообще без музыкального сопровождения («свободные песни», как их определял в I в. Ван Чун), и инструментовал их впервые только Конфуций [104]. Как обстояло дело в действительности, сейчас сказать, конечно, трудно. Но совершенно ясно, что в основе их лежала местная музыка различных царств [135, т. 1, с. 20], именно это отличало произведения жанра *фэн* от произведений других жанров.

Существуют и другие гипотезы о происхождении наименований древних жанров. Например, весьма популярно предположение о том, что слово *я* происходит от названия столичной области [108, с. 260—269] чжоуского Китая и под ним подразумевается «правильный» язык и музыка центральных районов (в отличие от «неправильных» местных). Важно, однако, что, несмотря на иную семантику, само слово *я* и здесь обычно рассматривается как обозначение специфического музыкального звучания, а деление на «великие» и «малые» *я* — как деление по тональности [135, т. 1, с. 21]. Таким образом, музыкальная основа обособления жанров «Шицзина» не подвергается сомнению, и в настоящее время

чи. Здесь более вероятен второй вариант (т. е. диаметр около 64 см). Более поздний комментатор Чжэн Сюань добавляет, что «внутри *я* находится било» [20, т. 6, с. 1641].

такая точка зрения пользуется наибольшим признанием [135, т. 1, с. 20].

Музыка была главным критерием для выделения древних жанров. Однако, сформулированный по такому признаку, каждый из них обладал еще целым рядом специфических отличительных черт. Определенная музыка обусловливала и определенную форму исполнения, ритм, звучание стиха; в известной мере с нею были связаны стиль и содержание произведений, и это понятно, ибо истинной поэзии присуща внутренняя гармония. Строгая и торжественная колокольная музыка прежде всего использовалась при богослужениях, поэтому с функциональной стороны жанр *сун* может быть охарактеризован как культовая поэзия. Культовые песнопения в те далекие времена были, как правило, соединены с танцем: при жертвоприношениях духам предков во дворе храма разворачивалось целое театрализованное действие<sup>14</sup>, и с этой точки зрения *сун* были как бы зачаточной формой поэзии драматической. Наконец, особая форма исполнения обусловила преимущественное отсутствие в *сун* рифмы [79, т. 1, с. 112], и в плане стихосложения мы здесь имеем дело с чем-то вроде архаичного белого стиха.

Наличие в каждом случае целого комплекса признаков говорит о том, что перед нами действительно жанры в полном смысле этого слова<sup>15</sup>. Однако первые поэтические жанры Китая еще очень слабо дифференцированы, в основе своей они чрезвычайно синкретичны — это естественно, если учесть, что единственным критерием их разделения была музыка.

Постепенно первоначальные мелодии были утрачены и заменены другими. Это в первую очередь коснулось песен различных царств, входивших в раздел *фэн*, музыка которых была сугубо местным порождением, малоизвестным за пределами своего царства. То же произошло, по-видимому, и с мелодиями *нань*, которые все же были малопривычны для уха северянина. Во всяком случае, уже Конфуций, который, как утверждают, обрабатывал музыку и текст песен «Шицзина», стремился звучание всех песен привести в соответствие со строгой и торжественной музыкой *я* и *сун*<sup>16</sup>. Впоследствии стала забываться и она. Песни превратились в поэтические произведения, никак не связанные с музыкой. Это облегчило

<sup>14</sup> Подробное описание некоторых танцев, относящихся к категории *сун* см. [104; 79, т. 1, с. 104—108].

<sup>15</sup> «Жанр определяется его поэтикой, бытовым применением, формой исполнения и отношением к музыке, — пишет В. Я. Пропп. — Ни один признак в отдельности, как правило, еще не характеризует жанра, он определяется их совокупностью» [240, с. 149].

<sup>16</sup> «Конфуций пел „Триста песен“, подыгрывая себе на струнном инструменте, стремясь привести [их] в соответствие со звучанием Шао и У, *я* и *сун*» [37, с. 149].



подход к их оценке и классификации с чисто литературной стороны, и в частности с точки зрения содержания, что было так в духе конфуцианства. Выражением нового отношения могло явиться, например, объединение двух жанров — *фэн* и *нань*, которые разнились лишь мелодическим строем. Но не менее заметно это отношение проявилось и в последующей трактовке категорий *фэн*, *я* и *сун*.

Наиболее раннее упоминание всех трех категорий мы находим у последователя Конфуция — Сюнь-цзы. Он же первый располагает их по относительной значимости, давая тем самым оценку каждого жанра. Однако очень характерно, что, хотя Сюнь-цзы оценивал художественное произведение прежде всего с точки зрения проявления в нем Абсолюта — *дао*, который один только и одухотворяет искусство, он тем не менее не смог совершенно обойти молчанием художественную форму. «Итак,— говорил он,— [стихи] *фэн* потому недосыгаемы, что почерпнули из [*дао*] ритм; малые *я* потому стали малыми *я*, что почерпнули из него узор; великие *я* потому стали великими *я*, что почерпнули из него блеск; а *сун* потому достигли совершенства, что, черпая из него, прониклись им целиком» [39, с. 35].

Судя по этому высказыванию, в лирических песнях *фэн* наиболее ценным Сюнь-цзы представляется музыкальность, которая без труда улавливалась даже в их новом, литературном состоянии. В «малых» *я* его внимание обращает на себя совершенство словесного выражения, достигавшее в «великих» особого блеска (недаром впоследствии слово *я* стало употребляться для обозначения изящного, изысканного стиля). В *сун* же, по его мнению, наиболее полное воплощение получает *дао*, а потому он ставит этот род поэзии выше всех других, считает, что последняя именно здесь достигает совершенства. Ритм, слово и *дао* — вот что, с точки зрения Сюнь-цзы, последовательно получает законченное воплощение в каждом из трех жанров и представляет собой их отличительные особенности.

Следующий этап в развитии «трех категорий» наступает с появлением «Великого» и «малых» введений к песням «Ши-цзина». Их предполагаемый создатель, Мао Чан, не был вполне самостоятельным в суждениях. Он следовал конфуцианской традиции, устной и письменной, о чем говорит и название его комментария (*чжуань*, букв. «передаю от одного к другому»). В «Великом введении» нетрудно обнаружить места, общие с такими памятниками, как «Книга истории», «Книга установлений» и «Установления царства Чжоу». По сути дела, Мао Чан, стремясь нарисовать целостную картину поэзии, сводит здесь воедино теоретические положения, разработанные за многие века конфуцианскими «учителями» в их

школах. Однако его суммирование являлось и определенным отбором — отбором с позиций ханьского конфуцианства, которое во многом отличалось от мировосприятия Сюнь-цзы.

Порядок жанров по их относительной значимости остается у него таким же, как у Сюнь-цзы: *фэн*, *я* и *сун*. Но сами жанры оцениваются только с точки зрения содержания, о поэтических особенностях не говорится ни слова.

*Фэн* — это те стихи, сфера изображения которых ограничивается «делами одного царства, связанными с природой отдельного человека» [10, т. 2, с. 997]. Стихотворения раздела *я* — как бы следующая ступень; в них уже «говорится о делах Поднебесной... о причинах упадка и подъема правления государства», властвующего над всей китайской ойкуменой [10, т. 2, с. 997]. Они, в свою очередь, делятся на «малые» и «великие», ибо «правление бывает малым и великим» [10, т. 2, с. 997]. И наконец, *сун* — произведения еще более высокого порядка, так как здесь из мира людей мы восходим в иные сферы. «*Сун* есть зримая форма и образ прекрасного цветения *дэ* — он сообщает о ее успехах и свершениях просветленным духам [предков]», — говорит Мао Чан [10, т. 2, с. 997].

Как видно из приведенных определений, в своей трактовке жанров «Шицзина» Мао Чан исходит по преимуществу из объекта изображения. Но ему важно и то, как изображается объект, с каких позиций, — отсюда стремление увязать литературные категории с этико-философскими (например, с «величием правления»). Мао Чан и его последователи хотели видеть в «Шицзине» только прямолинейную дидактику, в ней они усматривали его главную ценность и изначальную сущность. Это хорошо видно на примере *фэн* — единственной категории, которая разбирается в «Великом введении» подробно. «Государи с помощью *фэн* исправляли низших, низшие посредством *фэн* увещевали государей... и слушающему было достаточно их для предостережения... Ими пользовались деревенские люди, ими пользовались царства. *Фэн* — это... обучение», — утверждает Мао Чан [10, т. 2, с. 996].

Та трактовка жанров древней поэзии, которую мы находим у Мао Чана, была господствующей в ханьскую пору — собственно говоря, другой мы и не знаем. Первоначальное значение этих понятий было забыто, и на смену музыкальному (народному в своей основе) делению жанров пришла классификация по содержанию, по этическому принципу, последний особенно рельефно проявляется позднее, например у Чжэн Сюаня (II в.). Так, произведения жанра *я* он определяет следующим образом: «*я* значит „правильное“; они говорят о правильных [делах] своего времени в назидание будущим поколениям» (цит. по [127, с. 109]). Новый подход

к устоявшимся жанрам был, по сути дела, искусственным, так как он не отвечал действительному характеру произведений. Но он являлся знаменем эпохи, выражением господствовавших тогда в Китае взглядов.

Подводя итоги, можно отметить следующее. Основным критерием для выделения «жанров» «Шицзина» был характер музыкального сопровождения, форма исполнения. Этот принцип при классификации песенного фольклора был широко распространен у всех народов, особенно в древности. Однако он обладает одним недостатком: поэтические границы такого жанра лишь приблизительно совпадают с его музыкальными границами; в литературном отношении он остается недостаточно четко дифференцированным.

Каждый из древних китайских песенных жанров можно охарактеризовать с разных сторон, и всякий раз это может дать приблизительно верную картину. Возможна классификация с точки зрения стиля, как в свое время предлагал автор этой книги [217, с. 157], тогда *фэн* будет соответствовать стиль простонародный, *я* — изысканный («правильный») и *сун* — возвышенный (архаичный). Многие берут за основу сферу социального бытования и тогда говорят о *фэн*, *я* и *сун* как о соответственно народной, придворной и культовой поэзии. Интересна точка зрения Лю Чи-шэна, который рассматривает *сун* как род поэзии драматической, *я* как нечто близкое к эпической поэзии и *фэн* как лирику [102, с. 248—259]. В любом из этих определений содержится какая-то доля истины, большая или меньшая, однако ни в одну из предложенных схем произведения «Шицзина» не укладываются целиком, прежде всего в силу своей синкретичности.

Первые жанровые категории, выработанные на архаичном материале «Шицзина», продолжали жить и помимо него. Понятие *фэн*, которым в «Шицзине» объединялись народные песни, употреблялось для их обозначения очень долго, даже во времена последней, маньчжурской династии. В начале ее правления (XVII—XVIII вв.) появляется, например, знаменитый сборник «Юэфэн» («Песни области Юэ») <sup>17</sup>, включавший записи не только китайского фольклора, но и песни народов мяо, яо и чжуан.

Второй жанр — *я*, промежуточное звено между простонародной поэзией *фэн* и возвышенными песнопениями *сун*, имел меньше всего шансов сохраниться самостоятельно. И действительно, кроме «Шицзина», мы нигде не встретим этого слова в значении жанровой категории. Оно сохранилось и широко применялось в китайской литературной критике

<sup>17</sup> Юэ — Юг Китая, где говорят на юэском диалекте. В узком смысле область Юэ — это провинция Гуандун; в широком — весь юго-запад, бассейн реки Жемчужной (Гуандун, Гуанси, Гуйчжоу, Юньнань).

лишь в переносном значении — как понятие изысканного, изящного. Оно входит составной частью в различные эстетические категории<sup>18</sup>, например в *дянья* — понятие классически изысканного, которое мы находим в определении, данном Лю Се жанру *сун* [27, т. 1, с. 158]. Позднее Сыкун Ту в знаменитой поэме «Категории стихов» («Ши пинь») назвал так один из многих видов поэтического вдохновения [52, т. 10, с. 7284], а другие, менее известные авторы, использовали в своих трудах категорию *я* в самых различных сочетаниях.

Эволюция третьей категории, *сун*, наиболее интересна, но мы о ней уже говорили. Всесторонний анализ этого рода поэзии дал Лю Се в своем «Дракон, изваянном в сердце письмён»: в нем находят отражение форма, содержание и функция жанра [27, т. 1, с. 156—159]. Глава о гимне лишь одна из многих, посвященных автором «Дракона...» разбору жанровых категорий: в общей сложности им отведена почти половина обширного трактата, где рассматривается около сорока различных жанров. Но дело не только в количестве. Лю Се первый в Китае начал исследовать литературный жанр в совокупности его основных свойств и одновременно в его историческом развитии. Теория жанра, созданная великим критиком, сыграла важную роль в истории китайской литературной мысли, но материалом для нее послужил опыт его предшественников. Итак, на примере категорий *фэн*, *я* и *сун* мы видим, как в области теории жанра китайская литературная мысль эволюционировала от народно-бытовой, музыкальной классификации к этико-философским критериям, от них — к чисто эстетической оценке и, наконец, к изучению произведения в совокупности его свойств.

*Фэн*, *я* и *сун* не были единственными жанровыми категориями, которые можно обнаружить в древнекитайской литературе. Но они, безусловно, были одними из самых ранних. Вместе с *фу*, *би*, *син* они составили целостную систему, впервые предложенную для комплексной характеристики всей древней поэзии. Система эта может вызвать у нас недоумение недостатком видимой стройности, поскольку в ее традиционной формуле ряд художественных средств не отделен от жанрового ряда. Действительно, и в «Великом введении» в «Книгу песен», и в «Установлениях царства Чжоу» перечисление «шести категорий» поэзии открывается жанром *фэн*, после которого следуют способы художественного выражения (*фу*, *би*, *син*), и только потом называются остальные жанры (*я*, *сун*). Однако такая последовательность вполне может

<sup>18</sup> В средние века существовали, например, «изысканные танцы», «изысканные песни», под которыми подразумевалась храмовая музыка, т. е. то, что входило ранее в сферу *сун*. Здесь понятие *я* сохранило косвенную связь с категорией жанра.

быть оправдана, с точки зрения древнего китайца, для которого слово *фэн* в первую очередь означало поток мировой духовности и лишь в последнюю — поэтический жанр. Тогда упоминание трех конкретных способов претворения духовного начала в стихе (*фу*, *би*, *син*), начиная от прикосновения к зримому и кончая мгновенным погружением в скрытый океан духовности, логично следует за упоминанием Ветра Вселенной, дающего жизнь поэзии в целом. Видимо, разрыв в традиционной формуле перечисления жанров следует объяснить именно этим двояким значением слова *фэн* — вариант с ошибкой переписчика гораздо менее вероятен. В целом же перечисление, как обычно, подчинено иерархическому принципу: и жанры, и способы художественного отображения идут от низшего к высшему, от более поверхностного к более глубокому.

ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ *ШИ*.  
ЛИЧНОСТЬ И ЛИТЕРАТУРА

В древних китайских текстах то, что мы называем «шестью категориями» поэзии, передается сочетанием числительного «шесть» с иероглифом *и* — «долг» либо с иероглифом *цзяо* — «учение». Оба понятия очень широки: мы уже упоминали, что *и* не только долг, но одновременно и справедливость, честь, правда, честность, беспристрастность, нелицеприятность, верность внутренним принципам и внутренние принципы сами по себе. Иначе говоря, это должное в широком плане и является таковым в силу своей генетической связи с основным законом бытия, вытекает из программы, диктующей эволюцию Вселенной: достаточно напомнить, что, по Мэн-цзы (его мысль впоследствии развили неоконфуцианцы), *и* есть некая вечная идея, заложенная в фундамент Мироздания, и древний философ упоминает ее рядом с *дао* и *ци*. Что же касается понятия *цзяо*, то оно означает распространение и внедрение таких вечных идей, непреложных истин: это и наставление, и обучение в школе, и целая система взглядов — вплоть до религии, как таковой (вспомним более позднее выражение «три учения» — *сань цзяо*, подразумевающее три основные мировоззренческие системы Китая: конфуцианство, даосизм и буддизм). Оба варианта написания «шести категорий» передают, таким образом, мысль о сопричастности поэзии глубочайшим тайнам бытия, неким вечным принципам, или силам, лежащим в основе мира. Если же учесть некоторые толкования самого иероглифа *ши* (поэзия), то следы этой идеи можно усмотреть и в нем. Впрочем, он представляет для нас интерес в любом случае, поскольку фиксирует одно из важнейших понятий традиционной литературной мысли Китая.

Хотя мы только что перевели слово *ши* как «поэзия», оно, безусловно, есть термин синкретический. Его однозначный перевод неизбежно ведет к сужению смысла, ибо для китайской древности *ши* — это и стих, и песня, и название литературного памятника, и совокупность тогдашней поэзии в целом. История термина уходит в глубь веков: в качестве на-

звания литературного памятника слово *ши* употреблялось еще до Конфуция (VI—V вв. до н. э.), как имя нарицательное— много раньше.

В текстах «Книги песен» оно встречается в трех произведениях, входящих в число «Великих» и «Малых» од («Да я» и «Сяо я»). Датировать их непросто, но помогает близость этих од жанру исторической песни, упоминания в них конкретных фактов и реалий, некоторые письменные свидетельства.

Так, например, автор «Оды о клеветниках» (II, 5, 6), евнух Мэн-цзы (не путать с известным философом), по свидетельству комментатора, жил при царе Ю-ване (781—771 гг. до н. э.), а если верить историку Бань Гу, то даже раньше, при Ли-ване, в 878—842 гг. до н. э., и значит, ода была создана в IX—VIII вв. до н. э. Царствованием царя Сюань-вана (827—782 гг. до н. э.), т. е. тоже IX—VIII вв. до н. э., довольно уверенно можно датировать время создания «Оды шэньскому князю» (III, 3, 5). Что же касается третьего произведения— «Оды Царю» (III, 2, 8), то вехой для ее датировки может служить само событие, в честь которого ода была сложена — посещение монархом холмов Цюаньэ. Согласно «Бамбуковым анналам», оно имело место в 1072 г. до н. э., и, следовательно, «есть основания отнести это стихотворение к XI в. до н. э.» [283, с. 154]. Все сказанное означает, что слово *ши* фигурирует в китайских текстах, письменных и устных, по меньшей мере уже три тысячи лет.

Этот срок придется еще увеличить, если мы обратимся к так называемым надписям на костях и черепаховых панцирях — гадательным текстам, записанным примитивным иероглифическим письмом где-то в XIV—XI вв. до н. э. [210, с. 10]. Американский синолог Чжоу Цзэ-цзун, обнаруживший протоформу иероглифа *ши* в указанных надписях, приходит к выводу о широком распространении понятия *ши* в иньскую эпоху задолго до XV в. до н. э.; по его мнению, оно было связано с особым ритуалом жертвоприношения богам и духам, сопровождаемым определенными жестами, музыкой, танцами [283, с. 207].

Другой американский синолог, Чэнь Ши-сян, анализируя древнюю пиктограмму *ши*, предполагает, что первоначально она состояла из двух изображений: рта с выходящим из него воздухом, с одной стороны, и ноги — с другой. По аналогии со «стопой» в европейских поэтиках этот иероглиф передавал, таким образом, идею ритмически организованной речи [281, с. 50—51].

И наконец, известный китайский историк и филолог Ян Шу-да трактует ранние формы иероглифа *ши* как графическое изображение некоего душевного устремления, находя-

шего выход в речах; само же устремление — это корень, побег, вырастающий из сердца [148, с. 25—26].

При всей кажущейся несхожести трех указанных толкований они не столько противоречат друг другу, сколько говорят о разноэтапности развития иероглифа *ши* и начальной нестабильности его написания. Кроме того, древняя графема многозначна: если в эпоху гадательных надписей понятия «нога», «идти» и «устремление» передавались одним и тем же знаком, в этом нет ничего удивительного.

Толкование Ян Шу-да наиболее соответствует пониманию природы стиха, окончательно сложившемуся в I тысячелетии до н. э. В эту эпоху общепринятым стало трактовать стих *ши* через устремление *чжи*, видеть в стихе некий духовный импульс, возникший в сердце поэта и затем воплощенный им в слове. О том, что «стихи говорят об устремлениях» [71, т. 1, с. 108], мы читаем уже во второй главе древнейшей «Книги истории» («Шуцзин»). Высказывания различных исторических лиц на ту же тему донесли до нас летопись «Цзочжуань» (554 г. до н. э.) [67, т. 4, с. 1518] и неканонический памятник «Речи царств» (522 г. до н. э.) [12, с. 43] — другое сходное изречение датируется здесь уже рубежом VII и VI вв. [12, с. 191]. Как носитель устремлений, выраженных в музыке, стих квалифицируется в конфуцианской «Книге установлений» [20, т. 6, с. 1633], через понятие устремления *чжи* определяют стих конфуцианец Сюнь-цзы [39, с. 35] и даос Чжуан-цзы [59, с. 216]. Иными словами, связь обоих понятий в сознании древнего китайца представляется самой тесной: она, судя по всему, не зависит от принадлежности к той или иной философской школе.

Этот устоявшийся взгляд на поэзию единственно как на выражение душевного порыва («устремления» — *чжи*, «чувства» — *цин*) неизбежно должен был препятствовать появлению произведений эпического характера. Когда же малые эпические формы типа баллады возникали (и записывались!) в народной поэзии, то подражавшие им поэты-литераторы разрабатывали тему, как правило, в чисто лирическом ключе [216, с. 154] — это очень характерно<sup>1</sup>.

Разумеется, с течением времени развитие поэтического слова рождало новые жанры. Широкое распространение и признание так называемых «чуских строф» (*чуцы*) не по-

<sup>1</sup> Анализируя причины отсутствия поэтического эпоса в Китае, Х. Накамура усматривает их в особенностях национального характера — в «склонности замечать лишь то, что доступно конкретному опыту, что схватывается только через непосредственно получаемое чувственное восприятие» [302, с. 217]. Но, думается, сама эта склонность диктовалась той моделью мира, согласно которой чувство рождалось в сердце от прикосновения к сущности — потому и поэзия чувства казалась единственно значимой; Накамура указывает не на причину, а на следствие.



влияло на общую концепцию поэзии, поскольку они оставались в сфере лирики, отличаясь от песен «Шицзина» только языком и некоторыми особенностями формы. Другое дело дескриптивные ханьские оды, о которых мы уже писали. Хотя и считалось, что они вышли из недр древнего стиха *ши* [62, т. 1, с. 156], их явное тяготение к эпической широте повествования, иная структура и содержание заставили теоретиков литературы как-то разграничить эти два рода поэзии: тот, что является выражением внутреннего, и тот, что воплощает внешнее (*ши* и *фу*) [10, т. 1, с. 353]. Впрочем, через несколько веков жанр *фу* также перешел в область лирики, да иначе и быть не могло: представление о поэте как «человеке *ши*» устанавливало определенные критерии, а на шкале ценностей воплощение духовного порыва стояло неизмеримо выше описания вещей.

Сам стих *ши* за последние две с лишним тысячи лет претерпел многие изменения, но он по-прежнему остался голосом сердца и чувства, «лирической поэзией», как квалифицирует этот термин Б. Вотсон [311, с. 1]. Такой перевод, однако, скорее дань традиционному определению *ши*, чем реальному соотношению жанров; старая китайская поэзия вся по преимуществу звучит в лирическом ключе, и для ее авторов в целом несвойственно «рассказывать о событии как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер» [158, с. 152].

Разговор о лирике, самой яркой форме самовыражения личности литератора, неизбежно подводит нас к вопросу о роли индивидуального начала в китайской литературе и его осознания китайской литературной мыслью.

Надо сказать, что по общему признанию в Китае исторически сложилось иное, чем в Европе, отношение к индивиду и иное его самовосприятие. Наиболее объективным свидетельством может служить сам китайский язык, где собственное имя, знак индивида, в отличие от языков индоевропейских идет не до, а после родового знака — фамилии. В тех случаях, когда европейская традиция вообще ограничивается одним именем (иногда — с кратким определением: Карл Великий, Александр I), в Китае мы встречаемся с Цинь Шихуанди, т. е. Первым императором [династии] Цинь, с Сяо У-ди, т. е. Почтительным к предкам Воинственным государем, с Хань Гао-цзу, т. е. Высоким предком ханьской [династии], и всякий раз мы ощущаем нерасторжимость связи индивида и рода, приоритет клана по отношению к отдельно взятой личности.

Другой характерной особенностью языка, на которую также указывают исследователи [280, с. 65], является стремление избегать личных местоимений, говорить о себе в третьем

лице. Отсутствие личных местоимений особенно бросается в глаза в старой китайской поэзии; они в ней редкость. Стихотворение не пишется от первого лица, оно безлично, безотносительно, ибо звук, исторгнутый из груди поэта, есть отголосок сокровенной всеобщности, которая не должна нести никакого ограничивающего знака. В этом некая противоположность западной лирике: вспомним все бесчисленные вариации извечной поэтической формулы: «Я встретил вас» — или знаменитое пушкинское:

Я помню чудное мгновенье:  
Передо мной явилась ты,  
Как мимолетное виденье,  
Как гений чистой красоты.

Подобная тема получила бы в китайской поэзии совершенно иное решение:

Зелена, зелена  
на речном берегу трава.  
Густо, густо листвою  
ветви ив покрыты в саду.  
Хороша, хороша  
в доме женщина наверху —  
Так мила и светла  
у распахнутого окна.  
Нежен, нежен и чист  
легкий слой белил и румян  
И тонки и длинны  
пальцы белых прелестных рук...  
[274, с. 17]

Эти строки написаны в далекую эпоху Хань, они начинаются архаичным приемом *син*, в них голос иных времен, но характерная безличность построения, незаметность собственного «я» поэта остается нормой для китайской поэзии в течение многих столетий. Особенности грамматики и поэтического языка (например, невыраженность категорий лица, числа и времени, отсутствие формальных признаков частей речи, связи между предложениями и т. д.) порождают известную недетерминированность поэтического текста, которую трудно сохранить при переводе. Между тем язык недвусмысленно фиксирует здесь столь непривычное для нас видение мира, где самовосприятие личности не знает четких границ и один из членов Вселенской триады «Небо — Земля — Человек» не чувствует себя оторванным от двух других. Этот мир един, в нем все взаимосвязано, взаимопроникнуто Великим Путем, которому следует Мироздание, и потому было бы тщетно стараться отграничить свое существование — жалкий кусочек льда — от несущего тебя океана, в чьей безбрежности тебе рано или поздно суждено исчезнуть.

Всеобщая слитность особенно заметна в так называемой «пейзажной лирике» (*шаньшуй ши*); впрочем, всегда, когда китайский поэт касается природы, он одновременно и живописец и персонаж; он не стоит рядом с написанной им картиной в позе стороннего наблюдателя, а легко и просто входит в этот рисованный мир, подобно волшебнику-даосу из новеллы Пу Сун-лина<sup>2</sup>.

Таково, например, стихотворение Мэн Хао-жэня «Ночью на реке Цзяньдэ», где все: небеса, воды, люди, земные просторы — предельно сближены и неразделимы, а сам лирический герой словно растворяется в этом грандиозном единстве:

Направили лодку  
на остров, укрытый туманом.  
Уже вечерет —  
чужбиною гость опечален...  
Просторы бескрайни —  
и снизилось небо к деревьям.  
А воды прозрачны —  
и месяц приблизился к людям

[274, с. 176].

Таково и стихотворение Ду Фу «Избавляюсь от воспоминаний», об авторе которого можно было бы сказать словами О. Мандельштама: он «забыл ненужное „я“» [224, с. 67]:

Взор опечаленный  
видит ставшие инеем росы,  
У стынущих стен  
раскрывают цветы хризантемы,  
Небесные вихри  
калечат безжалостно ивы,  
Падают слезы  
скитальцу на звонкую флейту...  
Воды прозрачны,  
тень башни прочерчена прямо,  
В горах, у заставы смеркается,  
солнце спускается косо.  
Ночь пала...  
спешащие стаи иссякли.  
Плач птичий терзает  
отставшего ворона сердце

[19, с. 323].

<sup>2</sup> «Дань нарисовал на стене город. Ткнул рукой — и городские ворота разом открылись. И вот он взял свой мешок с вещами и бросил все это в ворота, а затем сделал прощальное приветствие, сказав: — Я ушел!

С этими словами он впрыгнул в город, и городские ворота сейчас же захлопнулись. Даос сразу исчез» [241, с. 160].

Кто этот певец-скиталец, ворон, отставший от стаи? Чьими глазами мы видим эти грустные приметы одинокой и холодной осени? Обстоятельства, при которых было создано стихотворение, не оставляют сомнений в том, что везде речь идет о самом Ду Фу, разлученном с родными и близкими, вынужденном скитаться на чужбине. Однако само стихотворение никак этот личностный момент не подчеркивает. Его центром является не личность, а ситуация, личность же проявляет себя силой выражения категорий всеобщности, силой своего духовного порыва (*чжи*), который рождается в сердце поэта, но источником своим имеет весь океан бытия.

Если сфера языка, в том числе поэтического, дает нам непосредственное ощущение рецессивности индивидуального начала, то в сфере идей мы можем почерпнуть теоретические обоснования такой рецессивности. Наиболее ясной является здесь позиция конфуцианства — впрочем, она же и наиболее влиятельна, поскольку конфуцианство свыше двух тысяч лет оставалось в Китае господствующей идеологией. Достаточно напомнить, что конфуцианский принцип *сяо* — почитания старшего и подчинения низшего высшему, который многие ученые считают квинтэссенцией учения [153, с. 118], имел своим следствием всеобщее нивелирование личности, ее растворение в семье, клане, общине. Ради своих родителей, ради государя человек должен был жертвовать всем самым дорогим. В числе многочисленных рассказов об образцовом выполнении принципа *сяо* (они были известны даже неграмотным благодаря рассказчикам и лубочным картинкам) мы встречаем истории о том, как некий почтительный сын накормил голодающего отца, отрезав от себя кусок мяса [168, с. 289], или другой сын решил заживо закопать своего ребенка, дабы, избавившись от «лишнего рта», прокормить старуху мать [153, с. 239]. Однако интереснее, на наш взгляд, образец не столь жуткий: рассказ о Лао-цзы (Лао Лай-цзы), который шестидесяти лет от роду все еще одевался в детское платье и играл в детские игрушки, чтобы его дряхлые родители не чувствовали хода времени и не думали о приближающемся конце [153, с. 238]. В этом рассказе, основанном на одном из толкований имени Лао-цзы (букв. «Старое дитя»), — недвусмысленная попытка сделать основоположника даосизма рупором конфуцианских идей. Но для самого конфуцианства решение дилеммы очень характерно: человек должен отречься от собственных стремлений, подавить свое «я», чтобы выполнить свой долг перед старшими.

Рядом с такими образцами даосское учение являет собой пример душевной раскованности, а многие его последователи, отказавшиеся от условностей (в том числе и от принципа *сяо*), кажутся человеку древности безумцами, сумасбродами,

чудаками<sup>3</sup>. Но шокирующая оригинальность даоса, как правило, не есть неповторимость его собственной личности. Требование забыть свое «я» остается в силе и здесь, хотя осуществляется оно совершенно на ином уровне и в иной сфере.

В своем даосском жизнеописании тот же Лао-цзы предстает перед нами человеком, лишенным желаний, «пресным», стремящимся лишь «умерить свое сияние, смешаться с прахом» [41, т. 1, с. 3]. Приобщиться к движению Пути Вселенной — Великого *дао*, подчинить себя пульсации Мироздания, вместе с нею «тонуть и всплывать» [52, т. 10, с. 7285] в потоке времени — вот сверхзадача истинного даоса. К нему как нельзя больше приложимо мнение Гегеля о восточном мышлении в целом, где «индивидуум не обладает никакой самостоятельной ценностью... Он может, наоборот, обладать подлинной ценностью лишь в том случае, если отождествляет себя с... субстанцией, в которой он тогда перестает существовать как субъект...» [174, с. 109].

Китайский буддизм, который, строго говоря, не входит в сферу нашего исследования, — самое позднее и самое индивидуализированное из «трех учений» Китая. Однако и его отношение к личности совершенно отлично от европейского, а формирование индивидуального сознания переносится в область трансцендентную. Можно ли говорить о личности как о совокупности общественных отношений, если в процессе своего становления духовное «я» индивида проходит стадии птицы или зверя, насекомого или пресмыкающегося, а большая часть ее посюстороннего опыта объявляется ненужной и иллюзорной. И снова здесь — отказ от страстей и желаний, подчинение учителю и церковной общине (сангхе), а как конечный идеал — растворение в сияющем и блаженном «всё и ничто» — нирване...

Можно сказать поэтому, что буддизм мало изменил китайское отношение к личности, уже сформированное двумя другими учениями. Первую скрипку в общем хоре, естественно, играло конфуцианство, но и оно скорее выступало в роли фиксатора, чем творца. Принесение интересов индивида и самого индивида в жертву интересам коллектива было необходимым условием выживания человеческих сообществ на ранних ступенях их развития. Конфуцианство лишь закрепило этот принцип безусловного приоритета целого (в лице отдельных его представителей) над частью — рядовым индивидом, как оно закрепило архаичный культ предков и многое другое.

В результате слияния ряда первичных и вторичных фак-

<sup>3</sup> Так, например, поэт-даоса Жуань Цзи (210—263) современники называли безумцем (*чи*), поскольку его поведение не укладывалось в рамки их «здорового смысла» [99, т. 2, с. 321].

торов пренебрежения личностью сложилось общество со столь непохожими на европейские стандартами. Там, в Европе, все было ориентировано на индивида и даже христианский идеал давал повод для обвинений в индивидуализме; здесь же, в Китае, растворение личности оказывалось предельным и не оставалось ничего своего, святого, что могло быть скрыто от семьи или клана [168, с. 291]. Там, в Европе, В. Г. Белинский страстно возглашал: «Судьба субъекта, индивидуума, личности важнее всего мира и здоровья китайского императора» [164, с. 573], а в Китае за посягательство на могилу члена императорского рода вырезали всю семью преступника до четвертого колена [193, с. 83]. В иных, более серьезных случаях уничтожению подлежали все три родственных преступнику клана: род отца, род матери и род жены, от древних старцев до грудных младенцев. Человек, непосредственно виновный в преступлении, объединялся тем самым в глазах закона и общественного мнения с десятками и тысячами своих сородичей; говоря современным языком, искоренению подлежал сам генотип. Это выглядело для китайца логичным, ибо род обладал единым *дэ* и потому нес коллективную ответственность.

Принцип растворения в клане, органическое включение своего «я» в «развертку» рода во времени оставался в силе и для того, кто «гордо стоял в вышине», кто сам себя именовал «одиноким», — для самодержца. Как считает Ю. Л. Кроль, «даже уникальная личность монарха рассматривалась в Китае через призму родового „тела“ — чего-то большего, чем она сама. Эта личность (за исключением основателя) мыслилась как полностью зависимая от этого тела» [202, с. 45] — носителя родового *дэ* и духовной субстанции *ци* определенного вида. Правда, Цао Пи говорит, что отец не может передать сыну своего искусства слова, но это уже конкретика, частный случай претворения *ци*, в целом же сын остается вместилищем общего для семьи духовного начала. На его долю просто может достаться меньше; но большая просветленность или большая замутненность *ци*, как явствует из указа того же Цао Пи, династийный, т. е. клановый признак. Представление китайцев о своем роде чем-то напоминает восприятие человека обитателями планеты Трафальмадор из известного романа К. Воннегута. Род был как бы развернутым во времени многоликим существом с единой плотью и единым *дэ*. Это существо медленно перемещало свои члены через границу небытия, одновременно обрастая все новыми членами, но то, что оказывало положительное действие на его части, скрывшиеся во мраке смерти, было столь же полезно для ныне живущих и даже еще не вошедших в сегодняшний день. Только в свете подобных представ-

лений можно понять весьма характерный для старого Китая рассказ, который помещен в сборнике Лю И-цина «Записки о явном и сокровенном» («Ю мин лу»):

«В ханьское время у некоего Юань Аня скончался отец. Мать велела Юаню взять курицу, вино и сходить к гадалщику, посоветоваться, где устроить могилу. По дороге повстречались ему три книжника, спросили Юаня, куда он идет. Тот им все рассказал. И сказали ему книжники:

— Мы знаем, где для могилы благоприятное место.

Стал Ань потчевать их вином, курятиной. Откушав, те дали Аню совет:

— Хоронить надо здесь — тогда будут у вас вельможи из рода в род.

На этом и распрощались. Пройдя несколько шагов, Ань глянул назад — никого уже не видно. Тут только он догадался, что то были духи. Отца он похоронил на том самом месте, где посоветовали книжники, и вскоре возвысился до звания первого министра, дети и внуки его благоденствовали, процветали. Говорят, пять князей было в его роду» [23, с. 362].

Этот короткий анекдот недвусмысленно утверждает существование столь прочных связей между предками и потомками, что над ними не властна даже смерть. Плоть рода остается единой по сю и по ту сторону бытия, она функционирует как целостный организм, и благотворное либо неблагоприятное воздействие космических сил *инь* и *ян* на последнюю обитель усопшего, вторжение в нее человека или зверя — все это оказывает свое воздействие и на его живых родственников. Вот почему, когда в 1873 г. какой-то китаец потревожил захоронение императорского родича, последовали казни множества безвинных. Действительно, «тело династии» мыслилось единым, и покусившийся на родственную могилу мыслился тем самым и на Сына Неба; точно так же единой мыслилась семья преступника, и все шестнадцать ее членов, включая младенцев, пали от руки палача [193, с. 83], ибо к преступлению, с точки зрения китайца, привело общее *дэ* рода — жестокость оказалась оправданной с точки зрения традиционного мышления.

По-видимому, некоторая размытость границ самосознания личности и ее внешней детерминации являлась одним из ключевых моментов традиционной модели социального поведения в Китае. Китаец не только всегда ощущал себя частью некоего целого, но и это целое — как бы своим продолжением. Такая позиция, естественно, должна была снижать остроту конфликта индивида и общества, ибо индивид был изначально запрограммирован на конформизм, на подчинение своих желаний интересам «высшего порядка» — семьи,

клана, государства, мироздания, наконец, запрограммирован на минимум самопроявления (призыв к «недеянию» — вариант той же позиции).

«Растворение» личности в целом, как правило, снимало и ее трагедию; в этом, по-видимому, причина спорности существования в Китае трагедии как литературного жанра. Число произведений, претендующих на это звание, невелико [254, с. 251; 173, с. 87], а если познакомиться с самым ярким из них, пьесой «Обида Доу Э» [180, с. 263—307], станет ясно, насколько они отличаются от привычных нам образцов. Героиня пьесы скорее тип, чем характер, она вся опутана конфуцианскими условностями и действует строго в соответствии с нормами принятой морали (например, любит свекровь-ростовщицу в буквальном смысле больше собственной жизни). Источник наибольшего трагизма здесь не в бунте личности, а, скорее, в том, что «не срабатывает» обычный механизм ее «растворения», в том, что оборваны спасительные кровные связи между миром мертвых и миром живых. Доу Э перешагивает врата смерти, лишённая семьи и потомства, без надежды продолжить себя в других, без надежды на жертвоприношения своей душе... Преступление, неправый суд служат как бы пусковыми моментами сюжета, но трагическую окраску ему придает именно фатальное одиночество героини.

При всем сказанном вопрос о личности в Китае остается, однако, достаточно сложным. Хотя считается, что китаец никогда не входил в общество как индивидуум [307, с. 33], историческое развитие неизбежно стимулировало процессы выделения и самосознания личности: они протекали медленно, но наблюдать их можно с самой глубокой древности. Достаточно сказать, что еще в период так называемых «шаньшань»<sup>4</sup> ученик шел за своим Учителем, оставляя позади себя все семейные, клановые, территориальные связи, и в процессе общения с Учителем обретал свое новое «я». И пусть школа в Китае тоже называлась «семьей» и была построена по ее образцу [206, с. 79—87], но ее связи не были фатальными, человек творил их сам, почти независимый от своего положения и рождения. «День, когда слуга получил право на образование, стал счастливым днем для индивидуальности», — писал известный английский синолог Хьюз о школе Конфуция [295, с. 92].

Всякое сокращение сферы клановой зависимости было одновременно частичным высвобождением личности; наличие

<sup>4</sup> VII—III вв. до н. э.—период наибольшей интенсивности, свободы и разнообразия китайской философской мысли, еще не стесненной монополией конфуцианства. О современном использовании и трактовке этого термина см. [225, с. 40—78 и др.].



отношений дружбы в числе конфуцианских «пяти человеческих взаимоотношений» в этом плане явилось констатацией такого сокращения, пусть самого минимального. И если конфуцианский принцип «почтительности» — *сяо* способствовал растворению, аннигиляции личности, то «высший» слой учения Конфуция — принцип гуманности *жэнь* и концепция совершенного человека — *цзюньцзы* могла играть роль прямо противоположную. Достаточно сказать, что в иероглифидеограмме *жэнь* выражена идея доброго отношения между двумя отдельно взятыми людьми вне зависимости от каких-либо привходящих обстоятельств, а «благородный муж» мыслился прежде всего «отличным от прочих» [33, т. 2, с. 367]. Это, как считает Хьюз, «было открытием индивидуальности в китайском обществе, открытием человека, способного взглянуть на самого себя, увидеть себя во взаимоотношениях со своими друзьями и в свете этого интегрировать свою личность (*сюй шэнь*)» [295, с. 94]. Совершенно явную индивидуальную окрашенность имели также даосские поиски личного бессмертия [302, с. 248—249] и некоторые другие аспекты философских учений китайской древности.

В сфере литературы усиление роли личности сказывалось в процессе постепенного выделения индивидуальной, авторской поэзии из общего потока коллективного песенного творчества, и закрепление литературного авторства было в данном случае знаменем времени. Процесс авторизации начался еще с эпохи «Книги песен». О ее создателях обычно принято говорить как о «хоре безымянных певцов» [255, с. 19], но это не совсем точно — кое-какие имена традиция нам все-таки сохранила. В комментариях к канону мы найдем упоминания о гаремных затворницах, вельможах и совершенно-мудрых правителях древности, которым приписывается то или иное произведение. Свидетельства эти не слишком достоверны и вполне могут оказаться легендой; интереснее, когда имя автора включено им самим в поэтический текст.

Таких случаев всего три. Об одном из них мы уже говорили: в «Оде о клеветниках» евнух Мэн-цзы обличает царедворцев [271, с. 270—271], наговору которых он, по-видимому, был обязан своим постыдным наказанием (вспомним аналогичный случай с историком Сыма Цянем, оскопленным при ханьском императоре У-ди). Следуя теории З. Фрейда, легко объяснить сублимацией желание именно этого автора утвердить в веках свое имя, однако более вероятна другая причина: ведь ода была своего рода публичным обвинительным актом, где имя жертвы подсказывало имя обвиняемого...

Две другие оды, судя по их концовкам, сложил знаменитый воевода Инь Цзи-фу. В «Оде шэньскому князю» (III, III, 5) мы, например, читаем:

Цзи-фу сотворил напев,  
Стихи которого величественны,  
А веяние *фэн* — прекрасно,  
Дабы преподнесли властителю Шэнь  
[73, с. 213].

«Ода царскому наставнику Чжун Шань-фу» (III, III, 6)  
заканчивается следующими словами:

Цзи-фу сотворил напев,  
Привольный, словно прозрачный ветер;  
Дабы Чжун Шань-фу, предавшись воспоминаниям,  
Утешил [им] свое сердце...  
[73, с. 215]

Этот автор в отличие от евнуха Мэн-цзы отнюдь не был пасынком судьбы; его прославила победа над степными кочевниками, о нем самом пели:

В правление страной, как и в воинском деле, Инь Цзи-фу  
Для тысячи царств образцом и примером предстанет  
[217, с. 224].

Потому-то его оценка собственного труда лишена ложной скромности: он уверен, что его стихи величественны, прекрасны и несут в себе движение тончайшей духовности (*цин фэн*), достойной лучших мужей его времени. Гордость за свое творение порождает у Инь Цзи-фу желание утвердить свое славное имя и здесь, пометить произведение, которому предстоит жить в веках, знаком своей личности, закрепить свое авторское право — право на обособленность... Кстати, он делает это дважды, тогда как другие его собратья довольствуются надеждой на догадливость читателя и туманными намеками на то, что песня сложена неким «благородным мужем» [73, с. 149].

Однако момент авторизации китайской поэзии история связала не с именем Инь Цзи-фу, ныне всеми забытым, а с именем Цюй Юаня — первого великого поэта Китая [129, с. 175], чьи поэмы и оды знаменуют для китайского читателя рождение литературы нового типа [146, с. 6]. Именно ему, единственному из всех китайских литераторов, народ посвятил свой красочный праздник лодок-драконов, справляемый каждый год на протяжении более двух тысячелетий [273, с. 71 и др.]. И дело, конечно, не в том, что тексты сохранили его имя (в начале своей поэмы «Скорбь отрешенного» — «Лисао» — Цюй Юань излагает даже свою родословную), а в «индивидуальности их создателя, необычности и реальной жизненности судьбы» [255, с. 19] его лирического

героя, подобного которому еще не было в литературе, в силе и величии самой личности поэта [95, с. 54]. Авторы «Книги песен» — безразлично, стремились ли они закрепить свое авторство или нет, — творили в принятых стереотипах коллективного творчества; пусть не безымянные, они всегда оставались как бы на одно лицо — и должны были пройти века, чтобы в поэзии возникло наконец «лица необщее выраженье» — стих Цюй Юаня.

Начиная с Цюй Юаня индивидуальное авторство в поэзии стало нормой; отныне поэтическое произведение было отмечено именем своего творца. Но даже в ханскую эпоху это правило соблюдалось не всегда. Достаточно вспомнить знаменитые «девятнадцать древних стихотворений» [216, с. 124—137], число которых первоначально было значительно большим. Часть из них те или иные источники приписывали известным историческим личностям (полководцам Ли Лину и Су У) или прославленным литераторам (поэтам Мэй Шэну и Фу И) [216, с. 133—134], однако по свидетельству «Истории династии Суй» еще в V в. существовало «пять свитков древних стихов, где имена написавших их не были обозначены» [110, с. 160], — значит, анонимное поэтическое творчество в ханскую эпоху было достаточно распространенным. Со времени, когда жил «первый» поэт Китая, и до той поры, когда стихи «без имени» сделались отклонением от нормы, прошло по меньшей мере шесть столетий — процесс авторизации оказался достаточно долгим.

Безусловно, одной из главных причин этого была слабость индивидуального начала в самой поэзии. Правда, уже в «Скорби отрешенного» очень заметна печать личности Цюй Юаня, прямого, благородного, порывистого. И все-таки не будем преувеличивать. Да, древнекитайская литература не сохранила нам другого произведения, подобного поэме «Ли-сао», с ее душевной раскованностью и буйным полетом фантазии. Однако существует довольно правдоподобная версия, согласно которой поэма представляет собой поэтическое восприятие видений наркотического транса, ритуального «путешествия» придворного шамана Цюй Юаня в потусторонний мир — путешествия, обязательного в практике шаманского камлания и имеющего вполне определенные стереотипы. Тогда, кстати, становится понятным, почему в отличие от Инь Цзи-фу и Мэн-цзы Цюй Юань сообщает свое имя (и даже имена предков) не в конце, а в начале произведения: пришелец, пытающийся проникнуть в иные миры, должен был прежде всего назвать себя, именем своим открыть невидимые двери.

Еще хуже обстоит дело с циклом Цюй Юаня «Девять напевов», следующим по известности за поэмой «Скорби отрешенного».

шенного». По общему мнению, поэт в данном случае лишь обработал и подверг сокращению народный оригинал, бытовавший некогда в чуском царстве [130, т. 1, с. 132; 232, с. 386]. Как пишет автор П в. Ван И: «...народ там верил в духов и поклонялся им. Во время молебствий должно было петь и играть, бить в барабаны и плясать, дабы духи радовались. Цюй Юань в скитаниях своих нашел в сей местности пристанище. Грудь его теснила тоска, горечь отравляла сердце, был он полон скорбных дум. [Чтобы рассеяться], он вышел посмотреть, как простые люди весело пляшут и поют, справляя обряд поклонения. Слова их были простоваты, неуклюжи, и потому [он] написал [свои] Девять напевов» [68, с. 1б—2а].

Любопытно, что впоследствии обработки Цюй Юаня, по видимому, снова вернулись в репертуар народных исполнителей и, претерпев определенную трансформацию, стали народными песнями *юэфу* [216, с. 83—84]. Во всяком случае, один такой текст нам известен.

То же происходило и со стихами других, более поздних авторов, например Цао Цао, Цао Пи, Цао Чжи [216, с. 138; 148—152]; в области песенной стихии грань между индивидуальным и коллективным творчеством все еще оставалась зыбкой вплоть до второй половины III в. Именно тогда поэты перешли к созданию чисто литературных, «книжных песен» *юэфу*, не рассчитанных на исполнение, и писанный авторский текст *юэфу* обрел наконец ту неизменность, которая с самого начала была присуща ханьской одической поэзии и ряду других жанров.

Особая позиция по отношению к индивиду обусловила недостаточное внимание китайской литературной мысли к процессу индивидуализации творчества — тем более, что он протекал замедленно [216, с. 179—186]. Правда, разговор об отдельных авторах начал в своих «Исторических записках» еще Сыма Цянь, но его анализ был очень ограниченным. Ведь даже сами его «жизнеописания» в оригинале именуются просто-напросто «Ле чжуань», что буквально означает «упорядоченная передача» (некой информации, идущей из прошлого), «упорядоченная традиция». Такое «неспецифическое» название прекрасно отражает и неспецифичность интереса автора [208, с. 63]: в его «жизнеописания» вошло все то, что не вошло в предыдущие разделы, которые посвящены более высоким предметам, так что наряду с биографиями отдельных людей здесь можно найти описания целых племен и народов.

Объединение двух или ряда имен в одну главу еще раз подчеркивает, что индивид интересовал историка в последнюю очередь: идя гораздо далее Плутарха, которого также

привлекает типология [149, с. 230—232], веривший в неизменность человеческих типов, Сыма Цянь создает множество «коллективных жизнеописаний», таких, как «Биографии служилых людей на содержании, готовых заколоть врага», «Биографии чиновников, сообразующихся с нравственностью», «Биографии жестоких чиновников», «Биографии странствующих поборников справедливости», «Биографии предсказателей счастливых дней», «Биографии стяжателей» и т. п. (названия глав даны в переводе Ю. Л. Кроля [203, с. 257]). Даже основоположнику индивидуальной поэзии, Цюй Юаню, отведено в отдельном повествовании: рассказ о нем объединен с рассказом о ханьском одописце Цзя И, создавшем столетие спустя стихи на смерть своего великого предшественника. Впрочем, оба они занимают автора прежде всего как воплощение идеала «благородного мужа»; все остальное призвано как бы иллюстрировать этот идеал, проецируемый преимущественно в плоскость социальную:

«Цюй Пин (т. е. Цюй Юань. — *И. Л.*) шел правую стезю, путем прямоты, исчерпал всю честную душу свою и ум свой использовал весь на службе царю своему. Но клеветник разъединил обоих их, и можно говорить о том, что это было дном падения. Ведь он был честен и заслуживал доверия, но пострадал от подозрения; служил он с преданной душой, а жертвой стал клеветника... Ну мог ли он не возмущаться? Поэма Цюй Пина „Лисао“... родилась, конечно, из чувства его возмущенья» — так писал о великом поэте Сыма Цянь [151, с. 115].

Кстати, нарисованный им портрет лишний раз говорит о том, что в представлении древних поэт никогда не принадлежал одной лишь литературе; давая выход мировому *дэ* в словесности *вэнь*, он был мироустроителем, подобно монарху, и потому в характеристике поэта находят свое место и великие мировые силы, и духовно-нравственное начало, поэтическое же слово — в наименьшей степени, ибо оно лишь посредник великого: —

«Он выяснил нам всю ширь, высоту пути бесконечного *дао*, стезю безупречного *дэ*, статьи и подробности мира, порядка и благоустройства, а также той смуты, которая им обратна,— пишет о Цюй Юане Сыма Цянь.— Все это теперь нам стало понятно и ясно вполне. Его поэтический стиль отличается сжатой формой, слова его речи тонки и едва уловимы; его настроенье души отлично своей чистотой; его поведение, поступки его безупречно честны. То, что в стихах говорит он, по форме невелико, но по значению огромно, превыше всех мер. Им взятое в образ нам близко, но мысль, идеал далеки. Его стремления чисты: поэтому все, что он хвалит в природе,— прекрасно. В стезе своей жизни он был

благочестен, и вот даже в смерти своей не позволил себе отойти от нее. Он погрязал, тонул в грязи и тине, но, как цикада, выходил из смрада грязи преображенный; освобождаясь, плыл, носился далеко за страну праха, за гранью всех сквернот земли. Не принял тот мир с его жидкою, топкою грязью; белейше был бел, не мараясь от грязи его. И если взять его душу, соперницей сделав ее и солнца и месяца, то нет невозможного в этом» [151, с. 116—117].

Однако, несмотря на все преклонение автора перед Цюю Юанем, в его труде тот существует как часть двоицы: Цюю Юань — Цзя И, как своеобразная грань идеализированного типа «благородного мужа», творящего на поприще литературы. Лишь в одном единственном случае автор «Жизнеописаний» отступает от своего правила парных и «коллективных» биографий ради того, чтобы отдать дань восхищения своему старшему современнику и однофамильцу. Фигура знаменитого одописца Сыма Сян-жу, жизнь и творчество которого поражали воображение многих людей той эпохи, стоит в «Исторических записках» особняком. Образ его, впитавший в себя рассказы очевидцев, удивительно ярок: как пишет Б. Вотсон, «Жизнь Сыма Сян-жу с самого начала предстает перед нами окутанная ореолом романтики, тайного бегства влюбленных и юной любви, музыки и скорбной песни» [314, с. 40]. Тайное бегство — это о похищении поэтом влюбленной в него дочери богача, Чжо Вэнь-цзюнь; юная любовь — их «достойная презрения» жизнь в винной лавчонке; музыкой уже знаменитый Сыма Сян-жу занимался в императорской Музыкальной Палате, а скорбную «Песнь о седой голове» сложила для него Чжо Вэнь-цзюнь, когда узнала, что тот готов изменить прежнему чувству [260, с. 36—37].

Здесь почти все противоречит привычным нормам и в то же время находит оправдание в благородстве устремлений. Надо ли удивляться, что именно эта парадоксальность, неповторимость личности поэта, частью которой было и его поэтическое дарование, сравнимое с дарованием авторов «Книги песен» [36, с. 1101], остановили на себе столь пристальный взгляд историка?

Концовкой современного текста «Жизнеописания Сыма Сян-жу» стала позднейшая интерполяция — высказывание поэта и философа Ян Сюна [36, с. 1101], жившего, как известно, на несколько десятилетий позже автора «Исторических записок». Эта приписка не случайна: Ян Сюн как бы продолжает линию Сыма Цяня, восхищаясь великим одописцем и даже подражая ему. Если верить «Разным записям о Западной столице» («Си цзин цза цзи»), это он когда-то сказал, что оды Сыма Сян-жу «вышли не из человеческих [рук]» [306, с. 434],—слова, вполне оправдывающие пози-

цию «отца китайской истории», который не нашел никого из людей, чтобы поставить рядом с Сыма Сян-жу<sup>5</sup>.

Впрочем аутентичность современного текста «Разных записей...» сомнительна, в других же случаях Ян Сюн везде находит для Сыма Сян-жу достойную пару. В «Образцовых речениях» — это Цзя И, уступающий ему, но все же отстающий не слишком далеко: если первый вошел во внутренние покои поэзии, то второй все же успел подняться в зал для официальных приемов [77, с. 4]. В другом месте (мы узнаем об этом тексте со слов Бань Гу) такой парой оказывается Цюй Юань, которому ханьский одописец, увы, уступает [5, т. 11, с. 3515].

Как член своего рода двоицы тот же Сыма Сян-жу фигурирует и у Ван Чуна, на этот раз попав в компанию с самим Ян Сюном; творчество обоих призвано здесь иллюстрировать роль выдающегося таланта, способного исторгать из сердец восхищенных читателей и слушателей живительную силу духовного *ци*. В главе «О творчестве» («Дуйцзо») несколько литературных характеристик, в том числе опять-таки Ян Сюна, поставлены рядом для опровержения основного творческого кредо Конфуция: «Излагать, но не творить». Эта формула основоположника конфуцианского учения осуждала не только новаторство, но и всякую литературную оригинальность, самобытность, оставляя за писателем лишь право на передачу и интерпретацию древнего знания. Ван Чун недвусмысленно выступает против, подкрепляя свое мнение литературным опытом эпохи Хань:

«Когда янчэнский Цзы-чан составил „Книгу“ музыки”, а Ян Цзы-юнь (прозвание Ян Сюна.— *И. Л.*) создал „Книгу о величайшем и сокровенном“, оба этих канона, появившись у подножия башен, читались [затем] в дворцовых флигелях. Выдающиеся, исключительные, поражающие слух, они суть не изложение, а творчество; одаренность [их авторов] сравнима с [одаренностью] совершенномудрых...

Тем более [таковы] „Весы суждений“; [в них] утонченные истолкования и аргументированные рассуждения обнажают и разъясняют сомнительность нравов нашего века, определяют и делают ясными принципы истинного и ложного, дабы пришедшие позже уразумели разницу между тем и другим...

Их речи, протянутые [как] отбивной шнур плотника, отсекают вульгарные предания. [А ведь когда] вульгарными преданиями прикрыты заблуждения и ложные книги текут свободным потоком, это ввергает мудрых и всезнающих в

<sup>5</sup> Мнение об исключительности Сыма Сян-жу, не сравнимого с другими людьми, нашло неожиданное развитие в народной мифологии, где тот с течением веков занял место божества — покровителя виноделов.

безграничную скорбь. Конфуций сказал: „Поэты, скорбя об этом, не могли молчать; я, Цю <sup>6</sup>, скорбя об этом, не могу смириться!“» [8, т. 4, с. 1174—1175].

Характерна форма полемики древнего автора: исподволь опровергая Конфуция, он тут же призывает его к себе в союзники, дабы не выглядеть совершенным ниспровергателем традиции. Своему собственному труду он дает оценку, в коей, несмотря на специальную оговорку, не грешит излишней скромностью. Но будем справедливы: его волнует не только будущее отношение к собственной книге, но и проблема жанра, который представляется ему наилучшей формой для творческого самовыражения; он прежде всего радуется за право на творчество, право на индивидуальность. Именно возможность самовыражения заставляет его сравнить жанр рассуждения (*лунь*) со стихом (*ши*), а свою книгу — с «Книгой песен» [8, т. 4, с. 1176]. Вспоминая, как легендарные государи древности собирали народные песни, Ван Чун восклицает: «Могли ли совершенномудрые цари сказать: „Это мой народ — к чему [ему] творить?!“» [8, т. 4, с. 1176]. Но почти так сказал много позже Конфуций — и стараниями вольнодумца Ван Чуна он выглядит нарушившим ту самую традицию, которую так славил и превозносил.

Говоря о персональных оценках творчества поэтов более позднего, цзяньаньского периода (196—219), обычно вспоминают «Рассуждение об изящном слове» Цао Пи [221, с. 51; 298, с. XXVI], которого Д. Хольцман даже называет «отцом китайской литературной критики» [292, с. 121]. Зная вклад, сделанный в историю литературной мысли Ван Чуном и другими, с этим мнением не хочется соглашаться; что же до литературных характеристик, данных Цао Пи «семи цзяньаньским мужам»<sup>7</sup>, то, точные и емкие, эти характеристики все же очень лаконичны, как и сам трактат: порой они укладываются всего в четыре иероглифа.

«Ин Ян гармоничен, но не крепок; Лю Чжэнь крепок, но не собран. У Кун Жуна плоть и дух [словесности] возвышенны, тонки, порой [он в ней] превосходит других, но вести рассуждение ему не под силу, упорядочивающее начало не справляется со словами...» [10, т. 2, с. 1127].

<sup>6</sup> Источником латинского Confucius и русского Конфуций было китайское Кун фуцзы (Мудрец Кун, Отец Кун), где *кун* — фамильный знак философа. Звали его Цю.

<sup>7</sup> Так называли семерых выдающихся китайских поэтов, расцвет творчества которых пришелся на годы правления под девизом *цзяньань* («утверждение спокойствия»). В их число входили Кун Жун (153—208), Чэнь Линь (~160—217), Ван Цань (177—217), Сюй Гань (170—217), Жуань Юй (ум. в 212 г.), Ин Ян (ум. в 217 г.) и Лю Чжэнь (ум. в 217 г.). 217 год, год смерти большинства из них, — год страшного морового поветрия, охватившего почти весь Китай и унесшего миллионы жизней.



Эти характеристики носят как бы «проходной» характер; они даны кучно и подчинены общей цели повествования о словесности *вэнь*. Только в «Категориях стихов» Чжун Жуна (VI в.) творческая личность наконец оказывается в центре внимания автора, а ее изображение становится развернутым и многогранным. Один за другим проходят перед внутренним взором читателя более ста двадцати литературных портретов, каждому из поэтов выносит Чжун Жун свой нелестно-приятный приговор. Только немногие из них кажутся теперь несправедливыми (так, например, Тао Юань-мин причислен к средним поэтам, а ныне мало кому знакомый Чжан Се помещен на вершину литературного Олимпа). Девяносто процентов оценок сохраняют свое значение до сих пор, что свидетельствует об их исключительной продуманности и, по-видимому, о существовании некоей устойчивой традиции, на которую опирался Чжун Жун и которую сейчас, конечно, затруднительно проследить [213, с. 204].

Анализируя творчество поэтов предшествующих эпох, Чжун Жун делит их всех на три категории (отсюда и современное название книги)<sup>8</sup>: высшую, среднюю и низшую. Человечу XX в. такая иерархия талантов может показаться примитивной — в действительности же это не больший примитив, чем принятый в современном мире обычай оценивать научные заслуги с помощью ученых степеней. А с точки зрения китайца VI в., иерархический подход вообще представлялся вполне естественным. Действительно, если литературный талант оценивался по трехбалльной системе на чиновничьих экзаменах, то почему по ней же не могло быть оценено и поэтическое дарование? Собственно, все современники Чжун Жуна поступали подобным же образом: на девять категорий разделил каллиграфов Юй Цзянь-у; на шесть категорий разделил живописцев Се Хэ; даже святых и бессмертных на разных стадиях их перевоплощений Гу Хуань разделил на три больших разряда, а каждый из них — снова на девять категорий [83, с. 118]. Иерархический подход не был чужд и европейской литературной критике: именно так разделил всех поэтов один из первых греческих критиков — Аристофан.

Делая литератора представителем известной «категории» и следуя определенному канону, Чжун Жун тем не менее умеет найти для каждого особые слова, как бы подчеркивающие его индивидуальность; впрочем, истинный талант, если судить по характеристике, данной им Цао Чжи, и должен «возвышаться [над другими], не смешиваясь со стаей» [65, с. 13].

<sup>8</sup> Первоначально книга называлась «Ши пин», т. е. «Критика стихов», «Оценки стихов».

Портрет этого знаменитого поэта он рисует широкими и яркими мазками — даже приведенный нами не полностью, он может дать хорошее представление о творческой манере автора «Категорий стихов».

«Чэнь Сы (т. е. Цао Чжи.— *И. Л.*) в литературе все равно что Чжоу-гун и Конфуций в распорядке людских взаимоотношений, что дракон и феникс среди чешуйчатых и крылатых, что лютя и флейта для музыки, узорчатая вышивка в женском рукоделии; оттого-то вы, носящие за пазухой свинец<sup>9</sup> и сосущие тушь [со своих кистей], с восхищением прижимаете к груди [его] творения, пользуясь отсветом [его таланта] вместо свечей. Среди пишущих стихи последователей Конфуция Гун-ганя [можно считать] поднявшимся в зал, а князя [Чэнь] Сы уже вошедшим во внутренние покои [поэзии]; что же до Цзин-яна, Пань [Юэ] и Лу [Цзи]<sup>10</sup>, они все еще ожидают на террасе» [65, с. 13—14].

Характеристика у Чжун Жуна — это единый художественный образ, воплощающий целостное восприятие данной поэтической личности. Критик не старается расчленить его на отдельные элементы, сгруппировав их затем по той или другой схеме, не прослеживает те или иные тенденции — напротив, он синтезирует. Вот, например, как он характеризует Ли Лина, ханьского полководца, которого считали автором знаменитых, полных тоски по родине стихов:

«Истоки его творчества лежат в чуских строфах. Он принадлежит к тем, чьи писания исполнены скорби и упрека. Потомок знатного рода, имел он редкий талант, но судьба его была несчастлива, голос его замолк, сам он погиб. Однако, если б Лин не встретился с горем и лишениями, разве могли бы его писания достигнуть такого [совершенства]?» [65, с. 12].

Надо сказать, что творение Чжун Жуна не типично для китайской литературной мысли. Только тысячелетие спустя появляется в ней нечто подобное — книга Чжан Пу (1602—1641) «Предисловия к сочинениям ста трех авторов эпох Хань, Вэй и Шести династий» («Хань Вэй Лючао бай сань

<sup>9</sup> Свинец древние китайцы использовали для письма. Даже современный карандаш носит в Китае название «свинцовая кисточка». Образ литератора, мусолящего во рту кисть,— традиционный символ нелегких творческих раздумий.

<sup>10</sup> Все пятеро упомянутых здесь поэтов занесены Чжун Жуном в высшую категорию, но Цао Чжи, по его мнению, далеко обогнал даже этих корифеев. Очень характерен для старой китайской литературы тот разноречивый в именах, который замечен даже в таком коротеньком отрывке. Цао Чжи уважительно назван его княжеским титулом; Лю Чжэнь (Гун-гань) и Чжан Се (Цзин-ян) — литературными прозвищами, Пань Юэ и Лу Цзи — только по фамилии. Во всех случаях (кроме первого) это сделано исключительно из соображений ритма и размера.

цзя цзи тицы») [55], где литературные портреты писателей прошлого даже более многогранны и развернуты — до сотни строк каждый. Однако объективности ради следует признать, что оба труда как раз и являются тем исключением, которое подтверждает общее правило: слабость интереса к индивидуальному началу в литературе, стремление увидеть за литературным произведением не конкретную творческую личность, тем более личность как проявление «совокупности всех общественных отношений» [I, с. 3], а некую манифестацию космических сил, всплеск духовной субстанции *ци*, оставляющей узор иероглифов на связках бамбуковых планок для письма и на белом шелке литературных свитков. Не случайно, что и трактат Чжун Жуна открывает все тот же иероглиф *ци*: «*Ци* приводит в движение вещи, вещи трогают человеческое [сердце]. Тогда приходят в волнение человеческая натура и чувства, обретая свою форму в танце и напеве...» [65, с. 1]

В первых строках «Категорий стихов» перед нами вновь мелькают знакомые понятия: *фэн*, *фу*, *би*, *син*, *вэнь*, *ши*, затем следуют описания трех «поэтических разрядов»: высшего, среднего, низшего, и лишь после этого идут индивидуальные характеристики поэтов.

Видимо, как и его предшественники (Цао Пи, Лю Се), воспринимая литературу в виде живого дерева, Чжун Жун следует мысленным взором от ее корней к мельчайшим разветвлениям, но только случай доводит его до конечного этапа — момента самовыражения субстанции *ци* через творческую личность. Дело в том, что в отличие от Лю Се объектом своего анализа Чжун Жун сделал не всю словесность *вэнь*, а лишь ее небольшую частицу — пятисловный стих у *янь ши*. После этого ему не оставалось фактически ничего другого, кроме как рассматривать по отдельности творчество каждого конкретного представителя данного жанра.

В еще большей степени стечению обстоятельств обязана своим построением книга Чжан Пу. Строго говоря, тот даже и не писал этой книги: вышедшие некогда из-под его кисти многочисленные предисловия к различным собраниям сочинений были объединены уже впоследствии Инь Мэн-лунем [55, с. 317], и собрание литературных очерков, посвященных отдельным писателям, стало таким образом единственно возможным вариантом композиции.

Иными словами, творческая личность выходит на передний план у Чжан Пу потому, что первоначально второстепенное (краткое предисловие) в позднейшей компиляции становится главным, а у Чжун Жуна потому, что нечто незаметное в широком круге вопросов неожиданно привлекает внимание при рассмотрении частной проблемы. В целом же для тра-

диционной литературной мысли Китая творческая индивидуальность не является самодовлеющей ценностью. И если в России, например, изучение истории литературы началось с «Опыта исторического словаря о российских писателях» Н. И. Новикова [172, с. 114, 108], т. е. непосредственно с личности, то Китаю понадобились тысячелетия, чтобы создать аналогичный свод индивидуальных характеристик [112], да и то уже в XX в., когда влияние европейского литературоведения ощущалось во всем. До периода близкого знакомства с Европой творческая личность почти никогда не становится предметом специального рассмотрения, а выступает лишь как часть некой диады, триады или литературной группы — явление, наблюдаемое еще у Сыма Цяня и весьма заметное для человека иной культуры. Сопоставление, по меткому замечанию Д. Хольцмана, до сих пор играет в китайской литературной критике столь необходимую роль, что «китайский критик, вероятно, почувствовал бы себя косноязычным, если бы ему пришлось судить о Се Лин-юне, не сравнивая того с Тао Юань-мином, а о Ду Фу — не сравнивая с Ли Бо» [292, с. 132].

Анализ творчества Плутарха и Сыма Цяня свидетельствует, что стремление к сопоставлению говорит о желании выйти за пределы частного к чему-то более важному и глубокому: некоему моральному принципу или достоинствам целого народа, в одном случае [149, с. 229—238], раскрытию роли родового *дэ* или действию закона воздаяния — в другом [203, с. 251—253]. Той же тенденции следуют и китайские критики: для них творческое «я» индивида лишь дверь к категориям вечного порядка и изображение творческой личности не цель, а средство, хотя это и не всегда заметно.

Сколько интересных подробностей о творчестве знаменитых литераторов прошлого упоминает, например, в XXVI главе своего трактата Лю Се! Не так легко, оказывается, давались поэтические успехи блистательному Сыма Сян-жу: создавая оду, тот изжевывал всю свою писчую кисть, а для Ян Сюна процесс творчества был столь мучительным, что во сне его одолевали кошмары; от душевного напряжения заболел Хуань Тань, и в работе над «Весами суждений» совершенно истощил свое *ци* Ван Чун...

Напротив, Цао Чжи творил легко и свободно, «словно записывал то, что знал уже наизусть»; его старший современник, Жуань Юй, писал стихи, «сидя в седле», а живший несколько позднее Ни Хэн просто поражал силой своего таланта: он мог порвать оду, вымученную из себя его менее даровитыми собратьями, и тут же в один присест создать несравненно лучшую... [27, т. 2, с. 494]. Но ведь не сами по себе эти подробности интересны автору: приведенные в главе,

которая озаглавлена «Дух и мысль» («Шэнь сы») <sup>11</sup>, они призваны проиллюстрировать две формы претворения духовного начала в изящное слово: в одном случае, внезапное озарение, быстрый всплеск чувств, в другом — долгие, томительные размышления... Нередко у Лю Се (в главах о жанрах) и у иных авторов можно видеть расположение индивидуальных литературных характеристик как бы самостоятельно, в хронологическом порядке, но в действительности это всего лишь персонификация, конкретизация идеи времени, не более. Может показаться, что среди «рассказов о необычайном», столь популярных и многочисленных в эпоху Шести династий, есть такие, где личность литератора (Сыма Сянжу, Цао Чжи и др.) выступает главным объектом рассмотрения, но и это иллюзия: в центре внимания этих коротких анекдотов находится не личность, а факт, необыкновенный и удивительный случай; место литературного портрета в них занимает жанровая зарисовка <sup>12</sup>.

Не личность ищут в литературе, а, напротив, сама она тщится найти себя в ней: заявить перед всем миром о своих устремлениях, обрести суррогат бессмертия — «долгое имя».

«При жизни своей человек может быть весьма велик, но когда умирает — это лишь гроб, наполненный прахом,— писал одному из своих друзей Цао Пи в минуту уныния.— Есть только два способа достичь бессмертия: наилучшее — утвердить свое *дэ* и обрести славу; другой же способ — писание

<sup>11</sup> В. Ши считает, что первое понятие является здесь определением ко второму, и переводит заголовок как «Духовное мышление» (Spiritual Thought), давая вслед за этим свою интерпретацию (of Imagination — см. [298, с. 154]). Думается, что в таком переводе есть известная уступка европейскому читателю; ведь *шэнь* и *сы* суть разные формы воплощения духовного начала, что видно и из самого текста.

<sup>12</sup> В числе самых интересных можно упомянуть рассказ о создании Цао Чжи своего знаменитого экспромта — «Стихов за семь шагов» («Ци бу ши»), который приводится в сборнике VI в. «Ши шо синь юй», или «Мирские толки в новом изложении» (как переводит это название Л. Е. Бадьлкин). В основу рассказа положен известный факт соперничества братьев-поэтов, Цао Чжи и Цао Пи. Став императором, Цао Пи не доверял своему обиденному судьбою брату и ревновал к его славе. Однажды раздраженный всеобщей молвой о необыкновенном поэтическом даре Цао Чжи, император приказал ему создать стихи тут же на месте, грозя в случае неудачи тяжкими казнями. Тот сложил четверостишие за считанные семь шагов, пока приближался к подножию трона, и заставил своего венецносного брата почувствовать стыд:

Варят бобы —  
Стебли горят под котлом.  
Плачут бобы:  
«Связаны все мы родством!  
Корень один!  
Можно ли мучить родню?  
Не торопитесь  
Нас предавать огню!» [266, с. 80].

книг» [9, с. 696—70а] (видимо, в первом случае имеется в виду государственная деятельность — военная или политическая, некие конкретные «свершения»). Подобно многим другим авторам (Сыма Цяню, Цао Чжи и т. д.), Цао Пи высказывает здесь мысль о возможности почти равноценного претворения человеческих устремлений (*чжи*) в двух сферах: деяния и слова.

Интересно, что та и другая были связаны с мироустройственной функцией человека: в политике государственный деятель стремился к устранению «смуты» (*луань*), т. е. нарушений установленного порядка, своим литературным творчеством писатель распространял благодетельные веяния (*фэн*) в обществе, т. е. способствовал исправлению нравов. В обоих случаях человек выполнял свою «сверхзадачу» в мироздании, которая заключалась в своевременной ликвидации ошибок, накопившихся в процесс функционирования мирового организма<sup>13</sup>. Интересно, что, участвуя в восстановлении гармонии космоса, человек как бы высвобождал себя самого из-под власти времени: смирив кипение собственных страстей и открыв свое тело мировому эфиру, он мог обеспечить себе фантастически «долгую жизнь» небожителя; выполнив свою мироустройственную функцию в политике или литературе, он оставался жить в осуществленных устремлениях и в памяти потомков<sup>14</sup>.

Роль человечества во Вселенной была неоспоримо велика: недаром же Человек признавался стоящим в одном ряду с Небом и Землей. Однако отдельный индивидуум значил лишь постольку, поскольку являлся частью великого целого, и значение его возрастало тем больше, чем полнее он это целое представлял.

Творческая личность в литературе рассматривалась прежде всего как некий медиум, дающий выход незримым силам в зримые формы *вэнь*. В сердце писателя находились врата, отверстие в бесконечность, здесь, на грани бытия и небытия, возникал таинственный ток духовного эфира, порождаемый действием самого *дао* — Пути Вселенной, не доступного человеческому познанию. Прервать этот ток — означало нарушить мировую гармонию, воспрепятствовать естественному функционированию космического организма, вызвать возмущение в океане мирового *ци*. Подобные действия могли иметь самые неблагоприятные последствия для государства. Впро-

<sup>13</sup> Не следует забывать, что общество и космос представлялись китайцу взаимосвязанными; воздействуя на общество, человек воздействовал и на мироздание в целом.

<sup>14</sup> В первом случае стратегия поведения была даосской, во втором — преимущественно конфуцианской, но обе школы, по-видимому, исходили из общих предпосылок.

чем, даже те законодатели литературной мысли, которые не считали необходимым углубляться в истоки литературного процесса, прекрасно отдавали себе отчет в значимости его результатов. Литература всегда признавалась инструментом исправления нравов, орудием политического усовершенствования общества, была лицом государства. И если литератором как индивидуальностью подчас можно было пренебречь, им нельзя было пренебречь как творцом лучшей части Мирового узора — изящной словесности.

«Счастливая доля литераторов — это верительный знак царства,— писал Ван Чун.— По пышным хоромам узнают знатный род, по величавым деревьям — старый град. В государстве же величественная словесность *вэнь* — свидетельство совершенномудрого века... Кто не почувствует в сердце боли, увидев или услышав, что попирают ногами, втоптывают в глину и грязь узорчатую парчу? Но болеть сердцем об узорчатой парче и не питать должного уважения к литераторам — значит не понимать их сходства!» [8, т. 3, с. 866—867].

Итак, можно сказать, что в литературной мысли особенности китайского отношения к индивидууму сказались в полной мере, фактически воспрепятствовав появлению индивидуально направленной критики. В этом мы видим результат сплетения как субъективных, так и объективных причин. Малая индивидуализированность китайской литературы на раннем этапе ее существования, безусловно, нашла свое отражение в теоретических положениях древних, впоследствии же эта специфика восприятия литературы мешала процессу ее индивидуализации, протекавшему чрезвычайно медленно. Однако наиболее тормозящее влияние все-таки оказал тот общий взгляд на мир, который сложился еще в древности и традиционно существовал в Китае в форме более или менее устойчивой модели на протяжении многих столетий. И пусть литература представляла этому взгляду в образе могучего дерева — увы, не человек был его корнем...

Обращение к *сяошо* — последнему китайскому термину, о котором пойдет речь в этой книге — уведет читателя в область литературы презираемой, лежащей за пределами словесности *вэнь*. Произведения *сяошо* находятся как бы вне сферы мирового словесного узора — недаром же первым составным элементом термина стал иероглиф *сяо* — «малое», «незначительное», «ничтожное». Литература *сяошо* была, по-видимому, тем главным руслом, по которому шло проникновение фольклорных элементов в другие области словесного творчества. И хотя народная проза древности в чистом виде до нас не дошла, ее влияние настойчиво ощущается в произведениях самых разных жанров, где постоянно упоминаются ее сюжеты, присутствуют ее герои, цитируется ее «мудрость». Историки, философы, литераторы и их персонажи то и дело черпают из кладезя коллективного знания, приводя «к случаю» те или иные поучительные «истории», причем нередко говорят о них как о чем-то всем хорошо известном.

«Неужто господин не слыхал о лягушке из высохшего колодца?» — с насмешкой обращается к своему оппоненту Гунцзы Моу и рассказывает ему затем о глупой лягушке, которой ее жалкое существование казалось верхом довольства [59, с. 106]. «Государю не приходилось слышать, что рассказывают о Гуань Юе?» — спрашивает Чэнь Чжэнь циньского царя и сообщает ему поучительную историю о двух тиграх [56, цз. 14, с. 15]. «С тех пор последующие поколения охотников до всяких рассказней с изумлением передавали об этом друг другу», — заканчивает Чжуан-цзы свой рассказ о царевиче Жэнь [59, с. 177].

«Охотники до всяких рассказней» не кто иные, как народные рассказчики, утверждают китайские ученые [139, с. 16], и эта точка зрения подтверждается анализом самих сюжетных инкорпораций.

Возьмем хотя бы упомянутые примеры. Образ лягушки, живущей в старом колодце, несомненно, образ фольклорный. Как символ ограниченности кругозора он постоянно употреб-



ляется в современном бенгальском языке [284, с. 159], мы встречаем его и в древних «Упанишадах» [284, с. 159]. Любопытно, что в самом трактате «Чжуан-цзы», где притчу о лягушке рассказывает Гунцзы Моу, этот образ возникает еще раз уже в форме пословицы: «Нечего рассуждать об Океане с лягушкой из колодца» [59, с. 100], которая в несколько измененном виде приводится также у Сюнь-цзы [38, цз. 12, с. 6]<sup>1</sup>.

Другой сюжет, столь популярный, по словам Чжуан-цзы, среди «охотников до всяких рассказней», имеет много общего с мифами о героях, с богатырским эпосом. Достаточно сказать, что, удя рыбу, герой (царевич Жэнь) насаживает на крючок по 50 быков, сидит на корточках па берегу целый год, вода в океане «вскипает», «седые валы ходят, словно горы», и все живое «на тысячи ли окрест» приходит в ужас, когда пойманная им фантастическая рыба начинает биться на крючке. Но богатырь вытягивает ее, и «не было ни одного, кто не насытился бы этой рыбой» повсюду — на восток от реки Чжэцзян и на север от горы Цаньу [59, с. 177]. Этот подвиг, порожденный народной фантазией, сродни фантастическим подвигам Геракла.

В пользу фольклорного происхождения притчи о двух тиграх говорит ее вариативность. Действительно, в «Планах Сражающихся царств» («Чжаньго цэ») рассказ о дерущихся животных, которые становятся добычей человека, встречается в трех вариантах, причем каждый из них привязан к определенному ареалу, к определенному царству. В «Планах царства Янь» это рассказ о птице-рыболове и устрице, сцепившихся в драке и не желавших отпустить друг друга; проходивший мимо рыбак без труда поймал обеих [56, т. 3, цз. 30, с. 76]. В Циньском царстве Чэнь Чжэнь рассказывает уже упомянутую историю о двух дерущихся тиграх. И наконец, в «Планах царства Ци» на ту же тему мы находим рассказ о самой быстрой в Поднебесной собаке — Хань Цзы-лу, которая гонялась за самым быстрым зайцем, пока оба не упали без сил и не стали добычей шедшего мимо крестьянина [56, т. 1, цз. 10, с. 89]; по-видимому, в Ци этот рассказ был более популярен<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Правда, комментаторы предполагают, что первоначально пословица говорила не о лягушке, а о «рыбе из колодца» [59, с. 100]. Так ли это, теперь судить трудно, но в любом случае мы имеем здесь дело с фольклорным влиянием.

<sup>2</sup> Аналогию этим трем притчам мы находим в басне Эзопа «Лев, вепрь и коршун», где говорится о двух соперничающих животных, ни одно из которых не в силах одолеть другого [162, с. 150]. Разница лишь в том, что дидактика эзоповской басни позитивна (враги прекращают битву, завидя стаю коршунов и не желая стать ее добычей), тогда как древнекитайские

Небезынтересно отметить, что большинство упомянутых притч содержит явные элементы сказки о животных — одного из самых древних фольклорных жанров. Действительно, герои многих китайских притч — звери, наделенные человеческими чертами. Лисы, тигры, черепахи, лягушки, мыши, собаки и другие животные разговаривают, как люди, ходят друг к другу в гости, строят хитроумные планы, чтобы обмануть противника... Сходство с народной сказкой о животных еще более подчеркивается сюжетными параллелями, которые можно провести между древнекитайскими притчами и сказками других народов (мы сознательно не берем китайский фольклор, поскольку здесь сходство может быть вызвано влиянием самих древних притч).

Взять хотя бы притчу о лисице, обманувшей грозного тигра, который пожирал одного за другим всех животных («Планы Сражающихся царств»). Когда очередь дошла до лисы, та сказала: «„Не смей меня есть! Небесный владыка поставил меня надо всеми зверями. Если ты сейчас меня съешь, ты преступишь волю Небесного владыки! Не веришь мне? Тогда давай я пойду впереди, а ты следуй за мной и смотри, посмеет ли кто-либо из зверей не уступить мне дорогу!"

Тигр решил „пусть будет так", пошел за лисой. При виде их [все] звери разбежались. Тигр не догадывался, что бегут они из страха перед ним, думал, боятся лисы...» [56, т. 1, цз. 14, с. 15]<sup>3</sup>.

Вряд ли нужно напоминать, что хитрая лиса — один из любимейших персонажей народной сказки. Лиса постоянно одурачивает более сильных животных и благодаря своему уму выходит победителем из неравной схватки. В животном эпосе южных народов, например южноамериканских индейцев, в фольклоре Индии жертвой лисьей хитрости становится сам царь зверей — тигр, могучий и грозный, но менее сообразительный. Лиса не раз убегает от тигра, выпивает его молоко и даже ухитряется... наставить тигру рога, но каждый раз избегает расплаты (К.579. 5.2 и др.)<sup>4</sup>. Образы хитрой лисы и левоверного тигра явно пришли в китайскую притчу из народного творчества, а весьма вероятно, что и весь ее сюжет заимствован оттуда. Правда, он довольно специфичен: лиса спасается, заявив тигру, что «Небесный владыка поста-

притчи учат чаще всего на отрицательном примере. Впрочем, это можно встретить и у Эзопа (см. его басню «Кабан, конь и охотник» [162, с. 136—137]).

<sup>3</sup> Цзи Сянь-линь считает, что рассказ, приведенный в этом древнем памятнике, индийского происхождения, однако никак это не доказывает [232, с. 123].

<sup>4</sup> Нумерация фольклорных сюжетов дается по [308].

вил ее надо всеми зверями». Тем не менее подобная коллизия фольклору тоже известна: так, в одной индийской сказке шакал избегает кары, сказав пойманному его крестьянину, что он царь шакалов; боясь мести «подданных» зверя, крестьянин отпускает хитреца (К. 547.4). Другая сюжетная коллизия притчи о хитрой лисице (один зверь бежит от другого, но не потому, что боится его, а потому, что за тем следует более сильное существо) встречается в древнегреческих баснях: «Не тебя я боюсь,— говорит волчица собаке, убегая от нее,— а твоего хозяина, что бежит следом» («Собака и волчица» [162, с. 187])<sup>5</sup>. Кстати, типологическое сходство между древнекитайскими притчами (*юйянь*) и древнегреческими баснями вообще очень велико. Примеров можно привести немало, но мы упомянем здесь еще лишь один — притчу об овце, одетой в тигровую шкуру, которую приводит Ян Сюн [77, с. 5]. Она сразу вызывает в памяти басню Эзопа об осле в львиной шкуре [162, с. 119]. В обоих случаях перед нами смиренное домашнее животное, принявшее обличье грозного зверя; и мораль в них одна: изменив внешность, нельзя изменить своей природы.

Кроме сюжетных фрагментов, использующих материалы народной сказки о животных, в произведениях древних китайских авторов встречаются нравоучительные рассказы, связанные с именами определенных исторических личностей. Сравнительный анализ показывает, что и среди этих рассказов подчас нетрудно обнаружить сюжеты мирового фольклора, скорее всего лишь привязанные к определенным именам.

Таковы, например, рассказ Хань Фэй-цзы о чуском царе Ли-ване [45, т. 2, цз. 11, с. 13а] и предание о последнем царе из династии Чжоу в «Исторических записках»<sup>6</sup>. Перед нами как бы два варианта одного и того же сюжета. В трактате Хань Фэй-цзы пьяный Ли-ван, желая посмеяться над подданными, устраивает ложную тревогу — бьет в сигнальный барабан. Впоследствии он жестоко поплатится за свое легкомыслие — никто не явится в минуту опасности на его зов. В «Исторических записках» царь Ю-ван, дабы развеселить прекрасную наложницу, которая никогда не смеется, приказывает зажечь сигнальные костры и бить в барабаны, как если бы на страну напали враги. Расплата и здесь не заставляет себя ждать — никто не приходит ему на помощь во время набега кочевников [36, цз. 4, с. 77]. Второй вариант наиболее известен в китайской литературе — предание о последнем царе чжоуской династии и красавице Бао-сы приво-

<sup>5</sup> Ср. также басню Эзопа «Бык и дикие козы» [162, с. 126].

<sup>6</sup> Известно, кстати, что Сыма Цянь широко использовал устные предания.

дит также Лю Сян в «Жизнеописаниях выдающихся женщин» (I в. до н. э.) [29, т. 2, цз. 7, с. 3], оно фигурирует в средневековых народных повестях *пинхуа* и *хуабэнь*, в романе Фэн Мэн-луна «Хроника Восточного Чжоу и соперничавших царств» [44, т. 1, с. 16—17]. Однако впервые оба варианта зафиксированы приблизительно в одно время — в III—II вв. до н. э.<sup>7</sup>

Такая вариативность, некоторые детали — прекрасная наложница, которую никто не может рассмешить, чудесное рождение Бао-сы<sup>8</sup>, наконец, широкое распространение данного сюжета в фольклоре других народов — наводят на мысль о фольклорном его происхождении.

Действительно, когда в Китае рассказывали предания о чжоуском и чуском царях, в древней Греции бытовал рассказ о пастухе (басни Эзопа), который так часто подшучивал над односельчанами, крича «Волк!», что когда действительно напал волк и пастух стал звать на помощь, то никто ему не поверил [162, с. 124]. В более поздние времена сюжет о пастухе был зафиксирован в устном творчестве некоторых народов Европы, Индии и Восточной Индии (I.2172.1). В одной из итальянских средневековых новелл рассказывается о дураке: выиграв в шахматы, он начинает бить в колокол, и, естественно, никто не приходит спасти его от пожара, когда дурак бьет тревогу (I.2199.1.1). А в индийской сказке говорится о женщине, которая должна была звонить в колокол, когда наступят роды. По совету недоброжелателя она подает ложный сигнал, и потом, когда помощь становится необходимой, никто не откликается на зов роженицы (I.2199.1.2). Нетрудно заметить, что перед нами так называемый «бродячий» сюжет. Правда, фольклорные источники и древнекитайская литература интерпретируют его по-разному. В первых речь всегда идет о простых, обыкновенных людях, вторая связывает его только с именами царей. Это хорошо согласуется с общей идейной направленностью упомянутых нами памятников,

<sup>7</sup> Отзвуки легенд о Ю-ване и его наложнице Бао-сы мы находим еще в «Шицзине», «Цзочжуани» и «Гоюй», но сам мотив царицы-несмеяны зафиксирован впервые только во II в. до н. э. Сыма Цянем.

<sup>8</sup> Предание гласит, что еще при легендарной династии Ся (III тысячелетие до н. э.) дух — покровитель города Бао, приняв образ двух драконов, явился в царский дворец. Драконы исчезли лишь тогда, когда был выполнен соответствующий обряд. Их священная слюна хранилась в царской сокровищнице много столетий, пока один из царей Чжоу, осматривая свои богатства, не выронил блюдо с ней из рук. Жившая во дворце девочка, «у которой еще не выпали молочные зубы», чудесным образом зачала от этой слюны. Разродилась она лишь через 40 лет. А так как от младенца не ждали добра, то его выбросили ночью в поле. Новорожденную подобрали бродячие торговцы, пожалевшие плачущего ребенка [12, цз. 16, с. 187].

в центре внимания которых лежали интересы государства, находились взаимоотношения государя и подданных. По-видимому, здесь сказались если не редактирование народного предания, то во всяком случае определенный отбор.

О фольклорном происхождении многих притч свидетельствует и их стиль. Традиционное начало такой притчи напоминает зачин устного рассказа, сказки. Например: «Был в царстве Ци человек, по имени Дун Го-шан...» («Шанцзюнь шу», IV в. до н. э.) [139, с. 49]; «Был в царстве Сун один виноторговец...» («Яньцзы чуньцзо», III в. до н. э.) [139, с. 168]<sup>9</sup>; «Был в царстве Чу человек, который отправился в Чжэнь продавать самоцветы...» («Хань Фэй-цзы», III в. до н. э.) [139, с. 128]; «Был в царстве Ци некий Хуан-гун... И было у него две дочери, прекраснее которых не сыскать во всем царстве...» («Инь Вэнь-цзы», IV—III вв. до н. э.) [139, с. 100].

Зачастую притча написана иным языком, чем произведение в целом. Языку притчи свойственна большая простота, обыденность. Средневековые комментаторы нередко объясняли это меньшей архаичностью притч, рассматривая их как позднейшие интерполяции. Так, Линь Си-чжун считает позднейшими вставками в гл. 26 «Чжуан-цзы» два сюжетных отрывка: притчу о рыбе в дорожной колее и рассказа о царевиче Жэнь [284, с. 260]. Народное происхождение второго рассказа не вызывает сомнений — это подтверждает и сам Чжуан-цзы. Притча о рыбе более авторизована. Желая пристыдить скупого вельможу, Чжуан-цзы рассказывает ему нравоучительную историю, якобы происшедшую с ним самим [59, с. 177]. Но это всего лишь художественный прием, призванный придать истории большую достоверность: вспомним, что так же была преподнесена яньскому царю история об устрице и птице-рыболове — один из вариантов распространенного народного сюжета. На самом же деле обе истории очень фантастичны: подобно тому как птица-рыболов беседует с устрицей, у Чжуан-цзы рыба тоже разговаривает человеческим голосом, спорит и гневается<sup>10</sup>. Очень может быть, что и Чжуан-цзы использовал известный образ народного творчества. Это подтверждается сходством притчи «Чжуан-

<sup>9</sup> Рассказ о «виноторговце, у которого из-за собаки прокисло вино», встречается не только в «Яньцзы чуньцзо», но также у Хань Фэй-цзы и в несколько более поздних «Неофициальных комментариях к списку „Песен“ из царства Хань» («Хань ши вайчжуань», II в. до н. э.). Это, в свою очередь, подтверждает высказываемое китайскими авторами мнение о том, что перед нами литературная обработка популярного народного сюжета [139, с. 169].

<sup>10</sup> Заметим, что их диалог рифмован. Это сближает данный отрывок с народным сказом древнего Китая, в котором речь действующих лиц часто была облечена в поэтическую (песенную) форму.

цзы» с народной песней *юэфу* «Рыба без воды»<sup>11</sup>, которая по-видимому, представляет собой лишь отрывок из древней народной баллады [53, т. 1, с. 84]. И там и здесь речь идет о рыбе, страдающей от жажды вдали от родных мест, и у Чжуан-цзы, и в народной песне рыба одинаково «очеловечена». Интересно текстологическое совпадение — в обоих случаях говорится о «высохшей рыбе» (*ку юй*), на что особо обращают внимание китайские исследователи.

Многочисленные следы фольклорного влияния в древнекитайской литературе не случайны. Как сообщает Бань Гу, в глубокой древности существовали специальные должностные лица — бигуани, в обязанность которым вменялось фиксировать (по-видимому, даже не записывать, а запоминать) то, о чем «рассказывали на улицах и говорили в переулках», на дорогах и проселках [5, т. 6, с. 1745]. Если вспомнить, что в древности песенный фольклор собирали бездетные старики и старухи из народа, естественно предположить, что и собиратели прозы на иерархической лестнице лиц, обеспеченных государственным довольствием, стояли в самом низу [5, т. 6, с. 1745].

Можно ли вполне доверять сообщению Бань Гу — трудно сказать, но тот факт, что народные предания действительно кем-то записывались, не вызывает сомнения. Еще Чжуан-цзы упоминает о некоем Ци Се, который «записывал удивительное» [60, с. 3], и приводит короткий фрагмент такой записи явно мифологического характера<sup>12</sup>. Если из записей песенных произведений впоследствии вырос поэтический свод «Шицзин», то основой для «Шуцзина» могли послужить именно эти кем-то записанные и сведенные воедино прозаические сказания, изложенные в прозаической форме мифы. Кстати, уже первые фразы «Шуцзина» подтверждают это предположение. «Как гласит предание...» — таков будет перевод одной из них, если мы примем точку зрения китайских авторов, видящих здесь в иероглифе *гу* его первоначальное значение (идеограмма: *ши* — «десять» плюс *коу* — «рот»; букв. «через десять ртов», т. е. «из поколения в поколение») [114, с. 1].

Считается, что именно деятельность бигуаней заложила в

<sup>11</sup> Записывать *юэфу* стали только со II в. до н. э., но время возникновения песни нельзя отождествлять со временем ее записи. Вполне вероятно, что при жизни Чжуан-цзы уже существовала либо сама эта песня, либо ее прототип.

<sup>12</sup> Существуют две версии толкования имени Ци Се: сторонники одной предполагают, что так звали человека; сторонники другой склонны видеть в нем название книги. Мы приняли здесь первую версию, принадлежащую Сыма Бяо, как наиболее вероятную. Текст часто используется китайскими исследователями для иллюстрации роли устной народной традиции в становлении литературной притчи (см., например, [139, с. 16]).

Китае основы так называемой школы *сяошо* (школа «малых речений»), которая стала одной из форм конкретного осмысления мира. Как сообщает автор «Новых рассуждений» Хуань Тань, представители этой школы создавали небольшие по объему книги, «соединяя воедино разрозненные мелкие изречения [прошлого] и присовокупляя к оным аналогичные рассуждения близкого [им времени]»; такие повествования учили искусству «управлять собой и наводить порядок в своей семье» [10, т. 2, с. 692].

Судя по последним словам, древние произведения школы *сяошо* имели явно морализирующую направленность, что неудивительно — ведь само слово *шо* — «речение» — в терминологическом плане обозначало некое суждение, вывод [256, с. 146 и др.]. Авторы *сяошо* не были просто рассказчиками — в свое время они считались Учителями с большой буквы, подобно всем прочим мыслителям — *чжуцзы*, будь то конфуцианцы или даосы, легисты или номиналисты. Бань Гу, который явно не сочувствовал их учению, тем не менее включил *сяошо* в число десяти главных школ мыслителей древнего Китая. Можно догадываться, что у него имелись для этого веские причины. В наши дни точка зрения на «малые речения» как на определенное философское направление тоже находит своих сторонников [252, с. 196] — достаточно указать на исследование И. И. Соколовой, специально посвященное проблеме *сяошо* [253].

Думается, монополизация сокровищ народной прозы школой *сяошо*, занятой теми же вопросами, что и конфуцианство (индивид, семья и т. д.), и широкое использование их этой школой ради своих целей значительно повлияли на отношение Конфуция к народным рассказам вообще. В данном случае «не сработал» даже авторитет традиции, и продолжить линию преемственности от древних бигуаней Учитель не пожелал. Напротив, со всей суровостью он предостерег своих учеников от народных рассказов: «То, что слушают на дорогах и по глупости рассказывают на проселках, есть отторжение *дэ*» [21, с. 397], т. е. добровольное отстранение от Истинного пути, являющего себя в человеке и в мире, отказ от своей природы и судьбы, лишение единственно значимой и благой силы... Ложью, роковым заблуждением, гибелью — вот чем предстает перед нами в этом высказывании Конфуция народная проза. Впрочем, даже если бы представители школы *сяошо* были простыми рассказчиками, древний философ вряд ли отвел бы им достойное место в своем идеальном государстве. Ведь и поэзию он признавал прежде всего в форме канона: из более чем 3000 древних песен Конфуций отобрал всего 305 [37, с. 149], а проза рассказчиков, увы, оставалась неуправляемой и регламентации не поддавалась.

Вспомним Западную Европу и Древнюю Русь — искусство скоморохов и рассказчиков жестоко преследовалось там христианской церковью именно потому, что оно не поддавалось контролю и неизбежно становилось сферой проявления иной идеологии..

Мы, однако, совершим большую ошибку, если ограничим себя в поисках причин областью чистой прагматики. Спор шел прежде всего об Истине и путях ее постижения — с этих позиций отрицательно относились к авторам *сяошо* и даосы<sup>13</sup>. Ведь фабула рассказа вела слушателя и читателя через события, через описания внешних и несущественных проявлений глубинных процессов; пусть даже такое повествование помогло бы приблизиться к сокровенному—оно представлялось древнему китайцу своего рода окольным путем, против которого его столько раз предостерегали.

«Единственная вещь, которой я боюсь,— читаем мы среди пяти тысяч слов, оставленных Лао-цзы,— это узкие тропинки. Большая дорога совершенно ровна, но народ любит тропинки» [185, т. 1, с. 130; 18, с. 135]. Человеческая жажда познания увлекала людей на узкие нехоженные тропы, ибо те открывали их взору нечто новое и прекрасное, но ведь торный путь к познанию мира был раз и навсегда установлен! «И на маленькой тропке, конечно же, есть что наблюдать, но слишком углубляясь [по ней], боясь увязнуть — благородный муж этого избегает!» — заявляет конфуцианская книга «Беседы и суждения» [21, с. 434]<sup>14</sup>.

Окольный путь был нерационален и долог, он мог привести к истине, но мог и увести в сторону, скрыть ее от человека причудливой вязью ветвей и разноцветьем трав — внешними «красивостями». К чему хитросплетение сюжетных коллизий, лишь отвлекающих внимание на «неглавное», когда достаточно ассоциативного озарения, чтобы ощутить извечную «связь времен», когда непрерывное от века движение Мирового *дао* можно почувствовать своим сердцем — стоит лишь изгнать из него все постороннее, и гулкое биение *дао* наполнит пустое вместилище до краев! Бессюжетная литература *вэнь* мыслилась литературой чувства, она передавала «от сердца к сердцу», черпала из бездонных глубин Мироздания. Литература, следующая за чередой деяний и событий, неизбежно представлялась остающейся на поверхности.

<sup>13</sup> Первое дошедшее до нас упоминание *сяошо* содержится в книге Чжуан-цзы, который порицает их авторов за неумение проникнуть в суть вещей и за стремление использовать свое искусство ради собственной выгоды [59, с. 399—400].

<sup>14</sup> В современном тексте памятника эти слова приписываются ученику Конфуция, Цзы Ся, но древние (Бань Гу) и средневековые (Янь Ши-гу) авторы считали их принадлежащими самому Учителю [5, т. 6, с. 1745].



Да и философ мог использовать притчу — но лишь для того, чтобы внезапной яркой вспышкой высветить свою мысль; историк говорил о людях и событиях далекого прошлого — но лишь для того, чтобы стало ясным их *дэ*; если же описание, эпика становились самоцелью, то перед нами была уже не изящная словесность *вэнь*, отзвук *дао*, а *сяошо* — «малое речение», соотносившаяся с ней приблизительно так же, как «маленький», «ничтожный» человек (*сяожэнь*) с благородным мужем (*цзюньцзы*).

Разумеется, это была теория, так сказать, «идеальное восприятие» сюжетной художественной прозы *сяошо*; практика могла от нее отличаться и отличалась значительно. «Низменная» сюжетная литература «второго сорта», с ее образностью и конкретикой, пользовалась неизменной популярностью. С огорчением сообщают об этом авторы «Весен и осеней рода Люй»: «Как-то раз гости услаждали царя Юэ игрой на свирели, стройно [лились] звуки *юй*, *цзяо*, *гун*, *чжэн* и *шан* (т. е. звуки „высокой музыки“. — *И. Л.*), но царь был безрадостен. А [послышались] деревенские напевы — и он пришел в восхищение! Так бывает и с рассказчиками» [82, с. 14].

«Второму конфуцианцу», Мэн-цзы, видимо, не раз приходилось опровергать перед своими учениками эти известные чуть ли не каждому, но, увы, противоречащие нормам конфуцианского учения рассказы и легенды. Их «сочиняли досужие люди», «охотники до выдумок», «любители историй», презрительно бросает Мэн-цзы всякий раз, когда любознательный Вань Чжан просит его разъяснений по поводу подобных повествований [238, с. 172, 174].

Беседы Вань Чжана с Мэн-цзы очень интересны; они словно приподнимают непроницаемую завесу времени, навсегда скрывшую от нас многие творения народной фантазии. Оказывается, в древнем Китае существовало повествование о некоем Бо Ли-си, который, дабы проникнуть к циньскому царю Му, продал себя за пять овчин смотрителю над царским скотом и пас у него коров [238, с. 174]<sup>15</sup>. Любопытную подробность мы узнаем и о Конфуции: в своих странствиях он, оказывается, находил пристанище у лекаря, врачевавшего чирьи, у евнуха [238, с. 172], что противоречило нормам поведения благородного мужа... Древние авторы яростно опровергали эти «измышления досужих людей». «Если бы Конфуций останавливался у лекаря вередов или у евнуха Цзи-хуаня, то как же он был бы Конфуцием?!» — возмущенно восклицает Мэн-цзы. А продавать себя в рабство, подобно Бо Ли-си,— «этого не сделал бы даже уважа-

<sup>15</sup> Интересно, что в версии, приводимой в «Планах Сражающихся царств» [56, с. 60], этот авантюрный элемент сюжета уже отсутствует — царь просто перекупает Бо Ли-си.

ющий себя поселянин. Как же можно сказать, что это сделал муж талантливый и добродетельный?!» [238, с. 173, 174].

Порой в репликах Вань Чжана проскальзывают обрывки чисто сказочных сюжетов. Вот, например, отец и мать (в фольклоре обычно мачеха, но здесь неясно) стараются известить старшего сына, Шуня, чтобы отдать все младшему. Они приказывают Шуню починить житницу, замыслив сжечь его вместе с ней, приказывают ему вычистить колодец и запирают в нем Шуня. Однако тот, как типичный герой волшебной сказки, благополучно избегает всех опасностей: будучи уже уверены в его гибели, злые родичи, к ужасу своему, застают Шуня дома, спокойно играющим на гусях [238, с. 160]. Любопытно, что эту версию Мэн-цзы даже не пытаются опровергнуть, хотя она плохо согласуется с конфуцианским идеалом семейных взаимоотношений, возможно, он просто не мог этого сделать ввиду ее широкой известности и вынужден был ограничиться «пояснениями».

Среди рассказов «досужих людей», рьяно опровергаемых Мэн-цзы, мы встречаем и предание о древнем благородном муже И Ине. Негодование Мэн-цзы легко понять: предание явно не соответствует канонизированному образу И Иня, созданному конфуцианской традицией. К случаю упомянутый в трактате фрагмент напоминает обычные фольклорные, сказочные коллизии: герой проникает к царю, чтобы хитростью снискать его расположение (он добивается этого благодаря своему поварскому искусству) [32, т. 1, с. 225]. В «Люйши чуньцю» изложение сказания уже более развернуто и содержит немало элементов чудесного. Вот как описывается, например, необычное рождение героя (это необходимый элемент всякого мифа и героического сказа): «Мать И Иня жила на реке Ишуй. Когда она была беременна, во сне ей явился дух и сказал: „Если из ямы, где толкут зерно, покажется вода — ступай тогда на восток и не оборачивайся“. На следующий день увидела она, как в яме забил родник. Она сказала [о том] соседям и отправилась на восток. Пройдя десять ли, оглянулась и увидела, что местность, где она жила, скрылась под водой. [При виде этого] она превратилась в тутовое дерево», в дупле которого и найден был потом И Инь [24, с. 139] (ср. с библейским рассказом о жене Лота, превратившейся в соляной столб).

Китайские исследователи еще в прошлом веке провели текстологическое сопоставление отрывков из «Мэн-цзы», «Весен и осеней рода Люй» с аналогичными фрагментами из словаря II в. «Толкование письмен» [82, с. 16—17]. Вывод оказался чрезвычайно интересным: судя по всему, все три текста имели источником одно и то же произведение, и этим произведением являлось древнее *сяошо* «Речения И Иня»,

о котором писал Бань Гу в своей «Истории династии Хань» [5, т. 6, с. 1744]. Оттуда же апокрифические сказания об И Ине могли прийти и в другие памятники, например в «Лецзы», где тоже говорится о чудесном рождении И Иня.

В ханьскую эпоху литература *сяошо* получает огромное распространение. В канун безвременья, случившегося в Китае на рубеже нашей эры и знаменовавшего конец раннеханьской династии, Лю Сян и его сын Лю Синь, составляя реестр книг императорской библиотеки, насчитали 1380 связок дощечек с записанными на них *сяошо* [5, т. 6, с. 1745]. Разумеется, объем связки был достаточно неопределенным, но если учесть, что тогда же все «Беседы и суждения» Конфуция умещались в двадцати одной связке, «Книга перемен» и летопись «Вёсны и осени» занимали каждая всего по двенадцати, а «Книге сыновней почтительности» («Сяо цзин») хватило лишь одной, то четырехзначная цифра окажется впечатляющей. *Сяошо* сопровождали Сына Неба даже в период большой императорской охоты, ибо та была «не только забавой и развлечением. Потому-то брали с собой тайные писания и девять сотен *сяошо*, исходящих от Юй Чу. Что бы ни потребовалось на отдыхе — все было под рукой» [10, т. 1, с. 38; 296, с. 41].

Упоминание произведений *сяошо* рядом с «тайными писаниями», с одной стороны, и соединение многих из них с именем мага Юй Чу — с другой, говорит в пользу того, что в ханьское время и народная проза считалась не просто развлечением, а «чтением серьезным» [252, с. 195], средством проникновения в тайные сферы бытия. Вместе с тем оставалось в силе и ее осуждение Конфуцием — за отход от *дэ*.

Видимо, вопрос о том, рассматривать ли *сяошо* в качестве «литературы факта», в котором являет себя подспудное движение эволюции мира, или в качестве «фактографии», далекой от всего сущностного, решался по-разному. Высказывания позднеханьских авторов сохранили противоречивость обеих концепций, причем каждый из них расставляет акценты по-своему.

Хуань Тань, например, констатирует, что среди «малых речений» «есть словеса, по которым возможно наблюдать» происходящее в мире [10, т. 2, с. 692]. В его утверждении нет категоричности, и все же в какой-то степени это возражение Конфуцию. Бань Гу более склонен к конфуцианской ортодоксии и потому, назвав десять философских школ, замечает, что из них «лишь девять достойны наблюдения» [5, т. 6, с. 1746]. Древнему читателю не было нужды пояснять, которая из десяти подверглась остракизму — последней в ряду названа школа *сяошо*. Правда, в ее конкретной характеристике конфуцианское неприятие смягчается веяниями вре-

мени, которые Бань Гу просто не мог не учитывать. В стремлении объяснить тягу своих современников к столь ничтожной литературе Бань Гу обращается все к тому же Конфуцию, которого он подправляет совсем незаметно. Ведь сказал же Учитель, что «и на маленькой тропке, конечно же, есть что наблюдать» [5, т. 6, с. 1745]; пусть благородный муж избегаеет ее, страшись увязнуть, однако же он не уничтожает такие тропы совершенно... Впрочем, половинчатая позиция Бань Гу в конечном итоге оказывается отрицательной. С точки зрения историка, народные предания и легенды *сяошо* суть произведения людей «малого знания», «которые спасли их от забвения» [5, т. 6, 1745]. «Пусть даже одна из речей и окажется полезной, — пишет он в заключение, — она тоже суждение неразумных собирателей хвороста» [5, т. 6, с. 1745], т. е. «подлого люда»<sup>16</sup>, прозябающих в невежестве бедняков.

Судя по характеристике, которую дал Бань Гу «малым речениям», фольклорное происхождение их несомненно. Ведь породили *сяошо* народные рассказчики — те, «кто рассказывал на улицах и вел беседы в переулках» [5, т. 6, с. 1745], а передавали потомками простые люди «из сёл и двадцатипятидворок» [5, т. 6, с. 1745]. К сожалению, перечисленные им пятнадцать собраний рассказов *сяошо* до нас не дошли — они были утеряны в период Шести династий (III—VI вв.) — времени лихолетья, когда, раздробленный внутренними смутами, Китай частью стал добычей кочевников и в течение нескольких веков пламя войны на его земле угасало лишь ненадолго [181; 115, т. 2; 92, т. 2]. Можно поэтому только строить догадки о том, какими были древние *сяошо*. В свое время автор этой книги высказал предположение, что, подобно более поздним аналогам, они сочетали в себе стихи и прозу [220; 216, с. 72—77]; впрочем, разговор об этом увел бы слишком далеко в сторону, и мы отсылаем читателя к соответствующим публикациям.

Что же до *сяошо*, созданных уже в III—VI вв., то они, как правило, очень коротки и лаконичны, передают какой-то один, поразивший рассказчиков факт. В фольклористике такие произведения носят название быличек; в древней литературе аналогию им можно найти в «Пестрых рассказах» римского писателя Клавдия Элиана (II в.) [276]<sup>17</sup>. Однако в отличие от рационально мыслившего римлянина китайские авторы *сяошо* почти всегда считают достойным передачи не просто факт значительный или выдающийся, а сверхъестест-

<sup>16</sup> Именно такое толкование этого выражения мы находим в комментариях к «Книге песен» [30, т. 5, с. 1532].

<sup>17</sup> На это сходство обратил внимание Б. Л. Рифтин в своей статье «Литература древнего Китая» [244, с. 256].

венный. *Сяошо* эпохи Шести династий полны духов и оборотней, чудесных превращений и колдовства, странных, необъяснимых происшествий — всего того, чего предпочитал не касаться в своих беседах Конфуций.

«В Хуннуне, в доме Сюй Цзяня остановился на ночлег путник, прибывший издалека. Была у него лошадь. Среди ночи испугалась чего-то, стала брыкаться. Путник забеспокоился, оседлал лошадь и съехал со двора. Что-то неясное длиною в чжан с лишком все время следовало за лошадью по пятам. Путник выстрелил в преследователя из лука: слышался такой звук, словно бы он попал во что-то деревянное. Когда рассвело, отыскал это место и видит: валяется толкушка для риса, пронзенная его стрелой...» [23, с. 406].

Этот коротенький рассказ, взятый нами из сборника Лю И-цина (403—444) «Записки о явном и сокровенном»<sup>18</sup>, дает читателю некоторое представление о текстах такого рода, хотя в том же сборнике мы встречаем и гораздо более развернутые сюжеты, а многообразие их просто захватывает.

Шли века, *сяошо* становились сложнее, в них выкристаллизовывались жанры крупных форм. Появились новелла, повесть, затем роман, эпопея. Классический роман состоял из сотни глав и более, исполнение его рассказчиками занимало несколько месяцев<sup>19</sup> — и все равно за ним сохранялось название «малого речения». Ясно, что определение «малое» относилось в данном случае не к объему, а только к содержанию, носило уничижительный оттенок, указывало на «вульгарную» литературу, не связанную с основами бытия и лишенную проявления космической духовности. «Многие из этих произведений преследовались, иные просто замалчивались. Знакомство с ними считалось признаком дурного тона, и, хотя читали их чуть ли не все образованные люди, признаваться в этом считалось неприличным» [237, с. XVI]. Еще менее прилично было оказаться в роли автора подобного опуса — и создатель знаменитого, впрочем, весьма фривольного, романа «Цзинь, Пин, Мэй»<sup>20</sup> навсегда скрыл от читателя свое имя за псевдонимом «Ланлинский насмешник». Почти ничего, кроме самого имени, не известно и о другом авторе знаменитых *сяошо*, Ло Гуань-чжуне, зато долгое вре-

<sup>18</sup> В английском переводе «Краткой истории китайских сяошо» Лу Си-ня переводчики интерпретируют это название как «Records of Light and Dark» [299, с. 55].

<sup>19</sup> Выступления рассказчиков *шошуды* обычно продолжались в течение двух-трех часов в день; они длились от двух до шести месяцев [243, с. 268—269].

<sup>20</sup> Названием романа служат имена трех его героинь, однако особенности языка и отсутствие в оригинале знаков препинания позволили перевести название как «Цветы сливы в золотой вазе», что может служить намеком на эротическую сторону его содержания [267, с. 11].

мя имела хождение легенда, будто три поколения потомков Ло Гуань-чжуна рождались глухонемыми в наказание за написанный им роман «Речные заводы» [299, с. 419]<sup>21</sup>.

Последнему роману вообще не повезло самым удивительным образом. Конфуцианские легитимисты негодовали на него, поскольку в этом произведении изображены повстанцы, которые подняли руку на законные власти, сами себе присвоили право карать и миловать. А в 1975—1976 гг. он, напротив, показался в Китае недостаточно революционным; вместе с кампанией «критики Конфуция и Линь Бяо», была развернута кампания критики романа «Речные заводы», использованная как средство политической борьбы внутри руководства КПК; она была прекращена уже после смерти Мао Цзэ-дуна.

Гонения на «Речные заводы» имеют особые причины, но то, что *сяошо* всегда оставались за пределами *вэнь* и не считались достойными внимания «благородного мужа», одинаково справедливо для всех произведений такого рода. Отрицательное отношение Конфуция к народной фабульной прозе возобладало над традицией использования этой прозы для «наблюдения за происходящим в мире» — традицией, по-видимому, более древней. Характерно, что ни в одном из ранних китайских трактатов по литературе нет ни слова о *сяошо*, если не считать единственного, брошенного вскользь упоминания Лю Се [27, т. 1, с. 272]. По-видимому, эта тенденция сохранялась и в дальнейшем. Только в 1924 г. классик современной китайской литературы Лу Синь закончил первую «Краткую историю китайских сяошо» [299, Publisher's note], в которой воздал должное этому направлению традиционной китайской литературы, а в 1938 г. известный критик и литературовед Чжэн Чжэнь-до издал «Историю китайской простонародной литературы» [140, от издательства], где также решительно выступил в защиту того, что ранее считалось «малыми тропами» литературы; после этого немало исследований, посвященных *сяошо*, появилось как в Китае, так и за рубежом, однако все эти факты лежат уже вне рамок традиционного развития китайской литературной мысли, знаменая, напротив, ее трансформацию и отрицание.

<sup>21</sup> Кстати, его авторство в отношении данного романа весьма спорно.

ЛИТЕРАТУРА И ВРЕМЯ. ДРЕВНОСТЬ И СОВРЕМЕННОСТЬ.  
ОТ ЭТИЧЕСКИХ КРИТЕРИЕВ К ЭСТЕТИЧЕСКИМ

Итак, вопреки банальному мнению о том, что в старом Китае все застыло в неизменности, мы видим жанры в процессе их становления и трансформации. Неспешное наполнение традиционных понятий новым содержанием помогает заметить избранный нами временной масштаб, когда счет литературному развитию ведется не на десятилетия, а на века — и подчас многие века. Только такой масштаб и способен выявить движение старой китайской традиции, замедленное и своеобразное, часто напоминающее колебания маятника, не выходящего за определенные пределы. Однако при всей своей ограниченности движение остается, и сам факт вариативности литературных категорий делает закономерной и необходимой постановку проблемы времени применительно к литературной мысли старого Китая. Каким видели движение литературы во времени ее теоретики, чем было время в сконструированном ими мире, что означало оно для Человека и Вселенной — все эти вопросы оказываются отнюдь не праздными для понимания нами литературных концепций древности и следующего за ней средневековья.

Надо сказать, что в период, когда «соперничали сто школ», когда философы искали и открывали своим ученикам найденные истины, они мыслили преимущественно глобальными категориями. Во времени были лишь две точки отсчета: древность и нынешний век, более мелкие отрезки еще не привлекали внимания. И когда Конфуций говорил о *вэнь*, это не было литературой в привычном нам смысле [98, т. 1, с. 47], которую можно и нужно рассматривать в развитии, а совокупностью вечных истин, квинтэссенцией культуры, возводящей человека со стадии варвара на стадию цивилизованного существа. К этой совокупности как нельзя лучше подходит определение В. М. Алексеева: «*Вэнь* есть выражение высшей мудрости, есть лучшее слово, сообщающее нас с идеей абсолютной правды» [156, с. 148]. Уже в «Книге перемен» *вэнь* человеческая ставилась на один уровень с *вэнь* небесной, выражавшейся в узорах созвездий [42, т. 3, с. 2635],

ибо и то и другое было не чем иным, как манифестацией Великого Пути — *дао* и одной из форм *дэ*. А поскольку вечным и неизменным был Путь, оказывалась причастной к вечности и категория *вэнь*; взятая в этом высоком понимании, она как бы стояла вне времени и над ним.

Более узким и конкретным было понятие «стиха» (*ши*), во времена Конфуция оно прилагалось исключительно к песням будущего поэтического канона, ставшего поэтической сокровищницей китайского народа. Но и *ши* не мыслилось Конфуцием только как конкретное произведение конкретной эпохи. Когда великий философ утверждал, что без знания *ши* человеку «нечего сказать» [72, т. 2, с. 2522 (66)], что он «стоит как перед стеной» [72, т. 2, с. 2525 (69)], само собой подразумевалось, что так и есть и будет всегда, ибо «Книга песен» представлялась ему эталоном поэтического гения, воздвигнутым на все времена.

Однако время шло, все больше и больше сведений о различных событиях накапливала в своей памяти История, многие перемены происходили прямо на глазах. И вот в «Великом введении» последователи Конфуция впервые заявляют о том, что поэзия подвержена изменениям, что ее изменения связаны с изменениями в жизни государства и что все это справедливо даже по отношению к «Книге песен»:

«Когда Путь царей пришел в упадок, рухнули Долг и Установления, правление и обучение начали терпеть неудачи, каждое царство стало управляться по-своему, а в каждой семье стал свой обычай, тогда возникли „извращенные веяния“ (*бяньфэн*) и „извращенные оды“ (*бянья*). Писцы-чиновники разных царств, постигая следы обретений и утрат, болели [душой] о крушении человеческих взаимоотношений, скорбели о [тяжком] бремени правления и наказаний. Они изливали чувства (*цин*) и свой природный характер (*син*) в речитативе и песнях, дабы укорить своего государя. Они видели, что обстоятельства меняются, но хранили свои прежние обычаи. [Их] чувства рождали извращенные веяния, но Долг и Установления клали [извращению] предел. То, что чувства рождали [такие веяния],—в этом сказывалась природа народа. То, что Установления и Долг сдерживали [их],— в этом сказалось величие древних государей» [10, т. 2, с. 997].

Из текста видно, что авторы «Великого введения» относятся к изменению (*бянь*) отрицательно, рассматривая его, скорее, как нарушение идеального порядка, вызванное смутой, как нечто такое, чему должен быть положен предел. Продолжение этой же тенденции можно заметить и в трудах жившего много позднее потомка Конфуция Кун Ин-да — одного из самых видных комментаторов канонических книг, ко-



торый утверждает, что «изменение противоположно долгу», что «изменение — зло» [20, т. 4, с. 1031].

Позиция несколько странная, если учесть, что изменчивость мира была для древнего китайца аксиомой и «Книга перемен» входила в конфуцианский канон. Но канон этот, как известно, неоднороден, а перемены переменам рознь. Понятие *и*, вошедшее в название «Книги перемен» и на письме отождествлявшееся с изображением ящерицы [123, с. 104] или хамелеона<sup>1</sup>, обозначало изменчивость универсальную, рожденную непрерывным действием Абсолюта — *дао*. Однако изменение (*бянь*), по поводу которого скорбят авторы «Великого введения» и Кун Ин-да, лишь ее частный случай. Понять разницу между ними легко из определения, данного в апокрифической «Книге перемен»<sup>2</sup>, столь популярной в ханьскую эпоху; кстати, его же повторяет и Кун Ин-да.

«Перемены — суть перемены, изменения в переменных и неизменность» [69, т. 1, с. 258]. Иначе говоря, изменение (*бянь*) — это не что иное, как перерыв в постепенности накопления нового, качественный скачок, утверждение иного свойства, которое сколько-то времени остается затем неизменным.

Сходное определение мы находим и в каноническом тексте «Книги перемен», в трактате «Сиычжуань»:

«Когда перемены (*и*) исчерпывают себя, [наступает] изменение (*бянь*), с изменением [приходит] постоянство (*тун*); постоянство же длится долго» [57, т. 2, с. 415].

Интересно, что постоянство — результат качественного изменения — ни в коем случае не мыслится здесь как застой, прекращение перемен — недаром же ключевым элементом иероглифа *тун* как раз и является движение. *Тун* — это неизменное в изменчивости, это «пронизание», когда какое-то качество проходит красной нитью через ряд последовательных стадий подверженной вечным изменениям вещи. Именно поэтому этап постоянства качества — *тун* — можно, в свою очередь, рассматривать как некий подготовительный период последующего изменения — *бянь*, как этап, ему предшествующий.

<sup>1</sup> Так трактует этот иероглиф известный специалист по древнекитайскому языку — Б. Карлгрен.

<sup>2</sup> В противоположность канону, который обозначался словом *цзин* — «основа» (ткани), в эпоху Хань приобрели огромную популярность мистические интерпретации старинных книг, которые именовались *вэй* — «уток» (ткани). Такой «Уток перемен» («Ивэй») — здесь и имеется в виду. Эти апокрифы, широко использовавшиеся для «смушавших народ» предсказаний накануне воцарения Ван Мана и восстания «краснобровых» (начало I в.), дошли до нас лишь в отрывках. Подробнее о них см. гл. «Правильное понимание апокрифов» («Чжэн вэй») в книге Лю Се «Дракон, изваянный в сердце письмён» [298, с. 21—25].

Это тем более справедливо для конфуцианства, склонного ставить во главу угла именно фактор стабильности: его адепты начинали, как правило, с *тун*<sup>3</sup>. Общему обыкновению последовал и Лю Се. Разрабатывая систему «постоянства и изменений» в литературном творчестве, он также в своих построениях идет от постоянного (*тун*, *чан*)<sup>4</sup>. Постоянными, например, представляются ему некие крупные типологические разновидности литературы: поэзия (*ши*), ритмическая (*фу*), эпистолярная (*шу*) и эссеистская проза (*цзи*): название в них должно соответствовать принципам построения, и потому «тело их неизменно» [27, т. 2, с. 519]. Изменения в основном должны, по его мнению, происходить в области «словесного узора», который, впрочем, тесно связан с «силой духа» писателя, биением его духовной энергии *ци*, а число вариаций тут безгранично [27, т. 2, с. 519]. Жанровая определенность произведения предстает чем-то родственным нормам человеческого телосложения, нарушение которых ведет к уродству. Впрочем, не найдется двух людей, совершенно схожих внешне. Так и в литературе разнообразие форм позволяет «нестись вскачь нескончаемым путем, пить из нескончаемого источника. И если некоторых из-за короткой узды мучит жажда, а другие остановились от усталости, то дело уже не в том, что исчерпано число способов построения изящного слова, а в том, что ограничено искусство писателя варьировать постоянное. Если сравнить с чем-либо изящную словесность, то она подобна деревьям и травам. Корни их и стволы, растущие из земли, сходны по своей природе, но ароматы и неприятные запахи они под лучами солнца источают разные» [27, т. 2, с. 519].

Итак, фактор стабильности, элемент традиционного — это у Лю Се «корень и ствол», на которых произрастает все остальное. Перефразируя то, что некогда писал один из корреспондентов Цао Пи, а еще раньше—авторы «Речей царств» [26, с. 209], он заявляет, что литературные формы «должны опираться на старые дела» [27, т. 2, с. 519]. «Необычное создают, уповая на нынешний день, но правила устанавливают, сверяясь с древностью!» — заключает он все свои рассуждения о постоянстве и изменчивости [27, т. 2, с. 521], которые применительно к литературе есть выражение отношения Лю Се к традиции и новаторству.

<sup>3</sup> Так, например, в системе сунского конфуцианца Чжоу Дунь-и «пронизание имеет значение начального движения, за которым следует ответное движение противоположного начала»; это как бы первая фаза их взаимопроникновения, «установление контакта» [226, с. 383]. Вообще, в конфуцианстве «первенство *тун* предстает идеальным, а *бянь*, таким образом, предстает как дегенерация» [309, с. 160].

<sup>4</sup> «В „Вэньсинь дяолун“ акцент практически делается на моменте *тун*», — считает Ф. Токей [309, с. 159].

Приверженность старого Китая своей традиции очевидна, и в многочисленных сочинениях европейцев, посетивших в разное время Поднебесную империю, мы обнаружим немало сетований по поводу «китайского консерватизма». «Стремление к умалению достоинств своего времени свойственно всем народам без исключений, но у китайцев оно достигает очень высокой степени и возводится ими на степень верования,— читаем мы, например, в русском издании (1904) книги Артура Смита „Китайские характеры".— Мысль о прогрессе и улучшении должна считаться вследствие этого ересью, и, таким образом, несомненное господство старины основывается на признании несовершенства потомков» [193, с. 51—52].

Действительно, подтверждение безусловного авторитета старины в Китае можно усмотреть уже в том, что прилагательное «старый» в языке китайца в отличие от любого из европейских языков имело только положительный оттенок. В путевых дневниках В. М. Алексеева, посетившего Китай в начале нашего века, мы можем, например, прочесть о том, как какой-то женщине вместо ее пятидесяти шести лет дали на вид восемьдесят и как та была польщена такой ошибкой. «Не поздоровилось бы молодцу, если бы он предложил свой комплимент какой-нибудь европейской матроне!» — замечает по этому поводу автор дневника [150, с. 47—48]. Однако в Китае такие любезности были в порядке вещей, и тогда же вдовствующую императрицу Цыси льстивые царедворцы титуловали не иначе, как «старым предком» или «старым Буддой» [245, с. 155], заодно уж превращая ее в мужчину —носителя светлого эфира *янци*.

Культ старины в Китае был обязан своим расцветом прежде всего конфуцианству, с его преклонением перед авторитетом «совершенномудрых» людей далекого прошлого. Конфуцию древность представлялась недостижимым идеалом, «золотым веком» человечества. Именно поэтому цель человечества он видел не в движении вперед, а в наилучшем усвоении уроков прошлых веков, в следовании уже имевшимся совершенным образцам. Отрицательно относившийся к новаторству, Конфуций считал, что сам он ничего не добавил к традиции. «Я передаю, но не создаю,— заявляет он в „Беседах и суждениях",— я верю в древность и люблю ее» [185, т. 1, с. 153; 21, с. 153]. Во времена Ханьской империи конфуцианство с его культом древности сделалось официальной доктриной, диктовавшей нормы поведения каждому, кто находился на государственной службе. А ведь известно, что «господствующими идеями любого времени были всегда лишь идеи господствующего класса» [2, с. 445]. Именно победе конфуцианства Китай в значительной степени обязан тем исключительным преклонением перед древностью, которое в

большей или меньшей степени сохранялось там на протяжении двух с лишним тысяч лет.

Все это так, но не следует думать, что авторитет древности всегда был неоспорим. На историческую арену выходили новые классы, к власти приходили новые династии, появлялись деятельные, мыслящие люди, и не в их интересах было, чтобы древность совершенно затмевала сегодняшний день.

Первым оппонентом Конфуция в этом вопросе оказался Мо-цзы, которого одни авторы считали его современником, а другие отделяли от основоположника конфуцианства лишь незначительным промежутком времени. Уже Мо-цзы выступал против бездумного воспроизведения древности, заявив, что сила *дэ* заключена «не в древней одежде и не в подражании древней речи» [185, т. 1, с. 199]. «Я считаю, что хорошему в древности нужно следовать,— заявлял этот философ,— но нужно создавать и современное хорошее» [185, т. 1, с. 198]. Рассматривая вопрос об относительной ценности древнего и современного с позиций диалектики, Мо-цзы приходит к заключению, что «так называемые древние принципы, которым нужно следовать, ведь являлись новыми для своего времени, а те древние люди, которые следовали этим принципам, не являлись совершенномудрыми людьми» [185, т. 1, с. 197],— значит, их превосходство надо всем современным вовсе не так уж бесспорно.

Даосы тоже верили в миф о «золотом веке», хотя понимали его совсем иначе, чем конфуцианцы. Тем более не видели они смысла в конфуцианской литературной традиции, идущей якобы от «совершенномудрых» людей древности — эта традиция представлялась даосам настолько же неадекватной своему источнику, насколько след неадекватен оставившему его башмаку [159, с. 209; 41, т. 1, с. 3]. Различие эпох было для них аксиомой, и смешным казалось желание втиснуть изменчивость мира в прокрустово ложе древних установлений. «Разве древность не отличается от нашего времени, как вода от суши?! — восклицает Чжуан-цзы.— Разве чжоуские порядки не отличаются от луских, как лодка от повозки? Применять ныне в Лу чжоуские порядки — не то же ли, что толкать лодку посуху? Утомительно, бесполезно, да и для здоровья вредно!» [159, с. 206].

В конце эпохи Борющихся царств, когда установления и обычаи старой чжоуской династии все больше уходили в прошлое и время все настоятельнее требовало новой формы объединения раздробленного Китая, слова в защиту «современного», т. е. нового, звучали все чаще. «Те, кто на древний лад перекраивают современность, не постигли изменений времени»,— читаем мы, например, в «Планах сражающихся

царств» [122, с. 51]. Особенно активно в защиту современности против конфуцианской «древности» выступали легисты — они считали, что именно их идеи более всего соответствуют духу «нового» времени. «Новым мудрецам смешны те, кто, восхищаясь ныне деяниями Яо, Гуня, Юя, Тана и У, применяет их к нынешнему поколению! — писал в своем трактате Хань Фэй-цзы.— Ибо мудрец не стремится следовать древнему, не берет за образец неизменное, а, обсуждая дела своего века, применяется к обстоятельствам...

Некий житель царства Сун пахал поле, а среди поля стоял пень,— продолжает дальше Хань Фэй-цзы.— Бежал откуда-то заяц, наскочил на пень, сломал себе шею и сдох. Увидев это, пахарь оставил соху и стал у пня в надежде заполучить еще одного зайца.

Второго зайца он, конечно, не заполучил, а сам сделался посмешищем всего Сунского царства.

Ныне те, кто желает мерами прежних государей управлять нынешним народом, подобны этому стерегущему у пня!» [239, с. 333].

Суждение, как мы видим, достаточно язвительное, особенно если учесть, что жители царства Сун, с которыми здесь сравниваются поборники конфуцианской старины, были постоянными героями подобных анекдотов — чем-то вроде наших пошехонцев<sup>5</sup>.

Примерно тогда же «гости» могущественного вельможи и мецената Люй Бу-вэя, наставника будущего тирана Цинь Ши-хуанди (который, кстати, не только зарыл живыми в землю традиционалистов-конфуцианцев, но стал причиной смерти легистов Люй Бу-вэя и Хань Фэй-цзы), создали огромное компилятивное сочинение «Вёсны и осени рода Люй». В заголовке его чувствовалась явная перекличка с названием главного труда Конфуция «Вёсны и осени» («Чуньцю»), в содержании — немалое расхождение с принципами конфуцианства. Достаточно сказать, что одна из глав памятника именовалась совершенно недвуслышенно: «Судить обо всем согласно нынешнему времени».

Целый ряд оговорок был призван смягчить явное предпочтение, которое отдавали современности безымянные авторы текста. Говорилось, например, о том, что древние законоположения, прежде чем достигнуть нынешнего века, прошли че-

<sup>5</sup> Разумеется, сходство это чисто внешнее, так как сунцы не были жителями глухой окраины: презрительное отношение к ним объяснялось тем, что они были потомками покоренного племени инь. И хотя из Сунского царства происходил сам Конфуций, хотя там родился и жил другой великий мыслитель — Мо-цзы, хотя Сун оставалось носителем древних культурных традиций (именно там были записаны гимны дома Шан, вошедшие в «Книгу песен»), китайцы-чжоусцы долгое время третировали наследников высокой, но побежденной культуры как «тупиц» и «глупцов».

рез длинную череду поколений, где каждый мог в них что-то добавить и что-то изъять; говорилось о том, что многие древние изречения сегодня просто непонятны и трудно сказать, что за ними стояло; утверждалось даже, что, «изучив современность», можно познать и древность [185, т. 2, с. 303; 24, с. 176—177]. Однако пафос всех этих рассуждений сводился к одному: первенство всегда принадлежит современности, что бы ни говорили по этому поводу книжники-конфуцианцы.

«Как-то цзинцы решили неожиданно напасть на княжество Сун,— поясняют авторы „Вёсен и осеней рода Люй“ свою мысль примером,— и послали прежде человека промерить глубину реки Юншуй. [Позднее] в реке Юншуй вода вдруг резко поднялась, но цзинцы об этом не знали. Они, согласно своему промеру, начали ночью переправляться через реку, и утонувших оказалось более тысячи человек. В войсках поднялась паника, и при бегстве солдаты разрушили даже строения в ставке.

Ранее, когда они меряли реку, через нее можно было вести [войска], сейчас же река уже изменила [глубину], в ней сильно поднялась вода, а цзинцы, все еще согласно прежнему измерению, повели через нее солдат, и это явилось причиной их поражения.

Когда правители нынешнего века копируют законы прежних ванов, они действуют почти так же, как в этом случае» [185, т. 2, с. 304; 24, с. 177].

Впрочем, этого примера авторам «Вёсен и осеней рода Люй» показалось недостаточно; притчи о глупом воине, искавшем свой меч не там, где он его потерял, и о человеке, наивно полагавшем, что ребенок поплывет сам, раз умеет плавать его отец, которые мы находим в конце главы, рисуют приверженцев старины совсем уже в смехотворном виде.

«Как-то один житель царства Чу переправлялся через реку, и его меч свалился из лодки в воду. Он тут же сделал зарубку на лодке, промолвив: „Вот здесь упал мой меч!“ . Когда же лодка остановилась, он бросился возле своей зарубки в воду на поиски. Но лодка уже ушла [с того места], а меч ведь не двигался! Разве не глупо искать [свой] меч подобным образом?

Когда, управляя своим государством, используют старые законы, это сходно с [рассказанным] случаем. Время уже ушло, а законы так и не сдвинулись с места — разве это не вызовет трудности?!» [185, т. 2, с. 305; 24, с. 178].

Злее высмеивал поклонников старины разве что даос Гэ Хун — по его словам, тем кажется, что и «горы нынче не такие высокие, как в древности, и море не такое широкое, и солнце не такое жаркое, и луна не такая светлая!» [15, с. 158].

Впрочем, преклонение перед древностью на поверку оказывалось все же меньшим злом, ибо, когда сторонники новшеств переходили от слов к делу, текли реки крови. Достаточно вспомнить печально известное правление Цинь Шихуана <sup>6</sup>, при котором было предписано «уничтожить вместе со всем родом всякого, кто во имя древности отрицает настоящее» [234, с. 177], началось сожжение конфуцианской литературы, включая такие памятники общенационального культурного наследия, как «Книга песен», а четыреста шестьдесят непокорных традиционалистов были по приказу императора закопаны в землю живыми [234, с. 180]. К счастью, империя Цинь лишь ненадолго пережила своего создателя. Что же касается следующей, ханьской династии, то стремление действовать «от противного» и желание подчеркнуть преемственность, законность своей власти, наследующей традиции Чжоуского царства, понуждало к восстановлению традиции, к равнению на древность [141, т. 1, с. 85]. Многие государственные институты и учреждения Ханьской империи стали создаваться по образу и подобию древних чжоуских: достаточно вспомнить знаменитую Музыкальную Палату, продолжившую традицию сбора народных песен и тем самым сохранившую их для потомков.

Был снят запрет на классическую литературу; началась нелегкая работа по восстановлению текстов. Некоторые из них («Новый текст» «Книги истории» — «Шуцзина») сохранила память престарелых «знатоков писания», другие были найдены замурованными в стене подлежавшего сносу дома Конфуция (так называемые «древние тексты»), третьи были извлечены из тайников, где до поры до времени хранились владельцами с опасностью для жизни. Старые книги собирались по всей стране, их приобретали за огромные деньги: известно, например, что за недостающую главу книги «Чжоугуань» («Чиновники царства Чжоу») <sup>7</sup>, так, впрочем, и не найденную, сулили тысячу золотых [126, т. 1, с. 283]. Постепенно развернулась работа по редактированию и комментированию текстов. Особенно прославились этим хранитель императорской библиотеки Лю Сян и его сын Лю Синь. Собственно говоря, все дошедшие до нас древние книги прошли через их руки; они же составили их каталог, который лег затем в основу «Описания искусств и литературы», оставленного Бань Гу.

<sup>6</sup> Новая империя «исходила из представления об исторической уникальности, беспрецедентности собственных достижений и отрицала мысль о том, что древность может явить образец поведения для современности, иначе говоря, идею полезности китайской культурной традиции для нового государства» [201, с. 36].

<sup>7</sup> Впоследствии она стала называться «Чжоули», т. е. «Установления царства Чжоу».

Однако параллельно с процессом бережного собирания культурного наследия и укрепления традиции для ханьского периода была характерна также противоположная тенденция, сливавшаяся с первой в некий диалектический сплав. Я имею в виду четко проявившееся в литературе этого времени стремление освободиться от слепого преклонения перед седой стариной, во весь голос заявить о безусловной значимости своей эпохи, стремление к переосмыслению традиции.

Это видно хотя бы по такому, казалось бы, незначительному признаку, как широкое употребление самого слова *синь* (новый, новшество), которое не пользовалось популярностью в доханьское время. Даже в весьма объемистой по тогдашним представлениям и явно враждебной конфуцианству книге «Чжуан-цзы» слово *синь* употреблено всего пять раз [132, с. 562], причем в большинстве случаев ему предшествуют слова *жу* или *жо* (словно бы, как бы), снимающие его категоричность.

Причину такого отношения легко понять, стоит лишь взглянуть на сам иероглиф. В качестве смыслового ключа в нем употреблен знак «топора», который в сочетании с другими элементами составляет явную идеограмму. «Топор», «дерево» плюс «ставить», «устанавливать» — все вместе недвусмысленно говорит о радикальном характере преобразования, уничтожения старого качества и возникновении на его месте чего-то совершенно иного. Именно такой смысл, по-видимому, вкладывали древние в понятие новшества *синь*, запечатлев свою мысль в фигурах иероглифа. Как бы перекличкой с его зрительным образом звучат слова автора «Новых речей» («Синьей») Лу Цзя о рубке пальм и камфорных деревьев; лишь прикосновение топора позволяет превратить величественную «вещь в себе» в полезную «вещь для людей», и потому решительное преодоление старого качества есть, по его мнению, необходимый момент в процессе выявления внутренней сущности вещи.

«Пока стояли — были патриархами [жалкой] толпы деревьев в горах Тайшань,— обращается он к ныне мертвым гигантам растительного царства,— поверженные же принесли пользу десяти тысячам поколений» [22, с. 11]. Их смерть была необходима, так как лишь «благодаря топору дровосека [они] явили [миру] красоту узора» [22, с. 12] <sup>8</sup> своей дре-

<sup>8</sup> Образ могучих деревьев, привольно растущих в дремучих лесах, а затем срубленных и ставших колоннами и балками дворца, пришел из народного творчества. Правда, там он подан несколько иначе — разукрашенные невольники вызывают сожаление:

Тело в Лоянском дворце,  
Корни в Юйчжанских горах,  
Прощайте, листья и ветви, —  
Когда-то встретится вновь?! [49, с. 111].



весины. В словах ханьского автора — оправдание ломки старого и вместе с тем как бы раскрытие смысла иероглифа *синь*, расшифровка термина «новация».

То, что не вызывало симпатии раньше, в процессе создания империи многим стало казаться естественным и закономерным. Тексты того времени запестрели словом «новый», а его вынесение в заголовок как бы подчеркивало намерение писателя освободиться от оков традиции. Кроме оказавших столь большое влияние на всю философскую литературу эпохи «Новых речей» Лу Цзя тогда же появились выдержанные в конфуцианском духе «Новые писания» («Синьшу») Цзя И, классификационное «Новое введение» («Синьсюй») Лю Сяна и, наконец, посвященные морально-этическим вопросам «Новые рассуждения» («Синьлунь») Лю-цзы, хотя отнесение последних к ханьскому периоду несколько сомнительно<sup>9</sup>.

Еще более показательна картина административного деления той эпохи. «Новыми» при ханьской династии называли уезды — Синьши, Синьань, Синьси, Синье, Синьюй, Синьли, области — Синьпин, Синьнин, уделы — Синьду, Синьло [125, с. 615—617]. Даже династия, которую вознамерился основать царедворец Ван Ман, на недолгий срок узурпировавший императорский престол, тоже была названа им «Новой». И хотя формально это название было производным от наименования его удельного владения — Синьду, думается, что смысл его был много шире. В первый и последний раз в истории Китая провозглашая основание «Новой» династии, Ван Ман тем самым заявлял о намерении порвать с институтами предшественников, идти «новым курсом» в политике государственного управления. И действительно, «реформы Ван Мана» вошли в историю, хотя и закончились неудачей.

Стремление утвердить идею новации даже в ономастике своего времени вполне закономерно: ведь именно в период Хань было закончено объединение дотоле раздробленного Китая в единое государство, завершено создание сильной центральной власти, и современники не могли не видеть принципиально нового характера своей эпохи по сравнению с предыдущей. Последнее обстоятельство нужно особо подчеркнуть: эпоха Хань мыслилась отрицанием лишь этого предшествующего периода распада и, наоборот, восприимчивой древних традиций единого царства Чжоу. Тем не менее в приравнении современности к «золотому веку» древности

Однако уже в поэзии Цао Чжи мы чувствуем влияние именно трактовки Лу Цзя: в своем подражании народному юйчанскому напеву Цао Чжи пишет о таланте, не находящем применения, о том, что «Тай-гун все еще не повстречал Просвещенного царя», намекая этим на пренебрежение государя к его собственным талантам [22, с. 110].

<sup>9</sup> Многие авторы считают, что Лю-цзы — это Лю Се.

потенциально содержалась возможность дальнейшего перемещения акцента именно на сегодняшний день истории, утверждения его примата по отношению к прошлому в целом. Это и было сделано теми, кто ощущал в себе внутренний протест против насаждавшегося конфуцианцами культа старины.

Написав свои «Новые речи», Лу Цзя, быть может, создал не так уж много нового, но зато он это новое утвердил.

«В обычае нашего века считать самым важным то, что передают издревле, и презирать нынешних творцов,— с осуждением констатирует он.— Для [нашего века] безразлично увиденное, но сладко услышанное. Обольщенный внешним, [наш век] упускает внутреннее чувство!» [22, с. 4].

Чтобы ниспровергнуть древность, Лу Цзя апеллирует... к ее главному защитнику — Конфуцию: «Ведь в начале „Вёсен и осеней” не говорится о [древних] Пяти Владыках, а в конце— о Трех Царях» [22, с. 4], зачем же все время обращаться к древности, если этого не сделал в своем главнейшем труде даже сам Учитель?! — с деланной наивностью вопрошает он своих оппонентов. Да и вообще, мир един; как скажет впоследствии Ван Чун, «Нет талантов древних и нынешних, а есть поверхностные и глубокие» [8, т. 4, с. 1167], так стоит ли опираться только на первые?!

Блестящий полемист, Лу Цзя умело сталкивает фундаментальные понятия древнекитайского мировоззрения, используя их противоречивость как аргумент. Действительно: ведь если Великий Абсолют — *дао* пронизывает все сущее,— значит, «*дао* близко, и нет нужды углубляться в древнее и далекое. Овладей главным — и успех обеспечен!» [22, с. 4].

Ради защиты идеи нового он старается здесь забыть о том, что именно древние сочинения считались наиболее совершенным воплощением *дао*, непревзойденным примером проникновения человека в сокровенное. Впрочем, в своем стремлении не замечать контраргументы он похож на спорщиков всех времен, и фраза интересна отнюдь не этим. Важно запомнить другое: здесь, как и во всех подобных случаях, «далекое» выступает синонимом «древнего»<sup>10</sup> — это обстоятельство поможет нам правильно понять и другие тексты. Ведь именно о древности Лу Цзя снова ведет речь, когда затем прибегает к примеру театра теней:

«Алчущим далекого нельзя упускать близкого. Тому, кто приводит в движение тень, нельзя забывать о [собственной] позе» [22, с. 5].

Вот как —восхищающая всех древность для Лу Цзя всего

<sup>10</sup> Наиболее ранний пример такого отождествления мы встречаем в «Вёснах и осенях рода Люй», где сказано: «Через близкое постигаем далекое, через нынешнее постигаем древнее» [24, с. 177].

лишь тень, неясное очертание на матовом экране, призрачное отражение чего-то реально существовавшего, но так мало похожего на свою тень... И это говорит конфуцианец! [141, т. 1, с. 86]. Как тут не вспомнить о сравнении наследия древних мудрецов со следом башмака, сделанном Чжуан-цзы и вновь повторенном другим даосом, Гэ Хуном! [41, т. 1, с. 3].

Впрочем, собственному изречению Лу Цзя тоже была суждена долгая жизнь. Потомков привлекло сравнение древнего с тем иллюзорным, что доступно лишь слуху, а нынешнего — с тем, что предстает в зримых формах (ведь людям «безразлично увиденное, но сладко услышанное» [22, с. 4]). Именно теоретики китайской литературы эпох Хань и Вэй постоянно перефразировали и повторяли слова Лу Цзя, защищая самодовлеющую ценность современной им изящной словесности. «Далекому не сравниться с близким, а услышанному не сравниться с увиденным», — прямо заявляет, например, Ван Чун [8, т. 4, с. 1157], отдававший в литературе предпочтение достоверному, опровергавший «вымыслы» многих древних сказаний. Он с искренним пылом ополчается на тех литераторов, которые «любят и превозносят древность и принижают современность, ценят услышанное и презируют увиденное» [124, с. 30], «верят давней и далекой лжи, пренебрегая близкой сегодняшней правдой» [8, т. 3, с. 856]; он осуждает тех, для которых «плоды дел предшественников вкусны и сладки, пьянящий же мед новых творений потомков горек и терпок» [8, т. 2, с. 615].

Явной переключкой с этими словами Ван Чуна звучит высказывание Цао Пи, которое тот делает в своем «Рассуждении об изящной словесности»: «Люди заурядные ценят далекое и презируют близкое. Они оборачиваются на шум, но поворачиваются спиной к правде» [10, т. 2, с. 1128]. Правильно понять эту мысль можно, только сопоставив текст его «Рассуждения...» с текстами «Весов суждений» и «Новых речей». Тогда станет ясно, что «далекое» не что иное, как «древность», параллель с которой Цао Пи видит в «звуче пустом» — модификации «услышанного» в текстах его предшественников, а современность он, как и Ван Чун, отождествляет с близкой истиной. Иначе говоря, Цао Пи осуждает свойственное литераторам его времени преклонение перед древними образцами, некритическое восприятие традиции — в этом он не только солидарен с Ван Чуном, но и опирается на него.

Кстати, если Цао Пи именует приверженцев традиции людьми «заурядными» (*чан*), то такое определение мало чем отличается от эпитета «вульгарные», которым наделяют подобных книжников Бань Гу и Ван Чун. «Вульгарный книж-

ник не постигает хода времени, он любит хвалить древнее и ниспровергать современное,— сочувственно передает Бань Гу слова Сюань-ди о начетчиках-конфуцианцах [5, т. 1, с. 277]. «Вульгарные любят и ценят древность, но не дорожат современностью, утверждая, что нынешней изящной словесности *вэнь* не сравниться с древней»,— говорил о поклонниках старины Ван Чун [8, т. 4, с. 1166]. «Вульгарный книжник любит преувеличивать древность и умалять современность» [8, т. 3, с. 856].

Не стоит, наверное, утомлять читателя, приводя все новые и новые высказывания тех, кто не разделял «вульгарного» мнения ревнителей старины, принижавших заслуги своего времени. Этих свидетелей слишком много [69, с. 256—258; 249, с. 60—63; 124, с. 26—33; и др.]. Совершенно ясно, что наряду с идеей преклонения перед величием прошлого постоянно существовала то необычайно усиливавшаяся, то несколько ослабевавшая противоположная тенденция, заострявшая внимание на деяниях сегодняшнего дня. И когда в V в. Лю Се выступил против тех литераторов, которые «рвались к современному, отдаляясь от древнего, отчего [благотворные] веяния литературы сошли на нет, а ее духовные силы одряхлели» [27, т. 2, с. 520], когда в противоположность всему сказанному Ван Чуном, Бань Гу и Цао Пи он с осуждением воскликнул, что его современники «тянутся к ближнему и отдаляются от дальнего» [27, т. 2, с. 520], это было реакцией уже на безраздельное торжество новаторов. Впоследствии (VIII—IX вв.) реакция эта привела к знаменитому «движению за возврат к древности», и некоторые считают, что провозвестником его был именно Лю Се [28, с. 110]. В своей детально разработанной системе основу литературного творчества он видит именно в традиции. Он с одобрением отзываясь о тех эпохах, которые «в проявлении устремлений и описании [своего] времени были едины» [27, т. 2, с. 520], и осуждает предшествовавшую ему эпоху Ранних Сун (V в.) за пристрастие к литературным новшествам [27, т. 2, с. 520, 522—523]. В литературе «правила устанавливают, сверяясь с древностью!» — утверждает Лю Се [27, т. 2, с. 521], и та действительно оставалась для Китая признанным образцом. То и дело слышавшиеся голоса защитников сегодняшнего дня (а их, мы видели, было немало) всегда звучали лишь как возражение — главная партия в древнем китайском хоре принадлежала не им.

С проблемой отношения к древности и современности тесно связана проблема оценки жителем древнего Китая своего места в потоке времени, которая значительно отличается от нашей.

Наша эпоха живет по преимуществу своим сегодняшним

и грядущим: великие планы свершений, прогнозирование будущего... Прошлое, укрытое дымкой времени, подчас приобретает оттенок некой ирреальности, его восприятие индивидуумом может быть очень субъективно. Потому-то в романе Ежи Анджеевского «Пепел и алмаз», больше известном у нас по прекрасной экранизации Анджея Вайды, герой размышляет о прошлом, «которое не остается неизменным, преобразуясь вместе с нами» [157, с. 64]. И отчего бы ему не меняться, когда оно далеко и бесплотно, когда оно лишь туманный образ, послушный нашему воображению?! Человек, который живет будущим, подчиняет ему минувшее. Такова героиня поэмы А. Вознесенского «Оза» — олицетворение племени тинэйджеров.

Прошлое для тебя еще может измениться и наступать. «Наполеон,— говорю я,— был выдающийся государственный деятель». Ты отвечаешь: «Посмотрим!»

Зато будущее для тебя достоверно и безусловно [171, с. 400].

В этих словах лирического героя А. Вознесенского парадоксальна лишь форма — утрируя психологию современника, она заставляет заметить парадоксальность нашего мышления. Вихрь безостановочного движения вперед неизменно приближает «завтра» и отдаляет «вчера»; наше «сегодня» — это почти что наше «завтра».

В так называемых традиционалистских обществах, к которым принадлежал древний Китай, все было как раз наоборот: день сегодняшний во многом все еще оставался днем минувшим. «Издревле так повелось...» [54, т. 2, с. 1097]; «Верю: так было в древности и есть в современности!», — восклицали Цао Пи и бесчисленные другие китайские авторы, констатируя незабываемость традиции, стабильность прошлого [54, т. 2, с. 1073].

«Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем», — еще раньше выразил ту же мысль Екклесиаст. Созданное любым поколением было в традиционалистском обществе несоизмеримо с сокровищами культуры, завещанными теми, кто жил прежде; нужно ли удивляться, что взор каждого с почтением обращался в древность — ей люди были обязаны почти всем.

Ни Цао Пи, ни Цао Чжи, ни вообще древние китайцы не мыслили себя в той же позиции к древнему и настоящему, в какой мыслим мы себя сейчас: впереди — будущее, позади — прошлое, настоящее — вокруг или рядом — привычный стереотип, описанный учеными [184, с. 39] и поэтами. «Затылок людей всегда смотрит в прошлое», — говорит А. Вознесенский в поэме „Оза“. — За нами, как очередь в троллейбусе, стоит

время» [171, с. 399]. За нами,— но не за теми, кто жил на тысячелетия раньше. Для них восприятие времени зачастую было иным<sup>11</sup>. Летописцы Древней Руси писали, в частности о властителях далекого прошлого как о «передних» князьях, а «задними» считали события настоящего или будущего [222, с. 286]. Субъективно-ретроспективная ориентация в потоке времени была, по-видимому, присуща и древним китайцам — в пользу этого говорит генетическая связь некоторых понятий. Один и тот же иероглиф *хоу*, например, в пространственном плане обозначал все, что находилось позади, а во временном — то, что принадлежало области будущего; иероглиф *цянь* одновременно обозначал находящееся впереди и принадлежащее прошлому. Потому-то, когда Цао Пи говорил о *хоушэн* — «послерожденных» [54, т. 2, с. 1089], те ощущались не просто будущим поколением, но и как бы стоящими где-то за ним, позади, после него. Когда же Цао Чжи называл сборник лучших своих творений «Передние записи» («Цяньлу»), он мыслил его как труд человека, который по отношению к потомкам оказался впереди, ближе к цели, предшествует им. Древний китаец не ощущал минувшие века у себя за спиной — нет, к ним он был обращен всем своим существом.

Налицо своеобразный парадокс — вектор времени как бы развернут на сто восемьдесят градусов, ибо взгляд обращен не в будущее, а в прошлое. Кажущаяся алогичность такой ситуации будет устранена, если мы представим ход времени как длинную череду поколений, идущих в небытие. Именно тогда прежде рожденные окажутся впереди, за ними же выстроятся все остальные. Небытие — вот цель, о которой люди нового времени старались забыть и которая обладала вполне реальной ценностью для человека древности, в том числе для древнего китайца. Краткость бытия, одинаково остро ощущавшаяся и в Европе, и в древнем Китае, заставляла относиться к жизни как к чему-то мимолетному, преходящему, неглавному. «Жизнь человеческая что отдых птицы перелетной на ветви сухой»,— писал Цао Пи [53, с. 130]. В то же время смерть воспринималась как «возвращение» (*гуй*) к первоистоку<sup>12</sup>. В древней литературе разворот времени в прошлое вызван не просто тем, что оно «не было ориенти-

<sup>11</sup> Еще на рубеже нашего века считали, что «будущее изначально всегда рассматривалось как лежащее впереди человека, к чему он стремится, а прошлое — позади, от чего он ушел и к чему он не возвращается» [184, с. 39], но сейчас изначальность такой формы восприятия времени подвергается сомнению [222, с. 286].

<sup>12</sup> Напоминанием об этой древней концепции мог бы служить китайский лозунг недавних лет, призывавший китайцев «не бояться смерти» ради торжества идей маоизма, «смотреть на смерть как на возвращение» (*ши сы жу гуй*).

ровано на воспринимающего это время субъекта» и мыслилось объективно, как считает Д. С. Лихачев [222, с. 286], а тем, что оно ориентировано в сторону небытия, имеющего для древнего человека самодовлеющую ценность, поскольку всегда представлялось инобытием.

Нежданно-негаданно стал ты человеком,  
Но стоит ли за это цепляться?  
Превратился в иную вещь,  
И тоже — стоит ли горевать?! —

писал о жизни и смерти поэт Цзя И [10, т. 1, с. 278].

Впрочем, картина движения поколений еще усложнится, если мы учтем расположение самого минувшего в пространственно-временной модели древних китайцев.

Для нас прошлое приземлено; оно как бы ниже нас; «глубокая древность», — говорим мы о нем, ибо наш путь лежит вперед и выше. «Высокая древность» (*шангу*), — напротив, говорили о самых отдаленных временах древние китайцы, ибо для них она была идеалом, лежащим на почти недостижимом уровне: по отношению к древности много ниже были они сами. Дополнительные коррективы вносила в эту модель также идея цикличности времени.

Восприятие времени как цепи замкнутых циклов связано со спецификой существования земледельческих этносов на ранних ступенях развития и равно присуще Востоку и Западу. Наиболее ярко оно выразилось во взглядах древних индусов и греков-пифагорейцев — у вторых, быть может, не без влияния первых. Длинной чередой проходят, согласно индийскому мифу, дни бога Брахмы — и каждый вмещает в себя рождение, цветение и разрушение очередной человеческой Вселенной, которые укладываются в четыре с лишним миллиарда наших лет [229, с. 199]<sup>13</sup>. У пифагорейцев идея цикличности вызвала к жизни мысль о неизбежном повторении любого мгновения со всеми его реалиями. «Если же верить пифагорейцам... — говорил своим слушателям ученик Аристотеля Эвдем, — то я когда-нибудь с этой же палочкой в руках буду опять так же беседовать с вами, точно так же, как теперь, сидящими передо мной, и так же повторится все остальное» [178, с. 121]<sup>14</sup>.

В древнекитайском представлении о времени подобные крайности отсутствуют, и известный исследователь истории

<sup>13</sup> Большая часть этого срока для ныне живущих уже прошла, но утешительно, что даже по индийским воззрениям до конца нашего мира все еще остается несколько сот тысяч лет.

<sup>14</sup> Этот пример уже упоминали Дж. Нидэм [305, с. 46] и Н. И. Конрад [198, с. 7], но он слишком хорош, чтобы не представить его здесь читателю.

китайской науки Дж. Нидэм даже приходит к выводу, что оно всегда по преимуществу оставалось линейным, «несмотря на все циклы — земные и небесные» [305, с. 52]. С этой точкой зрения можно спорить [208, с. 85] — то, что на маленьком отрезке представляется прямой, при дальнейшем продолжении может оказаться частью окружности. Но во всяком случае, наличие в китайской модели времени ряда циклов ни у кого не вызывает сомнения.

Напомним здесь читателю, что мир древнего китайца мыслился открытым во Вселенную, и потому циклы исторического времени коррелировались в его сознании с временными циклами Космоса. Таких было известно немало — от лунных фаз и времен года до периодов, исчислявшихся веками! «В движении Небес каждые тридцать лет происходит незначительное изменение, каждые сто лет — среднее, каждые пятьсот — большое»<sup>15</sup>, — читаем мы в «Истории династии Хань», в главе, дописанной уже сестрой погибшего историографа Бань Гу [5, т. 5, с. 1300]. Кстати, длительное совмещение в одном лице функции главного астролога государства и главного историографа само по себе говорило о признании взаимосвязи времен Вселенной и социума. Более конкретным случаем такого признания была идея смены пяти стихий (или первоэлементов) природы — у *син*, под которыми, напоминая читателю, понимались различные формы консолидации и движения все того же мирового эфира — *ци*<sup>16</sup>.

В «Изречениях учеников Конфуция» приводятся, например, слова их учителя со ссылкой на Лао-цзы (VI в. до н. э.): еще тот якобы утверждал, что пять стихий делят время и порождают все сущее, что смена правителей и династий издревле происходила в соответствии с чередованием стихий дерева, металла, воды, огня и земли<sup>17</sup> [42, т. 1, с. 85, 355]. Быть может, не стоит слишком полагаться на этот источник, аутентичность которого оспаривается [126, т. 2, с. 609—618]. Однако в III в. до н. э. в Китае, безусловно, уже существовала теория изначальной соотнесенности форм человеческого правления с пятью стихиями, поочередно господствующими над миром, — об этом сообщает Сыма Цянь, ссылающийся

<sup>15</sup> Как любопытный факт отметим, что два последних периода известны современной науке, причем они связываются одновременно и с жизненной активностью человека [247, с. 66—67].

<sup>16</sup> В комментарии Чжэн Сюаня к «Книге истории по этому поводу сказано: «Стихии — это движение *ци* согласно Небу» [125, с. 65]. Кун Инда, комментируя тот же памятник, говорит о возрастающей плотности и стабильности в пятичленном ряду стихий, который начинается, как и все в этом мире, со слабого, бесформенного, стоящего на грани небытия. Все стихии, по его словам, имеют разную плотность — *ти* [71, т. 2, с. 407].

<sup>17</sup> Последовательность стихий могла быть иной — но мы берем здесь только общую идею, не касаясь ее частных деталей.



на знаменитого ученого Цзоу Яня (ок. 336—280 гг. до н. э.)<sup>18</sup> [64, т. 1, с. 154—155].

Впоследствии теория взаимозависимой смены «небесных» и династийных периодов, интерпретируемая в чисто мистическом плане, была включена в круг официальной идеологии. Так, первый объединитель Китая, Цинь Ши-хуан, считал, например, что его династии соответствует (и благоприятствует) стихия воды [142, с. 37; 257, т. 2, с. 346]; на этом основании он сделал черный цвет государственным, поскольку в китайской пятицветной гамме тот отвечал этой стихии. Пришедшая на смену дому Цинь Ши-хуана династия Хань отрицала лишь «космические» претензии «узурпатора», но не саму теорию — напротив, при ней та получила дальнейшее развитие [116, т. 1, с. 134]. Стало принятым связывать царствование Хань со стихией огня, царствование следующей за ней династии Вэй — со стихией земли и т. д.

Правителю Поднебесной приходилось внимательно следить за тем, чтобы обстановка складывалась благоприятно для проявления его элемента — ведь от этого зависела судьба династии. Императоры меняли цвет платья, установления, всячески старались свести на нет влияние враждебных стихий и усилить влияние дружественных. Очень показателен в этом отношении императорский эдикт, который устанавливал написание иероглифа *ло* — названия реки и стоящего на ней города — столицы поздниханьского Китая. «...[династии] Хань [соответствовала стихия] огня,— констатируется в эдикте,— огню [следовало] избегать воды; потому-то [при Ханях] из иероглифа *ло* убрали знак воды и ввели знак короткохвостой птицы. Династии Вэй по порядку элементов соответствует стихия земли. Вода течет по земле, вода умягчает землю. Поэтому [повелеваем] убрать знак короткохвостой птицы и снова ввести [в этот иероглиф] знак воды» [42, т. 1, с. 85],— приказывал Сын Неба, отменяя табу поверженной династии и стремясь как можно шире раскрыть врата для самопроявления «своего» элемента.

Однако ни человек, ни даже Сын Неба не могли остановить хода времени — период пышного цветения должен был смениться периодом увядания, все возвращалось «на круги своя». «Когда вещи развиваются до предела, то приходят в упадок; это движение по кругу, которое кончается и [затем] начинается вновь» [207, с. 140]. Так сформулировал в ханьское время непреложный закон бытия историк Сыма Цянь и повторил Хуань Куань — автор «Рассуждения о соли и же-

<sup>18</sup> Он также высказывал шокирующее современников мнение, что Среднее царство (Китай) — это еще не вся Поднебесная, а только 81-я ее часть; говорил о девяти огромных материках, на одном из которых лежит Китай, и т. д.

лезе» («Янь те лунь»). Где-то в необозримых безднах время неумолимо перегруппировало частицы эфира. Изменения постепенно нарастали — и вот внезапно пришло в движение, смещалось еще на одно деление невидимое глазу колесо мирового круговорота. Новая форма *ци* начинала властвовать во Вселенной, новый духовный владыка начинал ею повелевать на небесах, утвердив над миром свой цвет, свой день, своего космического Зверя [218, с. 262—268]. Тогда низлагался царствующий дом, сотрясалась смутами Поднебесная, и не оставалось сил противиться разрушению, ибо первопричиной были перемены в самой духовно-материальной субстанции мира, а Путь мира — *дао* человеку неподвластен.

Происхождение таких взглядов нетрудно понять — бедствия, несомые реальной сменой царствующих домов, не многим уступали тогда мировым катаклизмам. Вспомним, что приход к власти династии Цинь сократил население страны, по оценкам древних историков, на одну треть [48, с. 120], а о предпринятой затем ею постройке Великой китайской стены поэт писал: «Кости [погибших] друг другу упасть не дают!» [11, т. 2, с. 1067]. Почти столь же страшный след в истории оставил смутный период междуцарствия двух ханьских династий — ранней и поздней: «Люди от голода пожирали друг друга. Погибших были многие сотни тысяч. Чанъань (столица.—*И. Л.*) превратилась в развалины — в городе не осталось живого человека» [5, т. 12, с. 4193],— лаконично сообщал Бань Гу о том времени, когда рухнули вдруг вековые устои и добрая половина жителей Поднебесной снялась с насиженных мест, гонимая голодом и страхом.

Через два столетия все повторилось вновь. Покидая охваченную смутой столицу, поэт Ван Цань видит устилающие равнину белые кости и женщину, что кладет в придорожную траву грудного ребенка, который мешает ей бежать. Она слышит его отчаянный плач, оглядывается, утирая слезы, но не возвращается [75, с. 115]. Мир перевернулся, и самые святые человеческие чувства отступили перед всепобеждающим инстинктом самосохранения. Впрочем, и тот не спасет несчастных. Пройдет всего несколько лет, и другой поэт, Цао Цао, напишет о своей эпохе стихи на мотив старинного погребального песнопения:

Десятки тысяч семей истреблены,  
Голые кости белеют в полях,  
На тысячи ли окрест не слышно крика петуха...  
Из каждой сотни в живых остался лишь один,  
При мысли об этом разрывается сердце<sup>19</sup>

[53, т. 1, с. 120].

<sup>19</sup> Мы вправе оперировать этими стихами, поскольку в них нет поэтического преувеличения или, во всяком случае, оно невелико. Ведь для наи-

Нет ничего удивительного в том, что, привыкший увязывать всю жизнь с действиями мировых сил, древний китаец экстраполировал крушение своего общества на мир в целом, доводя катастрофу до вселенских масштабов. В его сознании старая Вселенная как бы растворялась в Небытии и на ее месте возникала новая, в которой движение эфира шло уже другими путями.

Впрочем, новый мир утверждался не сразу, и немалая роль в этом, с точки зрения китайца, мировом процессе отводилась посреднику между космосом и социумом — императору. Недаром же среди основоположников царствующего дома равно почитались двое — утвердивший его силой оружия и создавший последующее статус-кво, завоеватель и мироустроитель. В каждой династии имелся Сын Неба, удостоенный посмертного титула *вэнь-ди*, где иероглиф *вэнь* понимался в самом широком смысле внешнего проявления Мирового закона — *дао*; применительно к социуму это было цивилизацией.

Более частная область *вэнь*, словесность, играла в данном случае ту же мироустроительную роль. Действительно, при каждой крупной династии, так или иначе уже сумевшей доказать свое право на существование, начинали создаваться всевозможные своды и кодексы: словари, энциклопедии, сборники текстов и т. п. [228]. Приводилась в порядок, расставлялась по местам, классифицировалась стихия *вэнь* — и как проекция этой видимой деятельности шло незримое упорядочение Мироздания, ибо обратная связь между *вэнь* и *дао* мыслилась столь же обязательной, как и прямая. Именно по указанной причине в старых китайских сводах понятия и сами тексты объединялись «по родам» (вспомним хотя бы первую энциклопедию — «Произведения искусства и изящной словесности, объединенные по родам» — «И вэнь лэй цзюй»), В бездонных пространствах Вселенной вещи «одного рода» тяготели одна к другой, невзирая на расстояния; когда же в мире человека тени этих вещей — имена и понятия — соединялись вместе, единение *вэнь* одного рода создавало наилучшие предпосылки мировой гармонии.

Рассматривая смену династий как отголосок движения Мироздания, древний китаец, однако, оставлял в своей моде-

более жестокого периода смуты историк Хуанфу Ми (III в.) указывает цифру «выживших» даже на два порядка меньше: одни из десяти тысяч (48, с. 121]. Когда же самое худшее осталось позади и стабилизация режима позволила вновь составить подворные списки, оказалось, что в Китае из прежних пятидесяти миллионов населения осталось пять [48, с. 120—121], т. е. потери составили не 99% — как в стихотворении, а 90% — цифры близкие. Несколько иные цифры указывает И. Захаров в своем «Историческом обозрении народонаселения Китая» [188], но разница незначительна.

ли место для целенаправленной деятельности человека, определенным образом признавая свободу воли. Но коль скоро истоки этой воли были неглубоки, она в состоянии была породить лишь ограниченные перемены в Поднебесной. Узурпатор, движимый личным честолюбием, мог свергнуть законного правителя и провозгласить свой род царствующим — но если Небо не давало ему незримого «мандата», попытка была обречена на провал. «Искусственные» династии, не вызванные к жизни утверждением новых стихий, гибли вскоре же — в исследуемый нами период такими признавались династия Цинь Ши-хуана, просуществовавшая сорок лет, и «Новая» династия Ван Мана, длившаяся всего четырнадцать. [93, с. 160—162, 166—167]. Человек не мог противиться течению времени — оно сметало его, как былинку.

Вообще, осознание себя живущим в сплетении гигантских космических сил, преклонение перед непреложным Путем эволюции Вселенной делало китайца фаталистом, порождала знаменитый принцип «недеяния» (*увэй*) как включение себя в мировую гармонию, как стратегию подчинения индивида общему движению мира. «Кто следует ему — процветает, кто противится — если и не умрет, то потерпит крах», — говорили тогда. Но та же модель мира подсказывала практически уму и некую возможность выигрыша, которую давало подключение к общему движению в наилучший момент, когда противодействующие силы находились в нижней точке спада, а благоприятствующие — на подъеме.

На этом была построена вся система китайского гадания, вся философия «Книги перемен». Эту же цель преследовали и китайские императоры, пытавшиеся маневрировать в общем потоке времени Вселенной, подключая время Поднебесной к тому мгновению, который, по их мнению, сулил наибольшую выгоду государству, царствующему дому и народу.

Если дела шли плохо, имело смысл начать отсчет времени снова, с нуля, в надежде, что неблагоприятная полоса прошла и что новый знак времени — название новой эры — повлияет на его сущность. Если же происходило какое-то благовещее событие и Небо, Земля или воды являли знамение того, что движение Вселенной породило в данный момент и в данном месте огромный потенциал *дэ*, необходимо было подключить время страны именно к этому моменту, дабы многие годы черпать благотворную силу из благодатного источника. Так начали поступать со II в. до н. э. И когда, например, возле святилища бога земли Хоуту в 116 г. до н. э. был обнаружен драгоценный старинный треножник<sup>20</sup>, когда

<sup>20</sup> Правда, разные источники указывают разные даты находки треножника [35, т. 1, с. 652—653].

в одну из ночей 53 г. до н. э. на землю пала «сладкая роса» [35, т. 1, с. 879], когда в 233 г. н. э. в колодце народу явился черный дракон [35, т. 1, с. 2284], — во всех этих и подобных случаях название годов правления соответственно менялось на «Изначальный треножник», «Сладкую росу» или «Черного дракона».

В присвоении определенному отрезку времени некоего имени было что-то от первобытной магии, а само имя очень часто несло в себе элемент если не заклинания, то хотя бы благопожелания или обещания. Но если «Вечное благополучие» (*Юнпин*) — длилось при ханьском императоре Мин-ди восемнадцать лет (с 58 по 76 г.), а «Вечной гармонии» (*Юнхэ*) при ханьском Шунь-ди хватило на шесть (с 136 по 142 г.), то «Вечное счастье» (*Юнцзя*) и «Вечное процветание» (*Юнкан*) при ханьских императорах Чун-ди (145 г.) и Хуань-ди (167 г.), продолжались не больше года [93, с. 168—170].

Вообще, как правило, эры правления были недолговечны, как недолговечны сами счастье и благополучие: за первые четыре столетия нашей эры всего шесть раз их продолжительность превысила десятилетие<sup>21</sup> [93, с. 167, 168, 170, 176, 178]. Я уж не говорю о том, насколько название эр соответствовало реальному положению вещей. Вспомним уже известный нам случай, когда официальное название эры «Прекрасный покой» народ по созвучию переделал по-своему: «Все разорены дочиста»; видимо, основания для этого были.

Итак, непрерывное, с нашей точки зрения, время в глазах китайца было достаточно дискретным. Оно распадалось на династийные периоды, которые объединялись в пятичленные циклы сменяющих друг друга космических стихий, и напротив, подразделялись на эры правления<sup>22</sup>. Скрепам распадавшегося на глазах времени, как это ни парадоксально, стали немощная человеческая плоть и воплотившие бесплотное Слово письмена.

Особая роль человека в данном случае связана с тем, что

<sup>21</sup> Здесь мы берем в расчет только «центральные» династии Хань, Вэй и Цзинь, не учитывая годы правления их соперников в борьбе за власть.

<sup>22</sup> Мы не говорим здесь о циклах сугубо астрономического характера: шестидесятилетних и двенадцатилетних, тоже употреблявшихся для счета времени. К литературной периодизации они отношения не имеют. Однако связь движения светил с жизнью общества в сознании древних была настолько прочной, что идеологи восстания «желтых повязок», например, верили, что гибель старой и воцарение новой династии произойдет именно в первый год нового шестидесятилетнего цикла: «В год под знаком цзяцзы в Поднебесной свершится счастливое событие» — пелось тогда в народной песне [216, с. 157; 43, с. 1024]. Эти представления оказались очень устойчивыми, и даже в XIX в. в очередной год цзяцзы в Китае ожидали наступления конца кальпы (буддийский вариант конца света) и всяческих перемен [303, с. 16—17]

он меньше всего признавался личностью, во всяком случае, это была личность совершенно иного типа, чем в Европе. Китаец тех времен не был ограничен ни своим собственным «я», ни своим недолгим существованием. Воспринимаемый (и ощущающий себя) как часть многоликого кланового существа, составляя со своими многочисленными родичами как бы «одну плоть», он оказывался в нерасторжимом единстве с уходящей за горизонты веков длинной вереницей предков и потомков. А родовой (клановый) организм в отличие от индивида уже не был столь подвластен времени; напротив, сохраняя свою духовность и свое «тело» на протяжении ряда эр правлений и шестидесятилетий, прорастая во все новые эпохи, он как бы скреплял собой распадавшееся на циклы время, ибо в нем объединялись и настоящее, и прошлое, и будущее.

Другая «скрепа времен» — словесность *вэнь* — более непосредственно входит в сферу нашего исследования. Мы уже говорили, что она мыслилась манифестацией извечного Пути Вселенной — *дао*, отчего возникал соблазн рассматривать и ее как непреходящую ценность, не подвластную ходу времени. Эта идея, восходящая еще к Конфуцию, явственно ощущается у послеханьских теоретиков литературы: Цао Пи, Цао Чжи, Лу Цзи. «Изыщная словесность — наследие великое, канва государственности, дело процветающее и нетленное» [10, т. 2, с. 1128], — заявляет первый из них. Для определения *вэнь* он использует выражение, некогда приложенное в летописи «Цзочжуань» к столь чтимому конфуцианцами Ритуалу — *ли* [67, т. 1, с. 194], и это говорит о заметном смещении ценностного акцента в сторону *вэнь* — носителем традиции все больше становилось писаное слово.

С другой стороны, литература обеспечивала некую трансценденцию духа, который обретал в знаке новую жизнь, в тленном же теле был обречен на конечное рассеяние. Сроки человеческого существования «не сравнить с безграничностью изыщного слова» [10, т. 2, с. 1128], и древние спешили выразить себя в письменах, ибо тень солнечных часов, столь грозная для всего живого, не способна была затмить написанное [10, т. 2, с. 1128]. Свою надежду, что кисть его роняла тушь не зря, высказывал в письме к другу поэт Цао Чжи [10, т. 2, с. 929]; «явить свет слова своего для будущих веков» мечтал историк Сыма Цянь [10, т. 2, с. 908], да нужно ли перечислять всех?!

Но пусть существование Абсолюта — *дао*, согласно представлениям китайцев, вечно и неизменно, Путь, проходимый Мирозданием в разные моменты его метаморфоз, неодинаков, иначе говоря, Абсолют проявляет себя во времени различно. Отсюда вполне логичное желание рассматривать его мани-

фестацию *вэнь* именно как временную категорию, изменяющуюся в соответствии с эпохой. Проходя сквозь эпохи, пронзающая толщу времен, вечно меняющаяся *вэнь* скрепляла их непрерывной нитью — нитью традиции.

Так, одна и та же концепция словесности как манифестации *дао* породила два совершенно разных подхода к ней — вневременный и исторический. Обе эти тенденции, сменяя одна другую, прослеживаются на протяжении всего обозримого пути китайской литературной мысли.

Зачатки исторического подхода к поэзии мы видим уже в первом памятнике литературной мысли Китая — «Великом введении» в «Книгу песен». Автор различает в поэзии как бы два временных слоя — идеальной древности, когда «государь посредством *фэн* исправляли подданных, а подданные предостерегали им государей», и нечто вроде древнего «декаданса», когда «Путь царей пришел в упадок, рухнули Долг и Установления, правление и обучение начали терпеть неудачи, а в каждой семье стал свой обычай» [214, с. 181; 10, т. 2, с. 997]. Обе эпохи породили поэтические произведения разного рода, хотя автор подчеркивает сугубую относительность этого различия — в целом вся древняя поэзия рассматривается им как образец для подражания, ибо возвышенность души не позволила творцам «Книги песен» даже в пору упадка перейти недозволенную моральную грань.

Более яркое проявление исторического взгляда на литературу мы встречаем уже в поздниханьский период, и нужно ли удивляться, что его носителем был историк?! Ведь даже древний Китай обладал столь долгим прошлым, что его знатоку просто невозможно было не заметить литературных перемен. Поэтому в своем «Описании искусств и словесности» Бань Гу как бы соразмеряет каждый шаг в развитии литературы со шкалой времени, соотносит трансформацию классических текстов с историческими событиями и деятельностью отдельных лиц. О его методе достаточно наглядно свидетельствует авторское введение в «Описание», где в общем виде дается история текстов:

«Когда Чжун-ни (прозвание Конфуция.— *И. Л.*) канул [в вечность] и сокровенные речи прервались, когда семьдесят учеников [его] скончались и великая справедливость нарушилась, тогда у „Вёсен и осеней“ появилось пять [редакций], „Песни“ [передавались] в четырех [вариантах], у „Перемен“ появились „предания“ нескольких школ. В период Сражающихся царств, [во времена] „поперечных и продольных союзов“, истинное и ложное боролось между собой, речения мыслителей в полном беспорядке спутались и перемешались. И когда пришла [династия] Цинь, она, обеспокоенная этим, предала огню [литературные] сочинения, дабы

оглупить темные головы. Когда же возвысилась [династия] Хань, она во множестве стала собирать книги и их части, исправляя урон, содеянный Цинь; она широко открыла путь, по которому несли книги [ко двору].

Но ко времени Почтительного к родителям Воинственного [государя] писания [уже оказались] с пропусками, а дочечки с письменами — вырванными, Установления были нарушены, а музыка повержена. „Мы весьма опечалены!“ — молвил совершенномудрый высочайший [государь]. Тогда-то было замыслено строительство книжных хранилищ, учреждены должности переписчиков, и [книги] — вплоть до передаваемых от одного к другому толкований философов — заполнили секретные палаты [Дворца]. При Свершающем владыке, поскольку многие писания [все же] рассеялись и погибли, было велено аудитору Чэнь Нуну разыскивать сохранившиеся книги по [всей] Поднебесной. Императорским указом было предписано Великому мужу Блистательного счастья Лю [Сяну] привести в порядок каноны и толкования к ним, сочинения мыслителей, стихи и оды, инспектору пехоты Жэнь Хуну привести в порядок воинские писания, главному астрологу Инь Сяню привести в порядок [сочинения об] искусстве чисел, лекарю Ли Чжу-го привести в порядок [сочинения о] магических приемах.

Когда же с каждой из этих книг было покончено, Сян прошелся по их главам, обобщил их указующий смысл, записал и представил [императору]. Но тут Сян умер. Скорбящий владыка вверил Сянову сыну, смотрителю придворных экипажей [Лю] Синю, дело покойного родителя. Тогда-то Синь, обобщив стаи книг, и представил свои „Семь реестров“. Так появились реестр книжных собраний, реестр шести искусств, реестр [сочинений] мыслителей, реестр стихов и од, реестр воинских писаний, реестр [сочинений] по искусству чисел, реестр [сочинений] о магических приемах. Ныне [мы] извлекли из них наиважнейшее, дабы представить [читателю эти] книги и главы» [5, т. 6, с. 1701].

Исторический подход Бань Гу не сводился только к анализу истории текста: самостоятельно или вслед за Лю Сяном он попытался разыскать истоки происхождения различных школ и направлений в литературе (в первоначальном, синкретическом значении этого слова). Можно соглашаться с ним или нет, но, например, «даосское течение», по его мнению, берет свое начало в среде писцов-историографов, ведавших одновременно астрологическими наблюдениями [5, т. 6, с. 1732]; школа номиналистов — в среде чиновников, ведавших церемониями [5, т. 6, с. 1737], и т. п. Впрочем, труд Бань Гу, заявив о новом, историческом, подходе к литературе, не сумел его утвердить. Его последователем можно



считать разве что Хуанфу Ми (215—282) — также историка, который в исторической ретроспекции от глубокой древности, через «Книгу песен», творчество Цюй Юаня, Сун Юя, Цзя И, вплоть до своего времени показал читателю историческое движение жанра оды [10, т. 2, с. 1002—1003], но в целом восприятие словесности, господствовавшее между эпохами Хань и Лян (т. е. в III—V вв.), оказалось совершенно иным.

Для ханьской эпохи было характерно ясное ощущение связи времен, взгляд на любое явление как на звено в длинной цепи разворачивающихся во времени фактов. Мы наблюдаем это не только у историков — Сыма Цяня, Бань Гу, но и у литераторов — Чжэн Сюаня (в предисловии к «Книге песен»), Ван И (в предисловии к «Чуским строфам»). Отрицание предыдущей, циньской монархии пробудило желание возродить наследие погнанной ею династии Чжоу. А ведь с ее именем связывалось целое тысячелетие исторического развития, и каждый раз поиски истоков вели любопытствующего автора через многие века.

С крушением дома Хань и воцарением Вэй все неизбежно менялось. Новая династия, пусть молчаливо, должна была противопоставить себя старой и связанному с нею прошлому. Для Цао Пи связь времен уже оказалась прерванной — свое «Рассуждение об изящном слове» он начинает с фигур Бань Гу и Фу И, отделенных от него всего полутора столетиями. Цао Пи и его современники делают акцент на категориях всеобщего порядка (например, *ци*), на многократно усиленном катастрофой рушащегося мира «вечных» чувствах человеческого существа — этой капли, отражающей мир. В их эссе нет замкнутости и законченности, присущей, например, произведениям древнерусской литературы; подобно китайскому живописному свитку, выхватывающему из безграничного бытия одну ветку бамбука или вершину горы, окутанную облаками, они исполнены незавершенности, которая и есть по китайским воззрениям истинная цельность. Точно так же незамкнуто их время, которое как бы скачет: они свободно странствуют по нему, обращаясь то к далекому или недавнему прошлому, то — гораздо реже — к будущему. Но главным, конечно, является настоящее — прошлое как бы соседствует с ним; отсюда постоянные реминисценции, открываемые наречием *си* («некогда», «в старину»).

То же самое в произведениях последующих теоретиков литературы: Лу Цзи, Чжи Юя. Их построения лежат вне времени, ибо их словесность ему не подвластна; она «выражает всю правду всех вещей, весь мир природы и человеческого духа» [155, с. 152], время может коснуться лишь второстепенного в ней, но это их не интересует.

Историческая трактовка литературы вновь возобладала

в Китае уже на рубеже V и VI вв., который дал литературной мысли такие замечательные творения, как «Дракон, изваянный в сердце письмён» Лю Се, «Категории стихов» Чжун Жуна, «Литературный сборник» Сяо Туна, «Рассуждение о ваянии козьяков» («Дяо чун лунь») Пэй Цзы-е и некоторые другие. Смена принципов литературной критики, по-видимому, была связана с общими переменами в духовной жизни общества. Подобно тому как под влиянием даосизма, несколько потеснившего конфуцианство при династии Вэй, в исторических метаморфозах литературы стали видеть нечто внешнее и несущественное, так ныне дискредитация и кризис даосизма [181, с. 207] привели к возрождению старых взглядов на новой основе. Для всех представителей литературной мысли эпохи Лян (502—557) вновь стал характерен четкий интерес к эволюции и истокам жанра или словесности в целом. Так, свое вступление к «Изборнику» лучших образцов изящного слова Сяо Тун начинает с обращения к «началу начал», где он «неясно различает таинственно-черный ветер» первозданного хаоса, затем переходит к временам, когда люди «зимой жили в пещерах, а летом — в гнездах» и не было никаких письмён, и лишь после этого подходит к изобретению первых письменных знаков — триграмм, заменивших у китайцев узелковое письмо [10, т. 1, с. 1]. Точно так же хронологический принцип соблюден им и в расположении материала «Изборника», что Сяо Тун специально оговаривает: «Поскольку стихи и оды по плоти своей неодинаковы, [я] также разделил их на роды. Внутри же родового деления везде использовал последовательность времен и династий» — этими словами Сяо Тун заканчивает свое вступление [10, т. 1, с. 2].

Жажду к разысканию истоков явлений, которая проявилась у Бань Гу в его анализе литературно-философских школ, унаследовал Чжун Жун в трактате, целиком посвященном пятисловному стиху. Узость темы обусловила у него и узость предмета розысков — это уже не школы, а творчество отдельных поэтов, — но выражения он использует те же самые. По сути дела, именно Чжун Жун первый попытался раскрыть перед читателем движение поэтической традиции, указав на конкретные факты влияния и творческие связи. На основе текста его трактата Ло Гэнь-цзэ удалось восстановить подробную и весьма стройную схему литературной преемственности, своего рода «родословное древо», охватывающее десятки поэтических имен и памятников от чжоуской эпохи до VI в. [98, т. 1, с. 248]. Например, истоки творчества великого поэта II—III вв. Цао Чжи Чжун Жун видел в «Песнях царств» «Шицзина». Но стихи самого Цао Чжи затем оказали влияние на творчество Лу Цзи (III в.). Лу Цзи, по

мнению Чжун Жуна, стал предшественником Янь Янь-чжи (IV—V вв.), а тот имел плеяду последователей среди поэтов V—VI вв.

Интересно, что, прослеживая преемственность китайской поэзии, Чжун Жун усматривает в начале ее два независимых источника, которые порождают два поэтических потока, нигде фактически не смешивающихся. Это линия, идущая от народных песен «Шицзина», и линия литературного сборника «Чуские строфы». Современный китайский литературовед Моу Ши-цзинь утверждал даже, что тем самым Чжун Жун уже в VI в. выделил в китайской поэзии два направления — реалистическое и романтическое [107, с. 8]. Вряд ли кого-нибудь из читающих эти строки такое утверждение удовлетворит — совершенно очевидно, что Чжун Жун не имел ясного представления ни о романтизме, ни о реализме. Но очевидно и то, что он наметил два направления в развитии китайской поэзии, два способа, два типа отображения действительности, которые олицетворяли для него эти памятники. И хотя такое разделение никак не совпадает с нашим пониманием романтизма и реализма, думается, его все же можно рассматривать как своеобразное приближение к понятию художественного метода. Интересно отметить, что у истоков одного из этих направлений лежит народное, безымянное творчество (раздел «Гофэн» «Шицзина»), а у другого — литературная поэзия, различающиеся суммой признаков, в том числе и методом художественного отображения действительности.

Впрочем, наиболее ярко историчность литературы, соотнесенность ее развития с ходом времени, проявляется в знаменитом трактате Лю Се «Дракон, изваянный в сердце письмен». Здесь каждый жанр дан в движении и это движение зачастую прослеживается от эпох легендарных до дней жизни автора.

Отношение Лю Се к литературе как к исторической категории суммировано им в специальной главе «Развитие литературы и время» (гл. 45)—такой перевод названия, данный Винсентом Ю-чжун Ши [298, с. 233], хотя и не строг, передает ее главное содержание. «Время движется то так, то иначе,— начинает свое эссе автор,— [потому-то] сущность и узор [литературы] изменяются с [каждой] династией» [27, т. 2, с. 671].

Это изменение есть изменение кардинальное, качественный скачок (*бянь*); под сущностью подразумевается прежде всего сущность духа эпохи, т. е. ее *дэ*, а внешний узор, в котором она находит свое выражение, конечно же, литература в ограниченном значении словесности, как это принято у Лю Се. Вот почему, переходя затем к конкретному анализу развития литературы, Лю Се прямо увязывает ее первона-

чальное совершенство с «пышным цветением дэ» [27, т. 2, с. 671], ее изменения — с движением космического ветра *фэн*. «Знайте же, что узор и упорядочивающее начало песен получают толчок и приходят в движение с [каждым новым] миром, [созданным новой династией]! — восклицает он далее.— Ибо всякий раз, когда ветер *фэн* бушует в вышине, волны грохочут внизу» [27, т. 2, с. 671].

Этот образ движения некоего незримого, но могучего потока, вовлекающего в свое течение все сущее, потока то бурного, то спокойного, просматривается за последовательным описанием смен династий и литературных эпох. Мы не будем излагать здесь эту последовательность, утомительную для человека, незнакомого с китайской историей: любопытствующий читатель всегда может посмотреть английский перевод трактата Лю Се [298]. Скажем только, что литературные эпохи вполне соответствуют династийным, за исключением периода правления династии Цинь, основанной Цинь Шихуаном («несанкционированная» Небом и потому скоротечная, она практически окончилась уже на его преемнике). Это единственное исключение показывает, кстати, что в конечном итоге трансформации литературы связывались в сознании китайского теоретика не с реальностью человеческого общества, а с теми катаклизмами Вселенной, которые, по его мнению, были выражены в смене династий.

Действительно, «на фоне [сменявших друг друга] десяти династий красоты слова претерпевали изменения девять раз», т. е. только в тех случаях, когда менялся «мандат Неба» и стихии космоса. «Приведенные в движение центральной осью (вспомним известное сравнение *дао* с осью колеса!), кольца [времени] струятся неустанно, а сущность и узор *вэнь* следуют за временем...» [27, т. 2, с. 675].

Из этого следует, что скрытые механизмы развития литературы находятся, с точки зрения китайского теоретика, далеко за пределами социума, в тайных глубинах Мироздания, и это те механизмы, которые приводят в движение Мироздание в целом. Рассмотрение исторической концепции китайской литературной мысли вновь подтверждает, таким образом, наличие жесткой связи между литературой *вэнь* и другими частями китайской модели мира. Потому-то для традиционной периодизации литературного развития по династиям (легитимным, разумеется) у китайца имелись более веские основания, чем кажется на первый взгляд.

Подводя итоги, можно сказать, что мир представлялся китайцу непрерывно движущимся во времени: недаром же китайский Абсолют — это Путь. Однако пространственная модель такого движения выглядела бы непросто: на прямолинейную ось настоящее — прошлое один за другим нанизы-

вались бы различные историко-космологические циклы. Если бы мне предложили проиллюстрировать это движение, я бы, наверное, выбрал картину М. К. Чюрлёниса «Сказка о замке» — написанная на другом конце света, в иное время и на ином материале, она тем не менее может послужить неплохой аллегорией китайского времени. Подобно тем струящимся кольцам, о которых говорит Лю Се, человеческий поток на ней снова и снова обвивает склоны горы, восходя вверх к недостижимой еще цели. Но эта цель для китайца не что иное как «золотой век» прошлого. Как справедливо заметил Л. З. Эйдлин, «в известной нам истории Китая нет такой древности, которая не нашла бы для себя образец в древности еще более глубокой» [189, т. 2].

Конечно, в разные периоды было по-разному. Одни, пронзая мыслью толщу времен, старались разглядеть за зыбкими кольцами времени самое отдаленное прошлое, служившее им идеалом; взгляд других намеренно ограничивал себя настоящим. Но почти никогда он не искал будущего, присутствии которого в китайской временной модели ощущалось в наименьшей степени. Да и что, собственно, значило оно для жителя старого Китая?! Иллюзия нашего сознания, с точки зрения буддиста, более или менее удачное повторение прошлого, с точки зрения конфуцианца, то или другое, с точки зрения даоса — в любом случае оно стоило немного. Потому что в литературе надвигающаяся тень будущего служит чаще всего лишь символом неумолимого движения времени, его быстротечности. Это особенно характерно для второй половины исследуемого нами периода — I—II вв., когда тема бренности человеческого существования получает значительное развитие.

Ни один человек  
не подобен металлу и камню,

И не в силах никто  
больше срока продлить себе годы.

Так неожиданно, так вдруг  
превращенье и нас постигает,

Только добрую славу  
оставляя сокровищем вечным... [274, с. 31—32]

писал некогда безымянный ханьский поэт. Разумеется, отсутствие в сознании древнего китайца непереходимой грани между бытием и небытием снимало трагизм смерти, делая ее «превращением», но не избавляло от чувства постоянной шемящей тоски перед неизбежным, которая так сильна и в анонимных «древних стихах», и в песнях *юэфу*, и в творчестве поэтов Цао и их окружения... Образ будущего, вызывающий эту тоску, обычно едва намечен, он, скорее, просто

угадывается в потоке изменений окружающего мира<sup>23</sup>. Его функция — напоминание и предостережение о краткости человеческой жизни, о зреющих роковых переменах, иногда о «тех, кто придет».

Но, увы, эти грядущие поколения никогда не мыслились олицетворением новой ступени развития: коль скоро путь назад представлялся путем наверх, его противоположность могла претендовать, скорее, на роль своеобразного декаданса... Самое большее, что древние могли допустить,— это то, что потомки когда-нибудь сравняются с ними и цикл замкнется. «Как знать: не сравняются ли с нынешними те, кто придет?» — таким допущением ограничивалась широта взглядов Конфуция [21, с. 207]. Через несколько веков ту же мысль повторит в своем литературном трактате и Цао Пи. Мир Цао Пи расположен прежде всего во временных рамках: только что рожденной династии, и его непосредственный идеал — «цзяньаньские мужи», плеяда поэтов II в. «Хоть древних они еще не достигли... ныне живущим их уже не догнать. Вот позже рожденных могли б опасаться. Тех, кто придет, очернить невозможно. Боюсь, однако, что мне и Вам, к чьим стопам припадаю, их увидеть не придется»,— пишет Цао в послании к своему другу У Чжи [10, т. 2, с. 927]. Иными словами, его видение литературной эволюции в основном регрессивно. «Ближний» идеал цзяньаньской поэзии уступает «дальнему» — канонической литературе, творения сегодняшнего дня представляются ему еще слабее, а достигнет ли в будущем литература хотя бы уровня цзяньаньской поэзии — бог весть.

Лишь много позже, в одной из танских новелл VIII в. мы встречаем интереснейшую разработку темы грядущего, когда иллюзорное «завтра» внезапно вторгается в реальное «сегодня». Молодого человека, только вступающего на чиновную стезю, нищий монах<sup>24</sup> заставляя пережить в видениях блеск высшей власти, наслаждение славой и богатством, горечь падения, многочисленные страдания и унижения предстоящей ему долгой жизни — все за время, пока рядом варилась каша... Вряд ли найдется читатель, который останется равнодушным к великолепной интерпретации этого сюжета, дан-

<sup>23</sup> О том, что субъективно образ будущего действительно ощущался, говорит старый комментарий к приведенному выше стихотворению. «Древность впереди и грядущее позади незримы,— так передает комментатор свое впечатление от прочитанного,— но прошлое уходит все дальше, а грядущее тянется вслед, не останавливаясь ни на миг, и жизнь человеческая в этом промежутке подобна цветению и увяданию деревьев и трав — не более того» [34, с. 166].

<sup>24</sup> В образе этого нищего монаха перед героем рассказа предстает Люй Дун-бин — один из Восьми бессмертных (*ба сян*) даосского пантеона (о нем см. [169, с. 285]).

ной впоследствии замечательным рассказчиком Пу Сун-лином (XVII в.) [241, с. 147—158]. Но и этот выход в будущее, столь редкий для китайского стереотипа мышления, оказывается, строго говоря, тупиком: юноша отвергает открывшееся его взгляду грядущее, предпочтя бегство от времени. «Он ушел в горы и чем кончил жизнь — неизвестно» — так завершает свою новеллу Пу Сун-лин [241, с. 158].

Подытоживая сказанное, можно прийти к выводу, что традиционному Китаю было свойственно иное восприятие потока времени, нежели Европе. Это относится прежде всего к субъективному направлению его движения: «Назад и выше» — так мог бы сформулировать его любитель парадоксов. Будущее почти всегда оставалось за спиной — и в небрежении, человек оказывался устремленным в прошлое. «Древность хотя и далека, — заканчивает Лю Се свое эссе об эволюции литературы, — в ней все отчетливо, как в [человеческом] лице» [27, т. 2, с. 676]. Эта концовка говорит не только о том, что взгляд самого Лю Се обращен в древность, но и о ее субъективной близости, позволяющей ощущать людей древности как живых собеседников, как деятелей сегодняшнего дня.

Эта специфичность восприятия далекого прошлого, традиционное сосуществование в сознании китайца прошлого с настоящим сказалось в какой-то мере и на событиях недавних дней. Достаточно вспомнить хотя бы кампанию одновременной критики умершего две с половиной тысячи лет назад философа Конфуция и возвысившегося в период «культурной революции» маршала Линь Бяо — европейцу такое сочетание показались бы абсурдом. В Китае же отделенные от ныне живущих многими столетиями жестокий объединитель страны Цинь Ши-хуан (III в. до н. э.) и «военный гегемон» Цао Цао (II в.), просвещенная государыня У Цзэ-тянь (VII в.) и честный чиновник Хай Жуй (XVI в.) становились символами самой жгучей современности, оказывались в центре важнейших политических кампаний. О них говорили и писали так, словно гигантской исторической дистанции вовсе не существовало; и это не выглядело смешным именно потому, что китайская древность всегда присутствовала в китайском «сегодня», по традиции находилась как бы «перед глазами». Впрочем, как ни равнялось древнее китайское общество на еще более глубокую древность, времена менялись, и вместе с ними менялось отношение к литературному творчеству. Знаменем времени, показателем движения литературной мысли стало изменение шкалы ценностей, переход от чисто этических критериев в критике к критериям эстетическим. Когда именно это произошло, точно сказать трудно, процесс переоценки ценностей был длительным и занял не одно сто-

летие. Наиболее видной вехой на этом пути и даже в какой-то степени переломным моментом в развитии литературной мысли Китая многие синологи считали знаменитый трактат Цао Пи «Рассуждение об изящной словесности». Его известное определение поэтических жанров давало основание предполагать, что эстетический критерий в оценке литературного произведения провозглашен именно им. Так, например, Н. Т. Федоренко, анализируя это высказывание Цао Пи, отмечал, что «его взгляды на поэзию заложили основы эвфуизма в китайском поэтическом творчестве („стихам и одам нужна красота", — говорил он)» [261, с. 91]. Л. Е. Черкасский констатировал, что «знаменитая фраза „поэзия жаждет красоты" наметила границы между чисто художественными произведениями и другой литературой» [269, с. 22]. Л. Д. Позднеева писала, что «система Цао Пи из „четырёх форм" с критерием прекрасного для одной из них говорит о начавшемся выделении поэзии в самостоятельную область» [221, с. 50—51]. Чтобы список не страдал досадной неполнотой, следует упомянуть и автора этих строк, который, обращаясь к тому же «высказыванию Цао Пи о красоте как об основном свойстве поэзии» [215, с. 102], точно так же видел в нем четкую новацию [215, с. 93].

Надо сказать, что при обращении к материалу китайской литературы исследователю всегда грозит опасность недооценки роли традиции, которая представляет собой основную, подводную часть айсберга, и переоценки новаторства того или иного автора. Эта опасность особенно велика при беглом знакомстве с тем или иным высказыванием, когда нет возможности заметить особенности его лексики и проследить их истоки. Именно это, как нам кажется, случилось при переводе определения, данного Цао Пи стихам и одам.

Начнем с того, что Цао Пи в своем определении поэтических жанров говорит не о прекрасном и не о красоте, в высоком смысле являющейся синонимом прекрасного<sup>25</sup>. Первоначальное, конкретно-вещное значение слова *ли*, которое употреблено в тексте, — это окраинный орнамент, узорная кайма на ткани. «Выткали вещь из чистого, как лед, шелка с расшитой узорной каймой» — такой пример на его словопотребление приводит из «Ханьской истории» Бань Гу словарь «Море слов» («Цыхай») [125, с. 1550]. Иначе говоря, *ли* — нечто красивое, но не основное, не главное. Это как бы добавочное украшение, место которому на краю шелкового полотна. Здесь-то и кроется его отличие от понятия прекрасного, передаваемого обычно иероглифом *мэй*. Последний, графически представлявший собой идеограмму — сочетание

<sup>25</sup> Хотя, например, Винсент Ши при переводе все того же высказывания Цао Пи употребляет слово «beautiful» [298, с. XXVI].



знаков «большой» и «агнец», по-видимому, возник в связи с практикой жертвоприношений, требовавшей, чтобы жертвенное животное было «без изъяна» (*цюань*), безусловно по всем своим статьям. Впоследствии оба понятия — *ли* и *мэй* — объединились в слове *мэйли*, но первоначально *мэй* обозначало нечто внутренне и внешне совершенное, если не божественное, то достойное божества, а *ли* — всего лишь украшение, т. е. чисто внешнее и вдобавок второстепенное. «Огпате» — переводит его Дж. Хайтауер [291, с. 513], «яркая красивость» — находит русский синоним К. И. Голыгина [176, с. 15], «embellished» — пишет Д. Хольцман [292, с. 130], и мы можем к ним присоединиться<sup>26</sup>.

«Красивость» — это далеко не прекрасное: при такой интерпретации слово *ли* может иметь не только положительный смысл. И действительно, определение Цао Пи корнями своими уходит в сочинение Ян Сюна, который относился к указанному качеству одической поэзии весьма критически.

Крупнейший мыслитель своей эпохи Ян Сюн<sup>27</sup> смотрел на оды своего времени как на упражнения школяров, которые, прежде чем приступить к настоящим занятиям, осваивают причудливую вязь отжившего век «головастикового письма». «Возмужавший не делает [этого]!» — заявлял Ян Сюн, как бы противопоставляя позицию зрелого мужа грехам собственной молодости. Когда же философу напоминали, что перед ним поистине «узорная кайма на облачке шелкового газа», он парировал в чисто конфуцианском духе: «... [которая] подрывает женские ремесла!», намекая, что всякая роскошь и излишества истощают ресурсы государства и его производство. В своем трактате Ян Сюн выступает как строгий пурист, не признающий самодовлеющей ценности прекрасного и отрицающий за человеком потребность в эстетическом наслаждении. Не помогает даже апелляция его оппонента к примеру женской красоты («Вот женщинам свойственна прелесть, а могут ли книги тоже обладать ею?»). Да, не смущаясь, декларирует свое литературное кредо Ян Сюн, «женщина, презревшая беспутство пудры и румян,— прелестно скромна, книга, презревшая извращенность словесного расточительства,— образцова» [62, т. 1, с. 60].

<sup>26</sup> Совершенно неожиданный перевод *ли* как «симметрии» дает Е. Р. Хьюз [294, с. 322].

<sup>27</sup> Живший несколько позже Хуань Тань оценивал его следующим образом: «Талант и мудрость Ян Цзы-юня делают для него доступным все [сущее], он способен проникнуть в священное *дао*. Он необыкновенен, не имеет ничего общего с прочими. С тех пор как возникла династия Хань, не было еще подобного человека... [Его книгу о] Величайшем сокровенном следует [поставить сразу] за „Пятикнижием“, т. е. за конфуцианским канонам (кстати, слово *цзин* — «канон» он прилагает и к книге Ян Сюна) [54, т. 1, с. 551].

Однако время брало свое. Китайская поэзия — и Ян Сюн не мог не видеть этого — давно уже рассталась с первозданной простотой песен «Шицзина», она шла вперед, и авангардным жанром в ханьскую эпоху сделались именно оды *фу*. Настойчивые вопросы о них, задававшиеся Ян Сюну, сами по себе были достаточно показательны. Конечно, он, как истый конфуцианец, с легкостью предал бы анафеме современников, но он не мог отречься от того, что уже давно стало древностью и классикой. Слишком от многого пришлось бы отказаться! От Цюй Юаня, Сун Юя, Цзя И, в чьих произведениях философ ценил прежде всего их дидактическую сущность, искусно замаскированное увещание. «Он словно нефрит и горный хрусталь!» — восхищенно отзывался, например, Ян Сюн о Цюй Юане, хотя восхищение было вызвано образом мыслей «благородного мужа», а не мастерством поэта [62, т. 1, с. 60].

На помощь пришла раннеконфуцианская концепция исторического регресса, концепция постепенного ухудшения человеческих нравов по сравнению с благодатной древностью. Ян Сюн признал поэзию прошлого, оставив себе руки развязанными по отношению к современности. «В одах поэта, [равного авторам] „Книги песен“<sup>28</sup>, красоты использовались образцово, в одах поэтов [„чуских“] строф” красоты используются безрассудно!» — заявил он испытующему его оппоненту [62, т. 1, с. 63].

Собственно говоря, в этом высказывании Ян Сюна уже указано то основное свойство «первого чисто литературного жанра» — *фу* [291, с. 513], которое считалось потом в Китае неизменным атрибутом оды. Это наличие «красивостей», или внешней украшенности (*ли*), выражавшейся в изощренности языка, витиеватости стиля. По сути дела, Цао Пи только повторил его определение («стихи и оды тяготеют к красности»), убрав всю негативную часть. Из слов Цао Пи так и не ясно, считает ли он красоту *ли* положительным или отрицательным качеством, ибо термин *ли* допускает любое толкование, поскольку все внешнее почиталось в Китае второстепенным, и лишь логические ухищрения помогали приверженцам внешней красоты в отдельные эпохи одерживать верх. Кстати сказать, Ван Чун, влияние которого на Цао Пи ощущается очень заметно, был особенно активным защитником идеи примата содержания — красота формы не имела для него самодовлеющей ценности. «Неужто же напрасно ложится тушь и ходит кисть, [создавая] сочинения литераторов, — только ли ради того, чтобы любовались кра-

<sup>28</sup> Слова в скобках добавлены на основании комментария Го Шао-юя; он же, цитируя ряд источников, указывает, что под словом *шижэнь* — «поэт» здесь следует понимать Цюй Юаня [62, т. 1, с. 63, прим. 8].

сотой (*мэй*) или красотами (*ли*)?!» — восклицал в запальчивости Ван Чун. Побудительным импульсом для создания своих «Весов суждений» он считал утрату правдивости в литературе (художественному вымыслу, как мы знаем, он отказывал в праве на существование), что, по его мнению, привело к поспранию «истинной красоты» (*чжэнь мэй*) [7, с. 575]. Впрочем, в основу своих эстетических оценок он клал не только критерий истинности, но и полезности. «Если слова не полезны, то нельзя говорить об их красоте» [200, с. 226],— утверждал Ван Чун, явно склоняясь в сторону чистой прагматики. Всем вообще жанрам он предпочитал рассуждение (*лунь*), усматривая его превосходство над другими четырьмя видами изящной словесности также и в строгости формы: ведь «в пышных письменах и красотах слова нет силы *дэ* письма!»

Специфическим свойством оды Ван Чун считает то же самое — наличие *ли* — внешних красот, словесной украшенности,— которое подметил до него Ян Сюн и подтвердил после него Цао Пи. Однако вполне естественно, что философ-рационалист относится к этому качеству отрицательно. «Мудрец ли тот, кто достиг изощренности в одах и гимнах, создаст обширный разукрашенный словесный узор (*ли вэнь*)? — вопрошает он читателя в одной из последних глав трактата,, и сам же разрешает его сомнения.— Таковы были Сыма Чанцин и Ян Цзы-юнь (т. е. Сыма Сян-жу и Ян Сюн.— *И. Л.*). Их словесный узор был украшен (*ли*) и служил великому, речи были искусны и превосходили [других своей] глубиной. Однако же они были не в состоянии расставить по местам истинное и ложное», а потому были «без пользы» [8, т. 4, с. 1112]. Сделав здесь некоторый реверанс в сторону великих предшественников, в самой последней главе Ван Чун уже дает оценку всего жанра в целом, подчеркивая в одах (а равно и в современных ему гимнах), с одной стороны, чрезвычайное увлечение изяществом формы, а с другой — необыкновенную затрудненность для понимания, что, конечно, взаимосвязано. В этом смысле «оды и гимны — единственные [в своем роде]!» — восклицает Ван Чун, и человеку, который заканчивает читать его книгу, уже нетрудно понять, что такое восклицание означает осуждение [124, с. 25].

Позицию Цао Пи в этом вопросе анализировать очень трудно, так как мы можем опираться только на косвенные свидетельства, а они чрезвычайно противоречивы. Ситуация осложняется четко выраженной асинхронностью развития литературы и литературной мысли в исследуемую эпоху. Действительно, рождение нового централизованного государства со всем многообразием вытекающих отсюда общественных последствий вызвало к жизни и новые поэтические фор-

мы, которые завоевали прочные позиции в литературе. Но литературная мысль, ориентированная конфуцианцами на классические образцы «Шицзина», продолжала оперировать представлениями далекого прошлого. Ко времени Цао Пи теоретики литературы готовы были отказаться от прежнего морализаторского пуризма, но и увлечение формой «больших *фу*» с их витиеватостью и пышностью языка подошло к концу. Поэтический эксперимент закончился, эпiku сменяла камерная лирика, и если в одах Цао Пи мы не найдем изысканных красот стиля, то это может свидетельствовать как о теоретической концепции автора, так и об изменившейся поэтической практике.

Правда, Цао Пи с неодобрением отзывается о Кун Жуне, говоря, что тому «не под силу вести рассуждение, его упорядочивающему началу не возобладать над словами» [10, т. 2, с. 1127], и это может быть понято как осуждение увлечения формой. Однако речь ведь идет о жанре «рассуждения», которому, по определению Цао Пи, приличествует упорядоченность [10, т. 1, с. 1128], так что это свидетельство тоже ненадежно.

Наиболее объективный ответ, как нам кажется, дает статистический анализ текстов, дополненный, разумеется, смысловым. Мы не будем сейчас говорить, какое огромное значение придавал Цао Пи роли животворящего эфира *ци* — первоисточника творчества, и какое множество раз встречаются в его сочинениях понятие сердца — вместилища *ци*, и ветра — его движения — все они имеют прямое отношение к области содержания. Но одно числовое сопоставление поистине поразительно. В «Полном собрании изящной словесности эпохи Троецарствия», куда вошли все сохранившиеся тексты Цао Пи (кроме стихов), иероглиф *ли* («украшение», «красивость») употреблен всего четыре раза, тогда как *мэй* («красота») — тридцать [54, т. 2, с. 1072—1100]. Несовпадение почти на порядок не может быть случайным — понятие *ли*, которое служит у Цао Пи классифицирующим признаком для стихов и од, интересует его в минимальной степени. В то же время его толкование термина *мэй* само по себе является отрицанием принципа *ли* — внешней красоты. Он, например, сочувственно цитирует друга своего отца, поэта Цай Юна, который «одобрял красоту внутреннюю» (*чэн мэй ю нэй*) [54, т. 2, с. 1093]. «Красоту, даже не явившую себя [миру], не скрыть!» — заявляет далее Цао Пи [54, т. 2, с. 1093], и это совпадает с пониманием прекрасного у Ван Чуна. Но коли так — пропадает смысл во внешних украшениях *ли*: оторванные от внутренней сущности, они лишь напоминают басню о тигровой шкуре на спине незадачливого барана, к которой обращается и Цао Пи [10, т. 2, с. 926]. «У

благородного мужа узор *вэнь* гармонирует с внутренним [содержанием],— писал Цао Пи [54, т. 2, с. 1083], и в такой гармонии он видел обязательную норму литературы.

Из всего сказанного можно сделать несколько заключений. Во-первых, полюбившаяся синологам «знаменитая» фраза Цао Пи чаще всего переводилась не точно: не «поэзия жаждет красоты», а два рода изящной словесности, поэтический и прозопэтический, «тяготеют к красотам», что не так уж и хорошо. Во-вторых, не Цао Пи первый подметил эту тенденцию, а Ян Сюнь, Ван Чун и др. И, наконец, в-третьих, нельзя говорить об этом высказывании Цао Пи как о какой-то вехе в истории китайской литературной мысли, отмечаящей ее переломный момент. На позициях чистого эстетизма стояли безымянные оппоненты Ван Чуна, сам же Цао Пи, констатируя тенденцию «украшательства», существовавшую в поэтической практике, этой тенденции, по-видимому, не разделял ни в теоретическом плане, ни в плане поэтического творчества. Подобно Ван Чуну и другим, он придерживался мнения, что истинная красота идет изнутри, что она есть проявление сущности вещи и нарочитые красоты ей противопоставлены.

Справедливо усматривая торжество эстетического принципа в исключении из сферы «изящной словесности» *вэнь* произведений канонических, исторических и философских, синологи часто также относят этот факт уже к III в. [175, с. 192—193], связывают с именем Цао Пи. Действительно, перечисляя различные жанры *вэнь* в своем «Рассуждении об изящной словесности», этот теоретик не упоминает канон [175, с. 193] и прочее, а живший в I в. Бань Гу, напротив, свое «Описание искусств и изящной словесности» начинает с конфуцианского канона и сочинений философов [175, с. 192]. Но при ближайшем рассмотрении все оказывается не так просто.

Дело в том, что сочинение Бань Гу описывает не только «изящную словесность», но и различные «искусства»; первыми в ряду стоят именно они. Так что книги конфуцианского канона он относит не к *вэнь*, а к *и* — это видно из его предисловия [5, т. 6, с. 1701—1702] и послесловия [5, т. 6, с. 1723]. К той же сфере *и* — «искусств» отнесены Бань Гу сочинения по военному искусству, искусству счета и искусству волхвования [98, т. 1, с. 83]. Что же касается сочинений философов, то в авторском введении к этому разделу своей библиографии Бань Гу ясно говорит, что они являются ответвлением, продолжением шести канонов [5, т. 6, с. 1746], иными словами, также лежат за пределами *вэнь*. По-видимому, прав автор «Истории китайской литературной критики» Ло Гэньцэ и другие филологи, которые считают, что уже в ханьскую

эпоху каноническую и философскую литературу не включали в понятие изящной словесности, что уже в то время акцент делался на форме произведения [98, т. 1, с. 83, 84].

Итак, и в области жанровой классификации выявление эстетического подхода происходит задолго до Цао Пи и его времени, в эпоху, когда этический принцип в суждениях о литературе на первый взгляд кажется единственно возможным. Ведь нельзя было бы отказать сочинениям древних мудрецов в праве именоваться *вэнь* в прежнем, широком значении этого слова — в них больше, чем в каких-либо других по воззрениям древних проявляло себя Великое *дао*, и они оставались *вэнь*, поскольку оставались его знаком и манифестацией. Но где-то подспудно зрело уже другое понимание этой манифестации, в которой обязательным элементом должна присутствовать красота. Взгляд на *вэнь* как на проявление идеи прекрасного, изначально заключенной в *дао* и ныне явленной миру в слове,— эта новая точка зрения складывалась постепенно еще в слоях ханьской литературной критики.

Так кто же и когда впервые провозгласил в Китае необходимость эстетического подхода к литературному произведению? На этот вопрос можно ответить только приблизительно. По свидетельству «Разных записей о Западной столице», о красивости *ли* применительно к одам Сыма Сян-жу говорили еще его современники (II в. до н. э.). И уже в разбиравшемся нами высказывании Ян Сюна содержалась некая лазейка для реабилитации одического жанра и торжества принципа эстетизма. Ведь единственное, чего требовал древний философ, явно смущенный авторитетом таких признанных корифеев, как Цюй Юань,— это чтобы красоты стиля не переходили в излишество. Но где та художественная мера, которая была бы однозначна для всех? И то, что казалось Ян Сюну «безрассудством», стало нормой для теоретиков последующих поколений. Во всяком случае, определенный синтез критериев «прекрасного» и «полезного» некоторые китайские авторы видят уже в трактате Ян Сюна [98, т. 1, с. 97—98].

Поэтическая практика поэтов-одописцев способствовала постепенному примирению общественного мнения с возможностью чисто эстетической оценки. Да нет, она просто требовала ее, вопреки господствовавшим тогда в литературной мысли конфуцианским нормам! И новые веяния все больше завладевали умами. Именно благодаря заостренной полемичности «Весов суждений» Ван Чуна мы узнаем о существовании точки зрения на литературу, прямо противоположной его собственной. Сам Ван Чун не называет имени своего оппонента— скорее всего, это просто собирательный образ, вы-

разитель достаточно ясно проявившейся в то время тенденции. Никаких указаний на этот счет мы не находим и в наиболее подробных комментариях к трактату. Но, по словам Ван Чуна, «некоторые говорят... изящной словесности — *вэнь*, чтобы она была хорошей, необходимы красоты стиля — *ли*» [8, т. 4, с. 1190].

Самое интересное, что требование безымянного оппонента адресуется не только одам или даже одам и стихам вместе, но изящной словесности в целом, любому словесному узору — *вэнь* (это особенно хорошо видно из контекста высказывания). Мнение гораздо более радикальное, чем простая констатация Цао Пи уже установившегося литературного факта, и гораздо более раннее — не позднее I в. Впрочем, оно так и осталось вне основного потока развития литературной мысли. Момент его торжества наступил лишь в III в., когда эстетический критерий наконец стал обязательным. Но заслуга его утверждения принадлежит не «Просвещенному монарху» династии Вэй — Цао Пи (187—226), а его младшему современнику, филологу и историку Хуанфу Ми (215—282).

Молодой поэт Цзо Сы показал ему, уже маститому и прославленному, свою «Оду трем столицам». Ода понравилась, и Хуанфу Ми написал к ней предисловие. «Изящная словесность (*вэнь*) должна быть предельно прекрасной (*мэй*)... — утверждал он, — слова должны быть красивыми (*ли*) до предела. Вот такая прекрасно украшенная словесность (*мэй ли чжи вэнь*) и есть творение [в жанре] *фу*!» [10, т. 2, с. 1002]. Иначе говоря, критерии *ли* и *мэй* были объединены, а требование формального совершенства, изысканности стиля было предъявлено словесности открыто. Надо полагать, что авторитетное слово Хуанфу Ми выражало общественное мнение «конца века».

В творчестве представителя следующего поколения теоретиков литературы, Лу Цзи, мы наблюдаем продолжение той же тенденции. В его знаменитой «Оде изящному слову» (302 г., согласно датировке Хьюза [294, с. 43]) «поэзия есть роскошь, обаятельность цветов, проносящаяся по стихам как бы перед глазами, в то время как они звенят гармонией, так что и сама поэзия, и сама поэтическая мысль могут быть названы цветами... особенно в их тайном слиянии в одно (*биньбинь*), проповеданном еще Конфуцием и напоминающем узор вышивки» [155, с. 151]. Думаю, что мы можем довериться этому образному восприятию В. М. Алексеева и не затруднять читателя другими цитатами. Впоследствии, в годы «Вечного Просветления» — Юнмин (конец V в.) стремление к внешнему совершенству в поэзии, эстетизм в литературной мысли достигли своего апогея. Осуждение так назы-

ваемых «восьми болезней стиха», с которым выступил крупнейший поэт и теоретик литературы тех лет Шэнь Юэ, наложило на стих столь тесные оковы, что принесение содержания в жертву формальному изяществу сделалось неизбежным. Что же до прозы, то в ней господствовали изысканные параллельные конструкции, основанные на чередовании шести- и четырехсложных строк, а знак *ли* (красивость) стал частью одного из иероглифов, обозначающих подобную прозу.

Затем вновь наступил период «отрицания отрицания» — его провозвестником оказался Лю Се, еще писавший в духе своего времени прозой *пяньли вэнь* (правда, не слишком строго придерживаясь правил), но безусловно ставивший во главу угла момент содержательный. Более четкой реакцией на всеобщее увлечение красотами в литературе явилось движение за прозу древнего стиля — *губэнь*, но эти факты лежат, уже за хронологическими рамками нашей книги.



Очевидно, что нет смысла писать книгу, если все ее содержание потом удастся вместить в скупые строки заключения; к тому же желание автора выразить себя в конце концов иссякает, равно как и любознательность читателя. Поэтому пусть читатель не ждет здесь обширных резюме — наш разговор подходит к концу, а свое последнее слово автор хочет употребить лишь на то, чтобы подчеркнуть три момента из всего сказанного.

Литературный термин как элемент особой мировой модели. Заметим прежде всего, что литературные концепции китайцев не стоят особняком, а органически входят в их общую систему представлений о мире, также являя собой при всей возможной вариативности вполне законченную систему. Это особенно хорошо видно на примере анализа категории *вэнь*, являвшейся неотъемлемым элементом той модели мира, которая в определенных модификациях оказалась приемлемой как для конфуцианцев, так и для даосов и без которой было бы невозможно столь поразительное для стороннего наблюдателя взаимопроникновение двух учений в сфере литературы, например. Подобно китайскому платью [258], китайским шахматам [278] и многому другому, китайская литература мыслилась выражением мировых процессов и активно участвующей в них силой — между нею и прочими элементами Мироздания четко действовали прямые и обратные связи. Движение невидимой мировой пружины — *дао* через посредство энергии *дэ* порождало зримые образы на земле и в небесах; доступные взору, они позволяли судить о скрытой от него сущности. Тот же закон простирался и в мир человека: людей различали по сплетению словес, подобно тому как животных различали по узорам на шкуре; и то и другое было знаком потенции — *дэ*. Потому-то устраивались литературные экзамены с неограниченной целью определения административных талантов; потому-то нешедшие себе применения на поприще государственных дел отдавались литературе. Все представлялось взаимосвязанным, ибо опиралось на одно и то же основание.

Без обращения к этой модели мира, к таким ее элементам, как *дао*, *дэ*, *ци* и *фэн*, трудно понять движение поэти-

ческой мысли; трудно понять порою происходящее и в сфере самой поэзии. Ведь совсем не случайно, что Ветер Вселенной — *фэн* так часто бушует в китайском стихе [230, с. 57]. То же самое — его конкретные проявления, одно из которых мы позволим использовать здесь в качестве примера.

В китайской поэзии синонимом выражения *цюфэн* — «осенний ветер» — бывает *цзиньфэн* [11, т. 3, с. 1196, 1211], где *цзинь* может означать и «золото» и металл вообще. Живущие привычными представлениями, мы помним слова «осень золотая», взору предстает картина кружащихся на ветру желтых листьев, и так хочется перевести китайское *цзиньфэн* русским «золотой ветер». Однако, увы, китайский образ, как это часто бывает, построен не на внешнем подобии, а на стяжении явлений, объединенных неким глубинным (хотя и примысленным) сходством. Дело в том, что, согласно концепции пяти первоэлементов, осеннему сезону в круговращении мировых стихий соответствует элемент металла [10, т. 1, с. 651] и вихрь мирового эфира осенней порой — это движение стихии металла, «ветер металла» или «железный ветер», если хотите найти достаточно точный и поэтический русский эквивалент. «Золотой» или «железный» — немалая разница! — но ее можно и не заметить, если не знать, каким представлял себе китаец этот мир — грозным, могучим и столь непохожим на тот, в котором живем мы...

То же самое происходит и с литературным термином. Впервые знакомясь с понятиями *би* и *син*, синолог часто не может подобрать лучших аналогий, чем «сравнение» для первого и «метафора» для второго. Мы остаемся в приятном заблуждении, считая, что человек китайской древности мыслил почти как мы. А между тем литература для него была вовсе не продуктом творческой индивидуальности или социальных условий — он рассматривал ее как самовыражение тайных глубин бытия, которым для этого вначале потребовалось создать жизнь и самого человека как вместилище тончайшей субстанции мирового эфира, средоточие мировой духовности, находящей отклик во всех уголках Вселенной. Потому-то и *син* не просто ассоциация, тем более не метафора, а некий мгновенный прорыв к сущности, поэтическое озарение, один из способов сверхчувственного познания.

Специфику самой китайской поэзии нетрудно ощутить уже при первом знакомстве, но понять ее до конца вне стереотипов традиционного мышления все же невозможно.

Сердце, например, представлялось китайцу единственным чувствительным миром, лишь оно было способно дать ему истинные ценности, приобщить к сущности вещей — отсюда концепция поэзии как голоса сердца, постоянная доминанта лирики.

Великое *дао* было разлито во всем: в цветке и в утренних зорях, в полете мотылька и в кружеве листвы; не требовалось дальних странствий, чтобы ощутить его биение, в любой капле росы отражался мир — отсюда стремление к лаичности, малому размеру стиха.

Приобщение к *дао* предполагало некое погружение, переход на иной, глубинный уровень, недоступный обычному восприятию,— отсюда обилие намеков, реминисценций, иносказаний, почти обязательный «второй план» китайского стиха, соответствовавший этому обращению к сокровенному.

Мир казался китайцу бесчисленной россыпью вещей и явлений, картиной, состоявшей из отдельных мазков, но этот зримый узор создавался механизмом Великого *дао*, которое порождало его внутреннюю цельность. По образцу макрокосма строилось и китайское стихотворение: состоявшее из формально не связанных между собой квантов-строк, оно было прочно стянуто незримыми скрепами. Невозможность переносов, которые нарушили бы видимую замкнутость строки на себе самой, подчеркивало внешнюю дискретность и побуждало обратиться внутрь, в сферу существенного... В основе китайского стиха, так же как и китайской модели мира, лежали резонансные связи «вещей одного рода» — отсюда обилие в стихе параллельных конструкций самого разного характера.

Ограниченность эволюции китайской литературной мысли. Анализ древнекитайских литературных терминов недвусмысленно свидетельствует об их историчности и историчности традиционной литературной мысли Китая в целом. Правда, китайские литературоведы почти всегда рассматривают термин как данность, как остановленное мгновение; они приводят различные точки зрения, существовавшие на протяжении истории, например относительно *би* или *сун*, и выносят свое окончательное суждение, забывая, что сам термин есть категория субъективная и что его конкретное содержание изменяется во времени. Если наиболее фундаментальные знаки культурного кода, обеспечивающие непрерывность всей культурной традиции—например, *дао* и *дэ* — обладают действительно колоссальной инерцией, то уже категории следующего слоя, даже такие общие, как *вэнь*, совершенно определенно подвержены модификациям.

Впрочем, не будем все же слишком абсолютизировать это движение, тем более судить свысока китайских критиков, не замечающих его. Ведь в какой-то степени оно иллюзорно, происходит только для нас, носителей иной культуры, для которых не существует понятия *вэнь* и которые потому вынуждены подыскивать ему более или менее адекватные тер-

мины. Мы неизбежно препарлируем его, расчленим единое целое, пытаюсь понять чуждый нам организм. Для китайца же древности и средних веков *вэнь* всегда оставалась *вэнь* — живым древом, которое могло давать новые побеги, но не могло быть оторвано от своих корней. Сознание китайца схватывало его целиком, в пышном цветении заложенных в него значений, и если взгляд его останавливался лишь на одном каком-то цветке, этот цветок все равно оставался частью древа. Мы можем сколько угодно удивляться тому, что Лю Се, ратовавший прежде всего за содержательность литературы, сам писал вычурным стилем *пяньли вэнь*, но в его глазах эта модная разновидность все равно оставалась частью человеческой *вэнь* — облагораживающего узора *дао* и *дэ*. В разное время разные авторы могли интерпретировать термин по-своему, но они никогда не упускали из виду того, что считалось в нем главным.

Дело тут даже не в желании или нежелании нарушить традицию, просто определенный стереотип мышления не давал писателю власти над прошлым, напротив, отдавая во власть прошлому сегодняшний день. Потому-то продолжали жить старые значения термина, а новые определялись старыми послылками. Исходные постулаты, как правило, были достаточно аморфны, открывая простор для долгих трансформаций, хотя все же существовала та грань, переход которой означал бы ломку основы, чего никогда не случалось. Само развитие термина шло как бы в соответствии с китайской моделью мира, где вечная пульсация, взаимопереход и взаимопреодоление двух тенденций *инь* и *ян* происходит в пределах замкнутого круга. Число вариантов при этом, естественно, ограничено; чем дальше, тем больше мы встречаем в китайской литературной мысли лишь незначительные нюансы и повторения. При чтении теоретиков литературы XIX в. невольно ловишь себя на мысли: «Было! Все уже было!» И пусть слова Энгельса, очень точно подметившего тесную связь жизни терминов с жизнью идей<sup>1</sup>, были сказаны совсем по иному поводу, именно анализ китайского литературного термина как нельзя лучше демонстрирует нам особенности всей традиционной литературной мысли Китая.

**Преимственность и постепенность.** Движение этой мысли не только характеризуется определенной заданностью, ограниченностью путей развития, но также исключительной постепенностью, отсутствием заметных скачков или резких качественных сдвигов. Между литературной теорией древности и следующего за ней периода, который мы

<sup>1</sup> «В науке каждая новая точка зрения влечет за собой революцию в ее технических терминах» [3, с. 31].

лишь условно называем «средними веками», нет четкой грани, «Средние века» лежат посередине между древностью и новым временем, но они не означают отрицания античности — традиция не прерывается. Во всяком случае, об этом ничего не говорит исследованный нами материал дотанского периода.

Разумеется, в каждую эпоху литературная теория приобретает новые черты, но, например, литературная мысль эпохи Вэй отличается от позднечаньской не больше, чем та от своих предшественниц. Возьмем ли мы такие важные моменты, как усиление внимания к современности, применение к поэзии эстетических критериев или появление индивидуальных характеристик, — все это уже имело место в эпоху Хань. Даже торжество идей даосизма, которое мы наблюдаем при династии Вэй и которое является своего рода разграничительным признаком, на самом деле корнями уходит на два столетия глубже, к кануну крестьянской войны «желтых повязок» — периоду, чрезвычайно интересному и в литературном отношении. Что же касается теоретиков литературы эпохи Вэй, то традиция связывает их с предшественниками нерасторжимыми узами.

Достаточно упомянуть две такие фигуры, как Цао Пи и Ван Чун. Оба они внесли значительный вклад в развитие литературной мысли Китая, но немного найдется в ее истории людей, столь же различных во всем остальном. Разделенные какой-нибудь сотней лет, для историков литературы и критиков они существовали как бы в разных измерениях. Ван Чун, чиновник средней руки, незнатного и бедного рода, был вольнодумцем и скептиком, подвергавшим сомнению самые устои традиционного общества, являлся личностью одиозной, чьи сочинения оказались преданы забвению отнюдь не случайно. Что же касается Цао Пи, то в жизни он был Сыном Неба — выше этого вообще не мог подняться человек! — а в литературе — классиком и примером для подражания.

Потом роли переменялись: Ван Чун наконец обрел заслуженное признание, и даже несколько сверх того, а Цао Пи сделался объектом гораздо более сдержанных оценок или же прямой критики. Правда, в истории литературного процесса они по-прежнему оставались разъятыми — отчасти потому, что сходные элементы их творчества не лежали на поверхности, отчасти из-за гипнотизирующей границы между двумя династиями, с которой впоследствии почти слился водораздел между китайской древностью и средневековьем. Однако если мы внимательно сопоставим текст «Весов суждений» Ван Чуна с текстом «Рассуждения об изящной словесности» Цао Пи, то увидим, что будущий император был не чужд влия-

ния «сомнительного» автора, а литературная мысль эпохи Вэй являла собой продолжение старых тенденций.

Недвузначной переключкой с текстом Ван Чуна звучат, например, высказывания Цао Пи о корнях и листьях литературного древа, о четырех родах литературного творчества, о духовной субстанции *ци* как «хозяине» вдохновения и самого творца-литератора и, наконец, о древности и современности — последние вообще нельзя понять, не обратившись к сочинению Ван Чуна. Там же, в «Весах суждений», мы находим и емкие, лаконичные характеристики писателей эпохи Хань, столь схожие со знаменитыми литературными характеристиками, которые Цао Пи давал поэтам своего времени.

Впрочем, в одном ли Ван Чуне дело! Не ново знаменитое определение, данное Цао Пи поэтическим жанрам, — самая интересная мысль здесь (хотя и без негативного оттенка) заимствована у другого ханьского автора, Ян Сюна. Из «Хуайнань-цзы» взят образ—противопоставление драгоценной нефритовой регалии *би* и тени солнечных часов [10, т. 2, с. 1128], рисующий ничтожность богатства и власти по сравнению с истинной драгоценностью — временем. Образ «просвещенного» основателя Чжоуской династии, Вэнь-вана, который даже в заточении неустанно трудился на поприще литературы, «развивая» «Книгу перемен», восходит к Сыма Цяню [10, т. 2, с. 1128]. Комментаторы отметили и другие реминисценции, подчеркивающие традиционность мышления Цао Пи и его современников. Цена новое, мы склонны преувеличивать его роль в жизни древнего и средневекового Китая, однако даже на стыке этих двух эпох новаторство в области литературной мысли оказывается не столь уже ярким. Новации вэйских авторов всего лишь теневой узор, который мысль нового поколения наложила на канву традиции.

Впоследствии даже вторжение буддизма не принесло коренной ломки устоявшихся взглядов (это видно на примере книги Лю Се, испытавшего огромное влияние нового учения). Произошла лишь определенная подстановка понятий. Животворящий эфир *ци*, например, стали рассматривать как вариант индийской праны, древнее *гуань* (наблюдение и проникновение в тайное движение сил Вселенной) сделалось синонимом буддийского созерцания — дхьяны, привычным словом *дао* повсеместно начали заменять при переводе понятие дхармы — Мирового закона. Быть может, именно в силу такого камуфляжа современным исследователям так трудно порой выявить элементы буддийского мировоззрения у старых китайских авторов, ибо те скрыты за традиционной терминологией. Но сама подстановка оказалась возможной только благодаря определенному сходству двух моделей мира —

сходству, которое в конечном итоге стало причиной всем известного религиозного синкретизма в Китае.

Можно было бы еще долго говорить об особенностях китайского литературного термина и литературной мысли в целом, однако следует помнить, что и возможности автора, и время читателя ограничено. В заключение стоит только сказать, что любой подобный разговор должен вестись в одном контексте с проникновением в традиционно-китайское восприятие мира, с выяснением взаимосвязи литературных и мировоззренческих представлений. Конечно, путь к расшифровке культурного кода древних не прост, но он дает единственную возможность увидеть литературу прошлых тысячелетий такой, какой видели эту литературу ее современники, иначе просто нет смысла трудиться ее читать.

## ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

### *Произведения основоположников марксизма-ленинизма \**

1. К. Маркс. Тезисы о Фейербахе.— К. Маркс и Ф. Энгельс.— Т. 3.
2. К. Маркс, Ф. Энгельс. Манифест Коммунистической партии.— Т. 4.
3. Ф. Энгельс. Предисловие к английскому изданию «Капитала». — К. Маркс и Ф. Энгельс.— Т. 23.
4. В. И. Ленин. Философские тетради.— Т. 29.

### *Источники и комментаторская традиция*

5. Б а н ь Г у . Ханьшу (История династии Хань). Шанхай, 1962.
6. Ван Вэй. Ван Ю-чэн цзи цзяньчжу (Собрание сочинений правого помощника канцлера Вана, с комментариями и пояснениями). Пекин, 1962.
7. Ван Чун. Луньхэн цзице («Весы суждений» с собранием толкований текста). Шанхай, 1957.
8. Ван Чун. Луньхэн цзяоши («Весы суждений» с текстологическими исправлениями и пояснениями). Шанхай, 1938.
9. Вэй Ш о у . Вэйшу (История династии Вэй).— Саньго чжи цзице (История Троецарствия с собранием толкований текста). Пекин, 1957.
10. Вэньсюань (Литературный сборник). Шанхай, 1959.
11. Го М а о - ц я н ь . Юэфу шици (Свод стихов юэфу). Шанхай, 1955.
12. Г о у й (Речи царств). Шанхай, 1958.
13. Гуань Инь-цзы (Книга Гуань Инь-цзы).— Даоцзан (Сокровищница дао), [б. м.], [б. г.].
14. Гуань-цзы цзяочжэн (Книга Гуань-цзы с разными поправками).— Чжуцзы цзичэн (Собрание творений великих мыслителей). Т. 5. Шанхай, 1956.
15. Гэ Х у н . Бао Пу-цзы (Книга Бао Пу-цзы).— Чжуцзы цзичэн. Т. 8. Шанхай, 1956.
16. Ду Вэнь-лань . Гу я о я н ь (Древние песни и поговорки). Шанхай, 1958.
17. Ивэнь лэйцзюй (Произведения литературы и искусства, объединенные по родам). Шанхай, 1959.
18. Лао-цзы цзяоши («Книга Лао-цзы» с текстологическими исправлениями и пояснениями). Шанхай, 1958.
19. Ли Ду шисюань (Избранные стихотворения Ли Бо и Ду Фу). Шанхай, 1957.
20. Лици чжэнъи («Книга установлений» в правильном истолковании).— Шисань цзин чжушу (Тринадцать классических книг с комментариями и подробными разъяснениями). Шанхай, 1957.

\* Произведения К. Маркса и Ф. Энгельса даны по второму изданию Сочинений; произведения В. И. Ленина — по Полному собранию сочинений.



21. Луньной чжушу («Беседы и суждения» с комментариями и подробными разъяснениями).— Шисань цзин чжушу. Шанхай, 1957.
22. Лу Цзя. Синьйю (Новые речи).— Чжуцзы цзичэн. Т. 7. Шанхай, 1956.
23. Лю И - цин. Ю мин лу (Записки о явном и сокровенном).—Лу Сюнь цюань цзи (Полное собрание сочинений Лу Синя). Т. 7. Шанхай, 1938.
24. Люйши чуньцю (Весны и осени рода Люй).— Чжуцзы цзичэн. Т. 6. Шанхай, 1956.
25. Лю Се. Вэньсинь дяолун (Дракон, изваянный в сердце письмён). Чэнду, 1957.
26. Лю Се. Вэньсинь дяолун цзяо чжу («Дракон, изваянный в сердце письмён» с текстологическими исправлениями и комментариями). Шанхай, 1959.
27. Лю Се. Вэньсинь дяолун чжу («Дракон, изваянный в сердце письмён» с комментариями). Пекин, 1958.
28. Лю Юн - цзи. Вэньсинь дяолун цзяоши («Дракон, изваянный в сердце письмён» с текстологическими исправлениями и пояснениями). Шанхай, 1962.
29. Лю Сян. Ленюй чжуань (Жизнеописания выдающихся женщин).— Сыбу бэйяо (Собрание важнейших книг по четырем разделам знания). Шанхай, 1936, тао 121.
30. Маоши чжэньи («Книга песен» в списке Мао, правильно истолкованная).— Шисань цзин чжушу. Шанхай, 1957.
31. Мо-цзы сяньгу (Книга Мо-цзы с комментариями).—Чжуцзы цзичэн. Т. 4. Шанхай, 1956.
32. Мэн-цзы ичжу (Книга Мэн-цзы с переводом на современный китайский язык и комментариями). Пекин, 1960.
33. Мэн-цзы чжушу (Книга Мэн-цзы с комментариями и подробным разъяснением).— Шисань цзин чжушу. Шанхай, 1957.
34. Суй Шу-сэн. Гу ши шицзю шоу цзи ши (Собрание комментариев к девятнадцати древним стихотворениям). Шанхай, 1957.
35. Сыма Гуан. Цзы чжи тун цзянь (Зерцало всеобщее, управлению помогающее). Пекин, 1957.
36. Сыма Цянь. Шицзи (Исторические записки).— Эршисы ши (Двадцать четыре истории). Шанхай, 1958.
37. Сыма Цянь. Шицзи сюань чжу (Исторические записки. Избранное с комментариями). Пекин, 1957.
38. Сюнь-цзы (Книга Сюнь-цзы).— Сыбу бэйяо. Шанхай, 1936.
39. Сюнь-цзы сюань (Избранные места из книги Сюнь-цзы). Пекин, 1958.
40. Сюнь-цзы цзяньши (Книга Сюнь-цзы с краткими пояснениями). Пекин, 1956.
41. Тайпин гуанци (Обширные записи, составленные в годы Великого Благоденствия). Пекин, 1959.
42. Тайпин юлань (Императорское обозрение, составленное в годы Великого Благоденствия). Шанхай, 1960.
43. Фань Хуа. Хоу Ханьшу (История Поздней династии Хань).—Эршисы ши. Т. 2. Шанхай, 1958.
44. Фэн Мэн-лун. Дунчжоу лего чжи (Хроника Восточного Чжоу и соперничавших царств). Пекин, 1962.
45. Хань Фэй-цзы (Книга Хань Фэй-цзы) — Сыбу бэйяо. Шанхай, 1936.
46. Хань Фэй-цзы цзи ши (Книга Хань Фэй-цзы с собранием толкований). Шанхай, 1964.
47. Хуайнань-цзы (Мудрецы с южного берега реки Хуай).—Чжуцзы цзичэн. Т. 7. Шанхай, 1956.
48. Хуанфу Ми. Ди ван ши цзи цзи цунь (Сохранившиеся фрагменты книги «Записи о сменявших друг друга государях»), Пекин, 1964.

49. Хуан Цзе. Хань Вэй юэфу фэнцзянь (Толкования назидательного смысла песен *юэфу* эпох Хань и Вэй). Пекин, 1958.
50. Ци Кан. Шэн у айлэ лунь (Рассуждение о том, что в звуке самом по себе нет ни радости, ни скорби).—Лу Сюнь цюань цзи. Т. 9. Шанхай, 1938.
51. Цзянь дин Шицзин чжуань шо хуэй цзуань (Высочайше утвержденное собрание всех комментариев и толкований к «Книге песен»). Пекин, 1730.
52. Цюань Тан ши (Полное собрание стихов эпохи Тан). Пекин, 1960.
53. Цюань Хань Саньго Цзинь Наньбэйчао ши (Полное собрание стихов эпох Хань, Троецарствия, Цзинь, Южных и Северных династий). Шанхай, 1959.
54. Цюань Шангу, Саньдай, Цинь, Хань, Саньго, Лючао вэнь (Полное собрание изящной словесности *вэнь* древнейших времен, эпох Трех династий, Цинь, Хань, Троецарствия и Шести династий). Шанхай, 1958.
55. Чжан Пу. Хань Вэй Лючао бай сань цзя цзи тицы (Предисловия к сочинениям ста трех авторов эпох Хань, Вэй и Шести династий). Пекин, 1960.
56. Чжаньго цэ (Планы Сражающихся царств). Шанхай, 1958.
57. Чжоу И чжэньи (Чжоуская «Книга перемен» в правильном истолковании).—Шисань цзин чжушу. Шанхай, 1957.
58. Чжоули чжушу («Установления царства Чжоу» с комментариями и их подробными разъяснениями). — Шисань цзин чжушу. Шанхай, 1957.
59. Чжуан-цзы цзицзе (Книга Чжуан-цзы с собранием толкований).—Чжуцзы цзичэн. Т. 3. Шанхай, 1956.
60. Чжуан-цзы цзицзе нэйпянь бучжэн (Дополнения и поправки к собранию толкований первой части книги Чжуан-цзы). Шанхай, 1958.
61. Чжунго гудай миныйзнь гяю сяоань (Избранные древнекитайские народные песни). Пекин, 1958.
62. Чжунго лидай вэньлунь сяоань (Антология китайской литературной критики разных эпох). Пекин, 1963.
63. Чжунго чжэсюэ ши цзыляо сяоаньцзи. Сянь Цинь чжи бу (Избранные материалы по истории китайской философии. Доциньский период). Пекин, 1964.
64. Чжунго чжэсюэ ши сяоаньцзи. Лян Хань чжи бу (Избранные материалы по истории китайской философии. Эпоха Хань). Пекин, 1961.
65. Чжун Жун. Шипинь чжу («Категории стихов» с комментариями). Пекин, 1958.
66. Чуньцю Цочжуань (Комментарий Цзоцю Мина к «Вёснам и осеням»), Пекин—Шанхай, 1955.
67. Чуньцю Цочжуань чжэньи (Комментарий Цзоцю Мина к «Вёснам и осеням» в правильном истолковании).— Шисань цзин чжушу. Шанхай, 1957.
68. Чуцы цзичжу («Чуские строфы» с собранием комментариев).— Сыбу бэйяо. Шанхай, 1936.
69. Чэн Дэн-юань. Гоши цзювэнь (Старинные свидетельства по национальной истории). Пекин, 1958.
70. Чэн Хуань. Ши Маоши чжуаньшу (Комментарии Мао [Чана] к «Книге песен» с подробными разъяснениями). Шанхай, 1935.
71. Шаншу чжэньи («Книга истории» в правильном истолковании).— Шисань цзин чжушу. Шанхай, 1957.
72. Шисань цзин чжушу (Тринадцать классических книг с комментариями и подробными разъяснениями). Шанхай, 1935.
73. Ши цзичжуань («Книга песен» с собранием комментариев). Шанхай, 1958.
74. Шовэнь цзецзы чжу (Словарь «Толкование письмён и объяснение иероглифов» с комментариями). Шанхай, [б. г.].

75. Юй Гуань-ин. Хань Вэй Лючао ши сюань (Избранная поэзия эпох Хань, Вэй и Шести династий). Пекин, 1958.
76. Юй Гуань-ин. Юэфу шисюань (Избранные стихи юэфу). Пекин, 1962.
77. Ян Сюн. Фа янь (Образцовые речения).— Чжудзы цзичэн. Т. 7. Пекин, 1954.

### Литература

На восточных языках

78. Бин Чэнь. Цао Пи-ды вэньсюэ лилунь (Литературная теория Цао Пи).—Вэньсюэ ичань. Сюаньцзи (Литературное наследство. Избранное). Вып. 3. Пекин, 1960.
79. Ван Го-вэй. Гуаньтан цзилинь (Лес творений Гуань-тана). Пекин, 1959.
80. Ван Да-цзинь. Ши тань Лю Се лунь фэнгу (О том, как Лю Се понимал термин *фэнгу*).—«Гуанмин жибао», 13.IX.1959.
81. Ван Ли. Ханьхой шилуо сюэ (Китайское стихосложение). Шанхай, 1958.
82. Ван Хуань-бяо. Сянь Цинь юйянь яньцзю (Исследование доцинских юйяней). Шанхай, 1957.
83. Ван Яо. Чжунгу вэньсюэ сысян (Идеология средневековой литературы). Пекин, 1948.
84. Ван Яо. Чжунгу вэньжэнь шэнхо (Жизнь средневековых литераторов). Шанхай, 1953.
85. Вэнь И-до. Шэньхуа юй ши (Мифы и поэзия). Шанхай, 1957.
86. Го Цзинь-си. Ши тань *вэньгу* хэ *шугу* цзай «Вэньсинь дяолун» чжун-ды чжюяо ни (О том главном значении, которое имеют в «Драконце, изваянном в сердце письмён» выражения *вэньгу* и *шугу*).—«Гуанмин жибао», 25.III.1962.
87. Го Шао-юй. Чжунго вэньсюэ пипин ши (История китайской литературной критики). Шанхай, 1956.
88. Гуань Фэн. Ван Чун чжэсюэ сысян яньцзю (Исследование философских идей Ван Чуна). Шанхай, 1957.
89. Гуаньхой «Шицзин» чжун-ды *син* цзи ци со ци цзоюн вэньтиды таолунь (Обсуждение вопроса о *син* и его роли в «Книге песен»),—«Гуанмин жибао», 12.XI.1961.
90. Гу Цзе-ган. Сегэ цзацзи (Некоторые замечания о том, как пишутся песни).—«Гэяо чжоукань», вып. 94, [б. г.].
91. Гу Цзе-ган, Ян Сян-гуй. Сань хуан као (Разыскания о трех владыках). Пекин, 1936.
92. Дэн Чжи-чэн. Чжунхуа эрцянъ нянь ши (Две тысячи лет китайской истории). Шанхай, 1954.
93. Жун Мэн-юань. Чжунго лиши цзинянь (Хронология китайской истории). Пекин, 1956.
94. Куаньсюэ минцы (Минералогический словарь). Пекин, 1954.
95. Линь Гэн. Шижэнь Цюй Юань цзи ци цзопинь яньцзю (Поэт Цюй Юань и изучение его произведений). Шанхай, 1957.
96. Ли Синь-фу. Цун «Вэньсинь дяолун»-ды яньцзю со сяндо-ды (Мысли по поводу изучения «Дракона, изваянного в сердце письмён»).—«Гуанмин жибао», 7.IV.1963.
97. Ли Чжан-чжи. Чжунго вэньсюэ ши люэгао (Краткий очерк истории китайской литературы). Пекин, 1955.
98. Ло Гэнь-цзэ. Чжунго вэньсюэ пипин ши (История китайской литературной критики). Шанхай, 1957.
99. Лу Кань-жу, Фэн Юань-цзюнь. Чжунго ши ши (История китайской поэзии). Пекин, 1956.

100. Лу Сюнь цюань цзи (Полное собрание сочинений Лу Синя). Шанхай, 1938.
101. Лю Гуан-и. Хань У-ди чжи юн жу цзи хань жу чжи шо ши (Конфуцианцы при ханьском императоре У-ди и их концепция поэзии). Тайбэй, 1969.
102. Лю Чи-шэн. Фэн, я, сун фэньлэй-ды шидай ии (Эпохальное значение дифференциации *фэн, я, сун*).— Шицзин яньцзю луньвэнь цзи (Сборник статей, посвященных изучению «Книги песен»), Пекин, 1959.
103. Лю Юн-цзи. Лунь *фэнгу* да мочу цзюнь (Отвечаю некоторым относительно *фэнгу*).— «Гуанмин жибао», 30.XII.1962.
104. Лян Ци-чао. Ши *сы ши* миньи (Толкование «четырех наименований» для поэзии). Чжунго вэньсюэ яньцзю (Исследования по китайской литературе).— «Сяошо юэбао» ди ши ци цюань вэйчжан («Сяошо юэбао», прил. № 17), (б. г.).
105. Ляо Чжун-ань, Лю Го-ин. Ши *фэнгу* (Толкование термина *фэнгу*).— «Жэньминь вэньсюэ». 1962, № 1.
106. Му Ши-цзинь. Цзиньнянь лай «Вэньсинь дяолун» яньцзю-чжун цуньцзай-ды цзигэ вэньти (Некоторые проблемы исследования «Дракона, изваянного в сердце письмён», наблюдавшиеся в последние годы).— «Цзянхай сюэкань». 1964, № 1.
107. Му Ши-цзинь. Чжун Жун ди шигэ пинлунь (Поэтическая теория Чжун Жуна).— «Вэньсюэ пинлунь». 1962, № 2.
108. Сунь Цзо-юнь. Шо я (Относительно *я*).— Шицзин яньцзю луньвэнь цзи (Сборник статей, посвященных изучению «Шицзина»). Пекин, 1959.
109. Судзукиторао. Фу си дай сэй (Очерк истории жанра *фу*). Токио, 1936.
110. Сяо Ди-фэй. Хань Вэй лючао юэфу вэньсюэ ши (История литературы *юэфу* эпох Хань, Вэй и Шести династий). [Б. м.], 1944.
111. Тань Чжэн-би. Вэньсюэ гайлунь цзянхуа (Введение в литературоведение. Курс лекций). Сянган, 1961.
112. Тань Чжэн-би. Чжунго вэньсюэцзя да цыдянь (Большой словарь китайских литераторов). Шанхай, 1934.
113. У Дяо-гун. Лю Се-ды фэнгэ лунь (Концепция стиля у Лю Се).— «Гуанмин жибао», 13.VIII.1961.
114. Фан Сяо-юэ. Шаншу цзинь юй (Современное изложение «Книги истории»). Шанхай, 1958.
115. Фань Вэнь-лань. Чжунго тунши цзяньбянь (Краткий очерк всеобщей истории Китая). Пекин, 1961.
116. Хоу Вай-лу и др. Чжунго сысян тунши (Всеобщая история китайской идеологии). Пекин, 1962.
117. Хуан Кань. Вэньсинь дяолун чжацзи (Систематизированные заметки о «Драконе, изваянном в сердце письмён»). Шанхай, 1962.
118. Хуан Хай-чжан. Чжунго вэньсюэ пипин цзяньши (Краткая история китайской литературной критики). Гуанчжоу, 1962.
119. Ху Мань. Чжунго мэйшу ши (История изящных искусств в Китае). Шанхай, 1954.
120. Ху Нянь-и. Чжунго гудянь вэньсюэ луньцун (Сборник статей о китайской классической литературе). Шанхай, 1957.
121. Цао Лэн-цюань. Люэ тань Хуан Ци-ган сяншэн-ды «Вэньсинь дяолун чжа цзи» цзи фэнгу вэньти (Поговорим немного о «Систематизированных записках о „Драконе, изваянном в сердце письмён“», господина Хуан Ци-гана и вопросе *фэнгу*).— «Гуанмин жибао», 3.VI.1962.
122. Цзовэнь лэйдянь (Разного рода классические высказывания в помощь сочинителю). Раздел «Жэнь пинь». Шанхай, 1934.
123. Цзы юань (Истоки иероглифов). Шанхай, 1954.
124. Цзян Цзу-и. Ван Чун-ды вэньсюэ лилунь (Теория литературы Ван Чуна). Шанхай, 1962.

125. Цыхай (Море слов). Шанхай, 1948.
126. Ч ж а н С и н ь - ч э н . Вэйшу тункао (Полное разыскание о поддельных книгах). Шанхай, 1954.
127. Ч ж а н С и - т а н . Шицзин люлунь (Шесть статей о «Книге песен»). Шанхай, 1957.
128. Ч ж а н С ю э - ч э н . Вэнь ши тун и (Проникновение в смысл словесности и истории). Пекин, 1961.
129. Ч ж а н Цзун-и. Цюй Юань юй чуцы (Цюй Юань и чуские строфы). Чанчунь, 1957.
130. Чжань Ань-тай, Жун Гэн, У Чжун-хань. Чжунго вэньсюэ ши. Сянь Цинь, Лян Хань буфэнь (История китайской литературы. Доциньская и ханьская эпохи). Пекин, 1957.
131. Ч ж а н ь И н . Ци Лян вэньи пипин чжун-ды фэнгу лунь (Концепция *фэнгу* в литературно-эстетической критике эпох Ци и Лян).— «Гуанмин жибао», 10.XII.1961.
132. Чжуан-цзы иньдэ (Индекс к «Чжуан-цзы»), Пекин, 1947.
133. Чжунго вэньсюэ пипин ши даган (Общий очерк китайской литературной критики). Шанхай, 1947.
134. Чжунвэнь да цыдянь (Большой энциклопедический словарь китайского языка). Тайбэй, 1962—1968 гг.
135. Чжунго вэньсюэ ши (История китайской литературы). Пекин, 1962.
136. Чжунго вэньсюэ ши (История китайской литературы). Шанхай, 1959.
137. Ч ж у н Ч ж а о - п э н . Хуань Тань хэ Ван Чун (Хуань Тань и Ван Чун).— «Цзянхай сюэкань». 1963, № 5 (51).
138. Чжу Цзы-цин. Ши янь чжи бянь (Как понимать выражение «Стихи говорят об устремлениях»), Пекин, 1958.
139. Чжу Цзин-хуа. Сянь Цинь юйянь сюань ши (Избранные доциньские юйяни с пояснениями). Пекин, 1959.
140. Ч ж э н Ч ж э н ь - д о . Чжунго сувэньсюэ ши (История китайской простонародной литературы). Пекин, 1954.
141. Ч ж э н Ч ж э н ь - д о . Чатубэнь чжунго вэньсюэ ши (Иллюстрированная история китайской литературы). Пекин, 1959.
142. Ч э н ь Ц з у н ь - г у й . Чжунго гудай тяньвэньсюэ цзянь ши (Краткая история древнекитайской астрономии). Шанхай, 1958.
143. Ч э н ь Ч ж у н - ф э н ь . Чжунго вэньсюэ пипин ши (История китайской литературной критики). Шанхай, 1927.
144. Шан Ю-цзинь. Фэнгу-ды ии цюэцинъ ши шэма? (Каково же в конце концов значение термина *фэнгу*?). — «Гуанмин жибао», 13.IX.1959.
145. Шу Чжи. Люэ тань Лю Се-ды *фэнгу* лунь (Коротко о концепции *фэнгу* у Лю Се).— «Гуанмин жибао», 16.VIII.1959.
146. Ю Г о - э н ь . Цюй Юань. Шанхай, 1946.
147. Юй Гуань-ин. Хань Вэй Лючао ши лунь цун (Сборник статей о поэзии эпох Хань, Вэй и Шести династий). Шанхай, 1956.
148. Ян Ш у - д а . Ши ши (Анализ слова *ши*).— Ци вэй цюй сяосюэ цзяньши луньцун. Пекин, 1955.

На русском языке

149. Аверинцев С. С. Плутарх и античная биография. М., 1973.
150. А л е к с е е в В. М. В старом Китае. М., 1958.
151. [Алексеев В. М.] Китайская классическая проза в переводах академика В. М. Алексеева. М., 1959.
152. А л е к с е е в В. М. Китайская литература. — Литература Востока. Вып. 2. Пг., 1920.
153. А л е к с е е в В. М. Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. М., 1966.
154. А л е к с е е в В. М. Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту. Пг., 1916.

155. Алексеев В. М. Римлянин Гораций и китаец Лу Ци о поэтическом мастерстве.— «Известия АН СССР». Отдел литературы и языка. Т. III. 1944. Вып. 4.
156. Алексеев В. М. Утопический монизм и «китайские церемонии» в трактатах Су Сюня.— «Советское востоковедение». Т. 3. М., 1945.
157. Анджеевский Е. Пепел и алмаз. М., 1975.
158. Античные мыслители об искусстве. М., 1938.
- 158a. Антология китайской поэзии. Т. 1. М., 1957.
159. Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая. М., 1967.
160. Афанасьев М. Н. Фрейдизм и буржуазное искусство. М., 1971.
161. Бадылкин Л. Е. О Шэнь Юэ (441—513) и его литературных взглядах.— Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М., 1977.
162. Басни Эзопа. М., 1968.
163. Бахтин М. Время и пространство в романе.—«Вопросы литературы». 1974, № 3.
164. Белинский В. Г. Письмо к В. П. Боткину. 1 марта 1841.— Избранные философские сочинения. Т. 1. М., 1948.
165. Буров В. Г. Мировоззрение китайского мыслителя XVII в. Ван Чуань-шаня. М., 1976.
166. Буров В. Г., Титаренко М. Л. Философия древнего Китая.— Древнекитайская философия. Т. 1. М., 1972.
167. Быков Ф. С. Зарождение политической и философской мысли в Китае. М., 1966.
168. Васильев Л. С. Культурно-религиозные традиции стран Востока. М., 1976.
169. Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. М., 1970.
170. Вахтин Б. Б. Возникновение Юэфу.— «Советское китаеведение». 1958, № 3.
171. Вознесенский А. Дубовый лист виолончельный. М., 1975.
172. Возникновение русской науки о литературе. М., 1975.
173. Гайда И. В. Китайский традиционный театр сицой. М., 1971.
174. Гегель Г. В. Лекции по истории философии. Книга первая.— Гегель. Сочинения. Т. 9. [М.], 1932.
175. Голыгина К. И. Определение изящной словесности — взън в средневековой китайской теории литературы.— Историко-филологические исследования. М., 1974.
176. Голыгина К. И. Теория изящной словесности в Китае. М., 1971.
177. Го Мо-жо. Бронзовый век. М., 1959.
178. Гомперц Т. Греческие мыслители. СПб., 1911.
179. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979.
180. Гуань Хань-цин. Обида Доу Э.— Классическая драма Востока. М., 1976.
181. Гумилев Л. Н. Хунны в Китае. М., 1974.
182. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972.
183. Гусаров В. Ф. Наитие даоса и вдохновение конфуцианца.— Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М., 1974.
184. Гюйо М. Происхождение идеи времени. СПб., 1899.
185. Древнекитайская философия. М., 1972—1973.
186. Желоховцев А. Предисловие.— Дэн То. Вечерние беседы в Яньшани. М., 1974.
187. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975.
188. Захаров И. Историческое обозрение народонаселения Китая.— Труды членов Российской духовной миссии в Пекине. Т. 1. СПб., 1852.
189. История всемирной литературы. Т. 2 (рукопись).
190. История греческой литературы. М.—Л., 1946.
191. История римской литературы. М., 1962.
192. Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу. М., 1972.

193. Китай и его жизнь. СПб., 1904.
194. Китайская классическая поэзия (эпоха Тан). М., 1956.
195. Китайско-русский словарь. М., 1952.
196. Книга правителя области Шан. М., 1968.
197. Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1966.
198. Конрад Н. И. Полибий и Сыма Цянь. «Вестник древней истории». 1965, № 4.
199. Конрад Н. И. Шницин.— Шницин. М., 1957.
200. Кривцов В. А. Эстетические взгляды Вай Чуна. —Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М., 1961.
201. Кроль Ю. Два разных отношения государства к традиции в начале истории китайской централизованной бюрократической империи.—Роль традиций в истории Китая. Тезисы докладов. М., 1968.
202. Кроль Ю. Л. Древнекитайское представление о «теле» династии.— Памятники и проблемы культуры народов Востока. Ежегодная конференция ЛО ИВАН СССР. Л., 1975.
203. Кроль Ю. Л. «Записки историка» как литературное произведение.— Литература древнего Китая. М., 1969.
204. Кроль Ю. Л. Концепция «Китай — варвары» и «ассоциативное мышление».— Общество и государство в Китае. Доклады и тезисы. М., 1971.
205. Кроль Ю. Л. Литературная теория и литературная практика Сыма Цяня («Ши цзи» и представление школы Гунъян о воле).— История и культура Китая. М., 1974.
206. Кроль Ю. Л. О понятии «цзя» («школа») в древнем Китае.— Общество и государство в Китае. Тезисы и доклады. М., 1977.
207. Кроль Ю. Л. Хуан Куань. Рассуждения о соли и железе (рукопись).
208. Кроль Ю. Л. Сыма Цянь — историк. М., 1970.
209. Крюков М. В. Сыма Цянь и его исторические записки. — Сыма Цянь. Исторические записки. Т. 1. М., 1972.
210. Крюков М. В. Язык иньских надписей. М., 1973.
211. Кучера С. К вопросу о датировке и достоверности «Чжоули».— «Вестник древней истории». 1961, № 3.
212. Летурно Ш. Литературное развитие различных племен и народов. СПб., 1895.
213. Лисевич И. С. Великий китайский критик Чжун Жун (ок. 469—518).— Литература и культура Китая. М., 1972.
214. Лисевич И. С. «Великое введение» к «Книге песен».— Историко-филологические исследования. М., 1974.
215. Лисевич И. С. Вопросы формы и содержания в ранних китайских поэтиках.— «Народы Азии и Африки». 1968. № 1.
216. Лисевич И. С. Древнекитайская поэзия и народная песня. М., 1969.
217. Лисевич И. С. Из истории литературной мысли в древнем Китае («три категории»).— «Народы Азии и Африки». 1962, № 4.
218. Лисевич И. С. Моделирование мира в китайской мифологии и учение о пяти первоэлементах.— Теоретические проблемы восточных литератур. М., 1969.
219. Лисевич И. С. Народные афористические песни древнего Китая.— Вопросы китайской филологии. М., 1963.
220. Лисевич И. С. «Песня игроков» и некоторые вопросы древнекитайского фольклора.— «Краткие сообщения Института народов Азии АН СССР», № 84. М., 1965.
221. Литература Востока в средние века. Ч. 1. М., 1970.
222. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971.
223. Малявин В. В. Горизонты даосизма: философия, психология, поэзия.— Шестая научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы и доклады. Т. I. М., 1975.

224. М а н д е л ь ш т а м О. Э. Стихотворения. Л., 1972.
225. М а р к о в а С. Д. Маоизм и интеллигенция. М., 1975.
226. М а р т ы н о в А. С. Сила дэ монарха.— Письменные памятники Востока. Историко-филологические исследования. М., 1971.
227. М а р т ы н о в А. С. Представление о природе и мироустроительных функциях власти китайских императоров в официальной традиции. — «Народы Азии и Африки». 1972, № 5.
228. М е н ь ш и к о в Л. П., П а в л о в с к а я Л. К. Справочные пособия как показатель этапов развития китайской литературы.— Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. Тезисы докладов четвертой научной конференции. Ленинград. 1970. М., 1970.
229. Мифы древней Индии. М., 1975.
230. М и х а й л о в а М. Е. Поэтический мир Шэнь Юэ.— Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М., 1976.
231. Н и к и т и н а В. Б. Некоторые особенности лирики Насир-и-Хосрова. Канд. дисс. М., 1955.
232. Н и к и т и н а В. Б., П а е в с к а я Е. В., П о з д н е е в а Л. Д., Р е д е р Д. Г. Литература древнего Востока. М., 1962.
233. Очерки истории римской литературной критики. М., 1963.
234. П е р е л о м о в Л. С. Империя Цинь. М., 1962.
235. П е т р о в А. А. Ван Чун. Древнекитайский материалист и просветитель. М., 1954.
236. П л а т о н . Сочинения. М., 1968—1972.
237. П о з д н е е в а Л. Д. О романе «Сон в красном тереме».— Ван Ли. Основы китайской грамматики. М., 1954.
238. П о п о в П. С. Китайский философ Мэн-цзы. СПб., 1904.
239. Поэзия и проза древнего Востока. М., 1973.
240. П р о п п В. Я. Принципы классификации фольклорных жанров. — «Советская этнография». 1964, № 4.
241. П у С у н - л и н . Лисьи чары. М., 1970.
242. П у С у н - л и н . Рассказы Ляо Чжая о чудесах. М., 1973.
243. Р и ф т и н Б. Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. М., 1970.
244. Р и ф т и н Б. Л. Литература древнего Китая. — Поэзия и проза Древнего Востока. М., 1973.
- 244а. Род Ж. Современный Китай. СПб., 1912:
245. Семанов В. И. Из жизни императрицы Цыси. М., 1976.
246. С е н т - Э к з ю п е р и А. Избранное. М., 1976.
247. С е р г е е в Г. А. Биоритмы и биосфера. М., 1976.
248. С и д и х м е н о в В. Я. Китай. Страницы прошлого. М., 1974.
249. С и н и ц ы н Е. П. Бань Гу — историк древнего Китая. М., 1975.
250. С и н и ц ы н Е. П. Конфуцианство в эпоху Цинь.— Литература и культура Китая. М., 1974.
251. Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.
252. С о к о л о в а И. И. Первые «сяошо»: беллетристика или философская проза? (содержание термина по источникам до III в. н. э.).— Классическая литература Востока. М., 1972.
253. С о к о л о в а И. И. «Танские сяошо» (Китайская новелла VII—X вв.). Историко-литературный анализ. Канд. дисс. М., 1967.
254. С о р о к и н В. Ф. Китайская классическая драма. — Классическая драма Востока. М., 1976.
255. С о р о к и н В., Э й д л и н Л. Китайская литература. Краткий очерк. М., 1962.
256. С п и р и н В. С. Построение древнекитайских текстов. М., 1976.
257. С ы м а Ц я н ь . Исторические записки. Т. 1. М., 1972; Т. 2. М., 1975.
258. С ы ч е в Л. П., С ы ч е в В. Л. Китайский костюм. Символика, история, трактовка в литературе и искусстве. М., 1975.
259. Т а о Юань-мин. Лирика. М., 1972.



260. Торопцев С. Л. Поэтический цикл «Плач о седилах».— Вопросы китайской филологии. М., 1974.
261. Федоренко Н. Т. Китайская литература. М., 1956.
262. Федоренко Н. Т. «Шицзин» и его место в китайской литературе. М., 1959.
263. Феоктистов В. Ф. Философские и общественно-политические взгляды Сюнь-цзы. Исследование и перевод. М., 1976.
264. Философский словарь. М., 1975.
265. Хорол И. С. Стресс. Адаптационная энергия: миф или реальность.— «Курьер ЮНЕСКО». 1975, № 11.
266. Цао Ч жи . Семь печалей. Стихотворения. М., 1973.
267. Цветы сливы в золотой вазе, или Цзинь, Пин, Мэй. М., 1977.
268. Ци Ю нь . Заметки из хижины «Великое в малом». М., 1974.
269. Черкасский Л. Е. Поэзия Цао Чжи. М., 1963.
270. Чернышевский Н. Г. О поэзии. Сочинение Аристотеля — Полное собрание сочинений. Т. 2. М., 1949.
271. «Шицзин». М., 1957.
272. Щуцкий Ю. К. Китайская классическая «Книга Перемен». М., 1960.
273. Эберхард В. Китайские праздники. М., 1977.
274. [Эйдлин Л.] Китайская классическая поэзия в переводах Л. Эйдлина. М., 1975.
275. Эйдлин Л. Танская поэзия. Очерк,—Литература народов Востока. М., 1970.
276. Элиан К- Пестрые рассказы. М., 1963.
277. Юань Мэй . Новые записи Ци Се. М., 1977.

#### На западноевропейских языках

278. Bidev P. Sah simbol Kosmosa. Geneza saha od Kineske astrologije do indijske mistike. Skopje, 1972.
279. Bischoff F. Interpreting the «Fu». Study in Chinese Literary rhetoric. Munchen, 1976.
280. Bodde D. China's Cultural Tradition. N. Y., 1957.
281. Chen Shi-hsiang. In Search of the Beginnings of Chinese Literary Criticism.— «California University Publications in Semitic philology». 1951, № 11.
282. Chi Hsien-lin. Indian Literature in China.— «Chinese Literature». 1958, № 4.
283. Chow Tse-tsung. The Early History of the Chinese Word Shih.— Wen-lin. Studies in the Chinese Humanities. Madison, 1968.
284. Chuang Tzu. L., 1962.
285. Ch' u Yuan. The Li Sao. An Elegy on Encountering Sorrows by Ch' u Yuan. Shanghai, 1935.
286. Couvreur F. S. Cheu King. Hien hien, 1916.
287. Eitel E. J. Feng-Shui: or, the rudiments of natural science in China. Hongkong, 1873.
288. Gonda J. The Vision of the Vedic poets. The Hague, 1963.
289. Granel M. Dances et legendes de la Chine ancienne. P., 1926.
290. Hawkes D. Chu tzu. The Songs of the South. Ox., 1959.
291. Hightower J. R. The Wen Hsuan and Genre Theory.— «Harvard Journal of Asiatic Studies». 1957, vol. XX.
292. Holzman D. Literary Criticism in China in the Early Third Century A. D.— «Asiatische Studien». 1974, vol. XXVIII, № 2.
293. Huang Ti nei ching su wen. Baltimore, 1949.
294. Hughes E. R. The Art of Letters. La Chi's «Wen Fu», 302 A. D. N. Y., 1951.
295. Hughes E. R. The Individual in Chinese Humanism.— The Individual in East and West. L., 1937.

296. Hughes L. R. *Two Chinese Poets. Vignettes of Han Life and Thought.* Princeton, 1960.
297. Liu J. *Chinese Theories on Literature.* Chicago — London, 1975.
298. Liu Hsieh. *The literary Mind and the Carving of Dragons* by Liu Hsieh. N. Y., 1959.
299. Lu Hsun. *A Brief History of Chinese Fiction.* Peking, 1959.
300. Macgillivray D. *A Mandarin-Romanized Dictionary of Chinese* by D. Macgillivray (7-th edition). Shanghai, 1925.
301. Margouliès G. *Le «Fou» dans le Wen sian.* P., 1926.
302. Nakamura H. *Ways of Thinking of Eastern peoples.* Honolulu, 1964.
303. Naquin S. *Millenarian Rebellion in China. The Eight Trigrams Uprising of 1813.* New Haven — London, 1976.
304. Needham J. *Science and Civilisation in China. Vol. 2.* Cambridge, 1956.
305. Needham J. *Time and Eastern Man. L., 1965.*
306. Pocora T. *Huan T'an and Yang Hsiung on Ssu-ma Hsiang-ju: Some Desultory Remarks on History and Tradition.* — «Journal of the American Oriental Society». 1971, № 3 (91).
307. Polonyi P. *A kinai tarsadlam helyi szervezetenek. hagyományos elemei.* — «Valóság» (Budapest). 1973, № 3.
308. Thompson S. *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths.* Bloomington, 1956—1958.
309. Tokai F. *Genre Theory in China in the 3rd—6th Centuries.* Budapest, 1971.
310. Waley A. *The Way and Its Power.* N. Y.—L., 1956.
311. Watson B. *Chinese Lyricism. Shih Poetry from the Second to the Twelfth Century.* N. Y.—L., 1971.
312. Watson B. *Chinese rhyme-prose. Poems in the Fu form from the Han and Six Dynasties periods.* N. Y.—L., 1971.
313. Watson B. *Early Chinese Literature.* N. Y.—L., 1962.
314. Watson B. *Ssu-ma Ch'ien — Grand Historian of China.* N. Y., 1958.
315. Wilhelm H. *Chung Hung and his Shih-p'in.* — Wen-lin. Studies in the Chinese Humanities. Madison, 1968.

- Абель-Ремюза Ж.-П. (1788-1832) 10
- Александр 1 (1777-1825) 153
- Алексеев В. М. (1881-1951) 5, 10, 20, 22, 47, 49, 93, 191, 195, 231
- Анджеевский Е. (р. в 1909 г.) 205
- Аристотель (384-322 гг. до н. э.) 64, 122, 207
- Аристофан (~446-385 гг. до н. э.) 169
- Ахматова А. (1889-1966) 71
- Бадылкин Л. Е. (р. в 1949 г.) 173
- Бань Бяо 班彪 (3-54)
- Бань Гу 班固 (32-92) 9, 52, 71, 81, 86, 101, 102, 104, 138, 151, 167, 182-184, 187, 188, 199, 203, 204, 208, 210, 215-218, 224, 229
- Бао Сы 褒姒 (ум. в 771 г. до н. э.) 179, 180
- Белинский В. Г. (1811-1848) 158
- Бинь Чэнь 炳宸 58, 59
- Богораз-Тан В. Г. (1865-1936) 55
- Будда (~563-483 гг. до н.э.) 195
- Буров В. Г. (р. в 1931 г.) 82
- Быков Ф. С. (р. в 1929 г.) 82
- Вайда А. (р. в 1926 г.) 205
- Ван Бао 王褒 (1 в. до н.э.) 139
- Ван Го-вэй 王國維 (1873-1927) 132
- Ван Да-цзинь 王達津 97
- Ван И 王逸 (~89-158) 125, 164, 217
- Ван Ман 王莽 (9-23)<sup>x</sup> 193, 201, 212
- Ван Цань 王粲 (177-217) 90, 110, 168, 210
- Ван Чуань-шань 王船山 (1619-1692) 82
- Ван Чун 王充 (~27-100) 22, 25, 26, 28-30, 35-38, 40, 49, 51-53, 57, 63, 143, 167, 168, 172, 175, 202-204,

<sup>x</sup> Звездочкой отмечены годы царствования.

- Вань Чжан **萬章** (1У-Ш вв. до н. э.) 185, 186
- Ван Яо **王瑤** 55
- Вознесенский А. (р. в 1933 г.) 205
- Вильгельм Г. 114
- Воннегут К. (р. в 1922 г.) 158
- Вотсон Б. (р. в 1925 г.) 50, 153, 166
- Вэнь-ван **文王** (ХП-Х1 вв. до н. э.) 116, 117, 131, 238
- Вэнь-ди **文帝** (220-227)\* 11, 84
- Гао-ди **高帝** (479-482)<sup>х</sup> 91
- Гегель Г. В. (1770-1831) 4, 10, 157
- Гольгина К. И. (р. в 1935 г.) 225
- Гомер 153
- Го Шао-юй **郭绍虞** 226
- Гуань Фэн **關鋒** 36
- Гуань-цзы **管子** (УШ-УП вв. до н. э.) 28, 38, 42, 45, 50
- Гунсунь Чоу **公孫丑** 47
- Гун Гань **公幹** - см. Лю Чжэнь
- Гунсунь Ни-цзы **公孫尼子** 74
- Гу Хуань **顧歡** (420-483) 169
- Гэ Хун **葛洪** (~250-330) 11, 56, 73, 198, 203
- Дунфан Шо **東方朔** (П в. до н. э.) 107
- Дун Чжун-шу **董仲舒** (~179-104 гг. до н.э.) 15, 39, 41, 52
- Ду Фу **杜甫** (712-770) 155, 156, 172
- Екклесиаст 205
- Жуань Цзи **阮籍** (210-263) 157
- Жуань Юй **阮瑀** (ум. в 212 г.) 168, 172
- Жэнь Ань **壬安** /Жэнь Шао-цин/ (П в. до н. э.) 49, 85
- Жэнь Хун **壬宏** (1 в. до н.э.) 216
- Захаров И. 211
- Ин Шао **應劭** (ок. 178 г.) 26
- Ин Ян **應瑒** (170? - 217) 168
- Инь-гун **隱公** (723-712 гг. до н. э.)<sup>х</sup> 74
- Инь Мэн-лунь **殷孟倫** 171
- Инь Си /Инь-цзы/ **尹喜** (У1 в. до н. э.) 8, 12, 13, 73
- Инь Сянь **尹咸** (1 в. до н. э.) 216
- Инь Цзи-фу **尹吉甫** (1Х в. до н. э.) 130, 161-163
- Карл Великий (~742-814) 153
- Карлгрен Б. (р. в 1889 г.) 193
- Кольридж С. Т. (1772-1834) 7
- Конрад Н. И. (1891-1970) 22, 207
- Конфуций **孔子** (551-479 гг. до н. э.) 4, 17, 21-24, 26, до н. э.) 4, 17, 21-24, 26, 30, 33, 34, 37, 39, 53, 74-76, 119, 121, 129, 131, 133, 143-145, 160, 161, 167,

- 168, 170, 183-185, 187-192, 195-197, 199, 202, 208, 214, 215, 222, 223, 231
- Кроль Ю. Л. (р. в 1931 г.) 50, 80, 158, 165
- Куан 曠 (У1 в. до н. э.) 35, 79, 80
- Куврер Ф. С. (1835-1919) 114
- Кун - см. Конфуций
- Кун Ань-го 孔安國 (~156-74 гг. до н. э.) 119
- Кун Вэнь-цзы 孔文子 (У1 в. до н. э.) 21
- Кун Жун 孔融 (153-208 гг.) 58, 90, 168, 228
- Кун Ин-да 孔穎達 (574-648 гг.) 14, 26, 39, 99, 103, 121, 122, 123, 192, 193, 208
- Лао-цзы 老子 (У1 в. до н. э.) 8-12, 28, 32, 34, 44, 65, 73, 82, 156, 157, 184, 208
- Ленин В. И. (1870-1924) 128
- Летурно Ш. (1831-1902) 4
- Ле-цзы 列子 54, 187
- Ли Бо 李白 (701-762) 66, 71, 172
- Ли-ван 厲王 (878-842 гг. до н. э.) 151
- Ли Гэ-фэй 李格非 18
- Ли Лин 李陵 (ум. в 74 г. до н. э.) 163, 170
- Линь Бяо 林彪 (1907-1971 гг.) 190, 223
- Линь Си-чжун 181
- Ли Сы 李斯 (280-208 гг. до н. э.) 137
- Ли Фужэнь 李夫人 (П в. до н. э.) 107
- Лихачев Д. С. (р. в 1906 г.) 207
- Ли Чжу-го 李柱國 1 в. до н. э.) 216
- Ло Гуань-чжун 羅貫中 (~1350-1400) 189, 190
- Ло Гэнь-дзэ 羅根澤 (р. в 1903 г.) 30, 59, 63, 218, 229
- Лу Синь 魯迅 (1881-1936) 5, 55, 189
- Лу Цзи 陸機 (261-303) 19, 20, 28, 44-47, 87, 140, 141, 170, 214, 217, 218, 231
- Лу Цзюэ 陸厥 (472-499) 62
- Лу Цзя 陸賈 (~216-172 гг. до н. э.) 24, 200-203
- Лю И-цин 劉義慶 (403-444) 159, 189
- Люй Бу-вэй 呂不韋 (ум. в 235 г. до н. э.) 197
- Лю Се 劉勰 (~465-522) 18, 19, 21, 22, 28, 30, 35, 44-47, 58, 60, 80, 87-97, 101-103, 111, 115, 120, 122, 123, 125, 128, 136, 140, 141, 148, 171-173, 190, 193, 194, 201, 204, 218, 219, 220, 221, 223, 232, 236, 238

Лю Сииш 劉歆 (~53 г. до н.э. - 23 г. н.э.) 187, 199, 216  
Лю Сян 劉向 (77-6 гг. до н.э.) 12, 52, 102, 180, 187, 199, 201, 216  
Лю-цзы 劉子 см. Лю Се  
Лю Чжэнь 劉楨 (170? - 217 гг.) 58, 90, 168, 170  
Лю Чи-шэн 劉持生 147  
Лю Юн-цзи 劉永濟 95, 96, 140  
Лян Ци-чао 梁啓超 (1873-1928) 75, 141, 143  
Ма Жун 馬融 (79-166) 122, 138, 139  
Мак-Джилливри Д. (1862-1931) 73  
Мандельштам О. Э. (1891-1938) 12, 155  
Мао Цзэ-дун 毛澤東 (1893-1976) 98, 190  
Мао Чан 毛萇 (П в. до н.э.) 115, 116, 119-121, 125, 140, 142, 145, 146  
Мартынов А. С. (р. в 1933 г.) 42, 80, 81  
Мин-ди 明帝 (58-76)<sup>x</sup> 138, 213  
Мин-ди 明帝 (227-240)<sup>x</sup> 55  
Моу Ши-цзинь 牟世金 96, 219  
Мо-цзы 墨子 (V-IV вв. до н.э.) 73, 100, 196, 197  
Му /гун/ 穆公 (659-620 гг. до н.э.)<sup>x</sup> 185

Мэй Шэн 枚乘 (ум. в 141 г. до н.э.) 107, 112, 122, 163  
Мэн Хао-жань 孟浩然 (689-740) 155  
Мэн-цзы /евнух/ 孟子 161-163  
Мэн-цзы 孟子 (~372-289 гг. до н.э.) 28, 38, 43, 47, 48, 150, 185, 186  
Накамура Х. (р. в 1912 г.) 152  
Наполеон (1769-1821) 205  
Нидэм Дж. (р. в 1900 г.) 207, 208  
Ни Хэн 禰衡 (~173-198) 172  
Новиков Н. И. (1744-1818) 172  
Ошанин И. М. (р. в 1900 г.) 80  
Пань Юэ /Пань Ань-жэнь/ 潘岳 (潘安仁) (247? - 300) 122, 170  
Петров А. А. (1907-1949) 36  
Пин-гун 平公 (558-532 гг. до н.э.)<sup>x</sup> 35  
Платон (~427-347 гг. до н.э.) 51  
Плутарх (~46-127 гг. до н.э.) 164, 172  
Позднеева Л. Д. (1908-1974) 224  
Пропп В. Я. (1895-1970) 144  
Пу Сун-лин 蒲松齡 (1640-1715) 155, 223  
Пэй Цзы-е 裴子野 (469-530) 218

Рифтин Б. Л. (р. в 1932 г.) 188  
Род Ж. 3

Се Лин-юнь 謝靈運 (385-  
433) 172

Селье Г. (р. в 1907 г.) 39

Сент-Экзюпери А. (1900-1944)  
127

Се Хэ 謝赫 (~479-502) 91,  
169

Синицын Е. П. (р. в 1933 г.)  
137

Смит А. (1845-1932) 195

Соколова И. И. (р. в 1938 г.)  
183

Сун Цзы-хоу 宋子侯 (ок.  
200 г.) 66

Сун Юй 宋玉 (290-223 гг. до  
н. э.) 106, 112, 122, 217,  
226

Су У 蘇武 (143 ? - 60 гг. до  
н. э.) 163

Су Чэ 蘇轍 (1039-1112)  
48, 49

Сыкун Ту 司空圖 (837-  
908 гг.) 10, 128, 148

Сыма Бяо 司馬彪 (ум. в 306  
г.) 182

Сыма Сян-жу /Сыма Чан-цин/  
司馬相如 (179-118 гг.  
до н. э.) 25, 81, 84, 106,  
108-110, 112, 166, 172,  
173, 227, 230

Сыма Цянь 司馬遷 (~145-  
86 гг. до н. э.) 8, 17, 37, 41,

49, 50, 84, 122, 161, 164-  
166, 172, 174, 179, 180,  
208, 209, 214, 217, 238

Сыма Чан-цин 司馬長卿  
см. Сыма Сян-жу.

Сычев В. Л. (р. в 1940 г.) 33

Сычев Л. П. (р. в 1911 г.) 33

Сюань-ван 宣王 (827-782 гг.  
до н. э.)<sup>x</sup> 133, 151

Сюань-ди 宣帝 (73-48 гг. до  
н. э.)<sup>x</sup> 204

Сюй Гань 徐幹 (170-217) 168

Сюй Цзи-хай 徐季海 91

Сюнь-цзы 荀子 (~313-235 гг.  
до н. э.) 8, 11, 38, 47, 74,  
101, 102, 105, 106, 145,  
146, 152, 177

Сяо Тун 蕭統 (501-531) 28,  
74, 83, 218

Сяо У-ди 孝武帝 - см. У-ди

Тай-гун 太公 (XI в. до н. э.)  
201

Тао Юань-мин /Тао Цянь/ 陶淵明  
陶潛 (365-427) 71, 169,  
172

Токей Ф. 27, 28, 194

У-ван 武王 (1077-1063 гг. до  
н. э.)<sup>x</sup> 132, 197

У-ди 武帝 (140-86 гг. до  
н. э.)<sup>x</sup> 84, 107, 153, 161

У Хань 吳晗 (1909-1967?) 85

У Цзэ-тянь 武則天 (684-  
705)<sup>x</sup> 223

- У Чжи 吳質 (ум. в 230 г.)  
222
- Уэйли А. (1889 - ? гг.) 12
- Фань Вэнь-лань 范文瀾 (р.  
в 1919 г.) 91, 93, 94, 96
- Фань Цяо 范曄 (1У-Ш вв. до  
н. э.) 122
- Федоренко Н. Т. (р. в 1912 г.)  
114, 224
- Фрейд З. (1856-1939) 52, 161
- Фу И 傅毅 (~47-92) 138,  
139, 163, 217
- Фэн Мэн-лун 馮夢龍 (1575-  
1646) 180
- Хай Жуй 海瑞 (1514-1587)  
85, 223
- Хайтауэр Дж. 225.
- Хань Гао-цзю 漢高祖 (206-  
194 гг. до н. э.)<sup>x</sup> 153
- Хань Фэй-цзы 漢非子 (288-  
233 гг. до н. э.) 13, 35, 48,  
179, 181, 197
- Хань Юй 韓愈 (768-824) 30
- Хольцман Д. (р. в 1926 г.) 168,  
172, 225
- Хуан Кань 黃侃 (1886-1935)  
93, 96
- Хуань Куань 桓寬 (ок. 73 г.  
до н. э.) 209
- Хуанфу Ми 皇甫謐 (215-282)  
104, 211, 217, 231
- Хуанфу Сун 皇甫嵩 78
- Хуан Хай-чжан 黃海章 59
- Хуан Шу-линь 黃叔琳 (1672-  
1756) 89, 96
- Хуань-ди 桓帝 (147-168)<sup>x</sup>  
213
- Хуань Тань 桓譚 (~43 г. до  
н. э. - 28 г. н. э.) 38, 54,  
60, 172, 183, 187, 225
- Ху Мань 胡曼 (胡蠻) 191
- Ху Нянь-и 胡念貽 124
- Хьюэ Э. (1883-1956) 160, 161,  
225, 231
- Цай Цзэ 蔡澤 (1У-Ш в. до н.э.)  
122
- Цай Юн 蔡邕 (~133-192) 66,  
110, 228
- Цай Янь 蔡琰 (~162-239) 66,  
68
- Цао Пи 曹丕 (187-226) 25-  
28, 50, 53-63, 87, 92, 107,  
158, 164, 171, 173, 174,  
194, 203-206, 214, 217,  
222, 224-231, 237, 238
- Цао Лэн-цюань 曹冷泉 93
- Цао Цао 曹操 (155-220) 164,  
210, 223
- Цао Чжи 曹植 (192-232) 55,  
57, 164, 169, 170, 173,  
174, 201, 205, 206, 214,  
218
- Цзи Кан 嵇康 (223-263) 65
- Цзин-ди 景帝 (156-140 гг. до  
н. э.)<sup>x</sup> 138, 139
- Цзин Кэ 荆軻 (ум. в 227 г.  
до н. э.) 35



- Цзи Сянь-линь 178
- Цзи-хуань **季桓** (У в. до н.э.)  
185
- Цзо Сы **左思** (250? - 300)  
231
- Цзоу Янь **鄒衍** (~305-  
240 гг. до н.э.) 209
- Цзошо Мин **左丘明** (IУ-Ш вв.  
до н. э.) 133, 135
- Цзы Ся **子夏** (~506-406 гг. до  
н. э.) 74, 184
- Цзэн-цзы **曾子** 39
- Цзя И **賈誼** (~201-169 гг. до  
н. э.) 122, 166, 167, 201,  
207, 217, 226
- Цинь Цзя **秦嘉** (ум. ~ в 167 г.)  
67
- Цинь Ши-хуан /Цинь Ши-хуанди/  
**秦始皇帝** (246-210 гг.  
до н. э.)<sup>X</sup> 35, 136, 137, 153,  
197, 199, 209, 212, 220, 223
- Ци Се **齊諧** 182
- Ци Цзянь **卻儉** (П-Ш вв.) 56,  
57
- Цыси **慈喜** (1835-1908) 195
- Цюй Юань /Цюй Пин/ **屈原**  
(**屈平**) (~340-278 гг. до  
н. э.) 24, 62, 109, 125, 135,  
136, 162-167, 217, 226, 230
- Черкасский Л. Е. (р. в 1925 г.)  
224
- Чернышевский Н. Г. (1828-1889)  
7
- Чжан Пу **張溥** (1602-1641)  
170, 171
- Чжан Се /Чжан Цзин-ян/ **張協**  
(**張景陽**) (~255-310) 69,  
170
- Чжан Си-тан **張西堂** 64, 75,  
83, 100, 132
- Чжан Тай-янь **張太炎** (1868-  
1936) 93, 141, 143
- Чжан Хэн **張衡** (78-139) 37,  
38, 122
- Чжань Ин **詹鏜** 91
- Чжан Янь-юань **張彥遠** (эпоха  
Тан) 91
- Чжао И **趙壹** (П в.) 110
- Чжао Чун-го **趙充國** (137-  
52 гг. до н. э.) 138, 139
- Чжи Юй **摯虞** (ум. в 312 г.)  
103, 104, 119, 139, 217
- Чжо Вэнь-цзюнь **卓文君**  
(~179-117 гг. до н. э.) 166
- Чжоу-гун **周公** (XI в. до н.э.)  
133, 170
- Чжоу Дунь-и **周敦頤**  
(1017-1073) 194
- Чжоу Синь **紂辛** (1098-  
1065 гг. до н. э.)<sup>X</sup> 41, 132
- Чжоу Цзэ-цзун (р. в 1916) 151
- Чжоу Цин-чэнь **周青臣** (Ш в.  
до н. э.) 137
- Чжуан-цзы **莊子** (~369-  
286 гг. до н. э.) 3, 12, 14,  
15, 28, 37, 38, 42, 43, 45,  
48, 56, 60, 65, 73, 76, 81,  
152, 176, 177, 181, 182,  
184, 196, 203
- Чжун Жун **鍾嶸** (~469-

- 518) 90, 99, 119, 169-171,  
218, 219  
Чжу Си **朱熹** (1130-1200)  
83, 103, 120, 122-125, 127  
Чжун Шань-фу **仲山甫** 102,  
105, 162  
Чжэн Сюань **鄭玄** (127-200)  
75, 76, 85, 103, 120, 121,  
129, 142, 146, 208, 217  
Чжэн Чжун / Чжэн Сы-нун / **鄭象**  
(**鄭司農**) (1 в.) 119,  
120, 121, 142  
Чжэн Чжэнь-до **鄭振鐸**  
(1898-1958) 190  
Чжэн Цяо **鄭樵** (1104-1162)  
119, 120  
Чжу Цзы-цин **朱自清** (1898-  
1948) 100  
Чун-ди **冲帝** (145 г.)<sup>x</sup> 213  
Чэн-ван **成王** (1063-1026 гг.  
до н. э.)<sup>x</sup> 54  
Чэн Да-чан **程大昌** (1123-  
1195) 74  
Чэнь Линь **陳林** (160 ? -  
217) 90, 168  
Чэнь Нун **陳農** (1 в. до н.э.)  
216  
Чэнь Чжэнь **陳軫** 176, 177  
Чэнь Ши-сян (р. в 1912 г.)  
151  
Чюрленис М. К. (1875-1911) 221  
Шао-гун **召公** (X1 в. до н. э.)  
133  
Ши В. / Ю-чжун Ши / (р. в 1902 г.)  
18, 114, 173, 219, 224  
Штукин А. А. (1904-1964) 117  
Шунь-ди **順帝** (126-145 гг.)<sup>x</sup>  
78, 213  
Шу Чжи **舒直** 96, 97  
Шэнь Юэ **沈約** (441-513)  
61, 62  
Эвдем (1У-Ш вв. до н. э.) 207  
Эйдлин Л. З. (р. в 1910 г.) 221  
Эйтель Е. Ж. (1838-1908) 70  
Элиан Клавдий (кон. П - нач.  
Ш вв.) 188  
Энгельс Ф. (1820-1895) 236  
Эзоп 177-180  
Ю-ван **幽王** (781-777 гг. до  
н. э.)<sup>x</sup> 151, 179  
Юй Чу **虞初** (~140-87 гг. до  
н. э.) 187  
Юй Цзянь-у **庾肩吾** (ок. 520 г.)  
169  
Ю-чжун Ши, Винсент - см. Ши, В.  
Ян Мин-чжао **楊明照** 96  
Ян Сюн / Ян Цзы-юнь / **楊雄**  
(**楊子雲**) 53 г. до н.э. - 18 г.  
н. э.) 22, 25, 46, 85, 86,  
100, 138, 139, 166, 167,  
172, 179, 225-227, 229,  
230, 238  
Ян Ху **陽虎** / У1-У вв. до  
н. э.) 53  
Ян Шу-да **楊樹達** (1885-  
1956) 151, 152  
Ян Шэнь **楊慎** (1488-1559) 91

Янь Чжи-гуй 顏之推 (531-  
591) 90

Янь Ши-гу 顏師古 (581-  
645) 49, 184

Янь Юй 嚴羽 (ок. 1200 г.)  
128

Янь Янь-чжи 顏延之 (384-  
456) 219

УКАЗАТЕЛЬ КИТАЙСКИХ И САНСКРИТСКИХ  
ТЕРМИНОВ И ВЫРАЖЕНИЙ

- Ба сянь 八仙 222  
 Би 筆 30  
 Би 比 99, 100, 114, 118,  
 120-128, 148, 149, 171,  
 234, 235  
 Би 壁 238  
 Бигуань 卑官 182  
 Биньбинь 彬彬 231  
 Бисин ти 比興體 125  
 Би эр син 比而興 124  
 Бу 布 102  
 Бянь 變 192, 193, 219  
 Бяньфэн 變風 192  
 Бянья 變雅 192  
 Вэй 緯 193  
 Вэй 圍 143  
 Вэй 魏 5, 22, 28, 55, 65, 92,  
 170, 209, 213, 217, 231,  
 237, 238  
 Вэнь 文 6, 8, 15-31, 46, 48,  
 51, 52, 59, 60, 76, 77, 83,  
 86, 90, 91, 103, 107, 108,  
 165, 169, 171, 174, 175,  
 184, 185, 190-192, 204,  
 211, 214, 215, 220, 229-  
 231, 233, 235, 236  
 Вэнь-ди 文帝 22, 211  
 Вэньжэнь 文人 25  
 Вэньлинь 文林 60  
 Вэньсюэ 文學 15  
 Гай 骸 95  
 Гу 骨 88-90, 93, 95, 96, 97  
 Гу 古 182  
 Гу 瞽 100, 101  
 Гуа 掛 4  
 Гуань 觀 74, 76, 238  
 Гуань-гуань 關關 115, 119  
 Гувэнь 古文 30, 232  
 Гуй 鬼 39, 77, 130  
 Гуй 歸 39, 206  
 Гун 公 78  
 Гэ 歌 136, 138  
 Гэлэйши 格律詩 62  
 Дао 道 6,8-13, 15-20, 23,  
 26, 32, 33, 37, 41-45, 47,  
 48, 57, 59-61, 69, 71, 81,  
 86, 107, 118, 128-130, 145,  
 150, 157, 165, 174, 184, 185,  
 192, 193, 202, 210, 211, 214,  
 215, 220, 225, 230, 233, 234,  
 236, 238  
 Дао чжи вэнь 道之文 18  
 Дхарма 40, 128, 238  
 Дхьяна 238

Дэ 德 6, 8, 12-18, 26, 32,  
35, 42, 43, 51, 76, 80-82,  
84, 86, 87, 107-109, 118,  
129-131, 133, 137, 146,  
158, 159, 165, 172, 173,  
183, 185, 187, 192, 196,  
212, 219, 220, 227, 233,  
235, 236

Дэ син 德行 26, 27

Дянья 典雅 148

Жо 若 200

Жоу 柔 82

Жу 如 200

Жу 儒 127

Жу 入 61

Жушэн 入聲 25

Жэнь 仁 161

Жэньвэнь 人文 17

И 議 27

И 藝 229

И 意 89, 93-95

И 義 27, 38, 47, 48, 95, 150

И 易 193

Ии-ин 嬰嬰 67

Инь 陰 33, 34, 37, 39, 60,  
62, 65, 66, 69, 71, 82, 83,  
89, 98, 159, 236

Инь 殷 197

Инь 隱 119

Иньци 陰氣 39, 52, 66, 75,  
82, 89

Иньшу 隱書 101, 102

Ици 異氣 53

Кальпа 213

Карма 13, 14

Коу 口 182

Ку юй 枯魚 182

Кун 空 49

Кун вэнь 空文 49

Ли 麗 224-228, 230, 231

Ли 禮 17, 22, 214

Ли 理 15, 120

Ли 力 95

Ли 里 73

Ли вэнь 麗文 227

Лин 靈 39

Линчжи 靈芝 55

Линь 麟 116, 117

Ло 洛 (維) 209

Луань 亂 86, 174

Лунь 論 26, 27, 28, 168, 227

Лэй 誅 27

Лю 流 87

Лю и 六義 64

Лю ши 六詩 64

Лян 梁 22, 217, 218

Лянь 梁 101

Ми 米 32

Мин 明 85

Мин 命 51

Мин 銘 27

Му 牧 78

Мэй 美 224, 225, 227, 228,  
231

Мэйли 美麗 225

Мэй ли чжи вэнь 美麗之文 231

- Мэн 矇 101  
 Мяо 苗 147  
 Нань 南 141, 142  
 Нирвана 157  
 Пин 平 61, 62  
 Пинхуа 評話 180  
 По 魄 39, 50  
 Прана 238  
 Пяньли вэнь 駢儷文 232,  
 236  
 Самадхи 12  
 Сангха 157  
 Сань цай 三才 34  
 Сань цзяо 三教 150  
 Сань чжунь 三準 94  
 Си 昔 217  
 Син 形 49  
 Син 性 51, 52, 57, 58, 192  
 Син 興 99, 100, 114, 115,  
 117-121, 124-130, 148, 149,  
 154, 171, 234  
 Син 行 26  
 Син ци 行氣 56  
 Син эр би 興而比 124  
 Синь 心 18, 42, 46  
 Синь 新 200, 201  
 Соу 瞍 100-102  
 Су 俗 77  
 Суй 隋 22, 163  
 Сун 頌 99, 100, 129-133,  
 135-142, 144-148, 235  
 Сун 宋 47, 123, 131, 141,  
 181, 196, 198, 204  
 Сун 誦 101  
 Сы 思 95, 173  
 Сы кэ 四科 26, 27, 60  
 Сы ци 四氣 53  
 Сэ 色 95  
 Сюаньци 玄氣 53  
 Сюйшэнь 續身 161  
 Сюэци 血氣 40  
 Ся 夏 180  
 Сян 響 95  
 Сяо 小 176  
 Сяо 孝 153, 156, 161  
 Сяожэнь 小人 185  
 Сяошо 小說 6, 176, 183-  
 190  
 Сяо ши 小師 100  
 Тан 唐 22, 30, 123  
 Ти 體 51, 59, 95, 208  
 Тун 通 193, 194  
 Тунжэнь 通人 25  
 Тунлэй 同類 34, 92, 120  
 Тяньвэнь 天文 16  
 Тяньмин 天命 51  
 Тяньци 天氣 53  
 У 舞 136, 138  
 Увэй 無為 212  
 У син 五行 34, 208  
 У чжи вэнь 物之文 15  
 Ушисань 五石散 55, 56  
 У янь ши 五言詩 171  
 Фа цзя 法家 22  
 Фу 賦 27, 28, 61, 71, 85,

99-114, 122, 124, 127, 135,  
137, 139, 141, 148, 149,  
153, 171, 194, 226, 228,  
231

Фу чжэн юй вай 賦政于外 103

Фужэнь 夫人 107

Фэн 風 64, 65, 68, 69, 73-  
77, 79, 80, 82-91, 93-97,  
99, 100, 118, 119, 129, 130,  
135, 137, 139, 141-149,  
171, 174, 215, 220, 233,  
234

Фэнгу (Фэнгэ) 風骨(風格)  
64, 88, 91, 93, 96

Фэн дэ 風德 81

Фэнлю 風流 71-73

Фэнсу 風俗 76

Фэн ци 風氣 73

Фэншуй 風水 69, 70-73

Хань 漢 5, 9, 18, 22, 24, 28,  
30, 35, 41, 61, 63, 77, 78,  
85, 87, 92, 100, 104-112,  
125, 136, 138, 139, 146,  
153, 154, 161, 163, 167,  
170, 181, 187, 193, 195,  
199, 201, 208, 209, 213,  
216, 217, 224-226, 230,  
237, 238

Хосин 火星 79

Хоу 後 206

Хоу 后 107

Хоушэн 後生 205

Ху 胡 115

Хуа 化 80, 87

Хуабэнь 話本 180

Хуанди 皇帝 136

Хунжу 鴻儒 25

Цай 才 58

Цай 采 30, 95

Цао 藻 95

Цзан 藏 101

Цзэнь 讚 136

Цзи 紀 194

Цзин 精 39, 46, 54, 56

Цзин 經 193, 225

Цзинши 精氣 40, 41, 54

Цзинь 晉 22, 55, 107, 213

Цзинь 金 234

Цзиньфэн 金風 234

Цзоу 奏 27

Цзэ 仄 62

Цзы 字 95

Цзюньцзы 君子 15, 161, 185

Цзэнь 諫 101

Цзэньань 建安 90, 222

Цзэо 教 80, 150

Цзэцзы 甲子 79, 213

Ци 齊 22, 177, 181

Ци 氣 6, 32-36, 38, 39-54,  
56-63, 65-69, 73-77, 79,  
80, 86, 88-90, 92-95, 97,  
118, 127, 129, 150, 158,  
167, 171, 172, 174, 194,  
208, 210, 217, 233, 238

Ци 起 119

Цин 情 52, 94, 140, 152, 192

Цин 卿 78

Цин 清 22

- Цин фэн 清風 162  
 Цинь 秦 35, 107, 136, 137,  
 153, 176, 177, 185, 199,  
 210, 215, 216, 220  
 Цинь 琴 67  
 Цунь 寸 45, 143  
 Цы 辭 30, 95  
 Сюань 全 225  
 Цюй 曲 100  
 Сюфэн 秋風 234  
 Сюци 秋氣 53  
 Цянь 前 206  
 Чан 常 194, 203  
 Чан 長 54  
 Чжан 章 18, 19  
 Чжань 戰 33  
 Чжаньго 戰國 75  
 Чжань фэн 占風 73  
 Чжи 志 44, 46, 152, 156, 174  
 Чжи 咫 45  
 Чжоу 宙 33  
 Чжоу 周 6, 21, 64, 79, 99,  
 100, 116, 131-133, 141,  
 142, 145, 148, 179, 180,  
 196, 197, 199, 201, 217,  
 238  
 Чжу 主 58  
 Чжуан 僮 147  
 Чжуань 傳 145  
 Чжуцзы 諸子 26, 28, 183  
 Чжэн 鄭 104, 122  
 Чжэн 正 87  
 Чжэн 箏 67  
 Чжэнь 箴 100  
 Чжэнь мэй 真美 227  
 Чи 尺 45, 70, 142, 143  
 Чи 癡 157  
 Чуаньюй 傳語 101  
 Чу 楚 24, 79, 181, 198  
 Чуй 垂 49  
 Чуцы 楚辭 24, 152  
 Чэн мэй юй нэй 稱美于内 228  
 Чэнь 陳 22  
 Шан 商 131-133, 197  
 Шан 上 107  
 Шангу 上古 207  
 Шаншэн 上聖 54  
 Шаньян 商羊 35  
 Шаньшуй ши 山水詩 155  
 Шао 召 141, 144  
 Ши 詩 27, 76, 100, 104, 150-  
 153, 168, 171, 192, 194  
 Ши 事 89  
 Ши 十 182  
 Шижэнь 詩人 226  
 Ши сы жу гуй 視死如歸 206  
 Шо 說 29, 183  
 Шоу 守 78  
 Шошуды 說書的 189  
 Шу 書 27, 100, 194  
 Шуци 淑氣 54  
 Шэн 聲 95  
 Шэн 生 58  
 Шэн чжи ци 生之氣 54  
 Шэнь 神 36, 40, 41, 46, 77,  
 130, 173  
 Шэнь 身 50  
 Шэнь ци 神氣 36



Юань 元 22

Юй 宇 33

Юй, цзяо, гун, чжэн, шан 羽角

宮徵商 185

Юй чжоу 宇宙 33

Юйянь 寓言 179

Юн 鎛 131

Юнкан 永康 213

Юнмин 永明 231

Юнпин 永平 213

Юнхэ 永和 213

Юнцзя 永嘉 213

Юэ 悦 29

Юэ 越 115, 147

Юэфу 樂府 25, 61, 112,

139, 164, 182, 221

Я 雅 87, 99, 100, 130, 135,  
139, 141-148, 151

Ян 陽 33, 34, 37, 39, 46,  
52, 53, 60, 62, 65, 69-71,

75, 82, 83, 89, 98, 159, 236

Ян син 養性 58

Янци 陽氣 39, 52, 53, 71, 75,  
81, 82, 84, 129, 130, 195

Ян ци 養氣 58

Янь 言 95

Яо 謠 78, 135

Яо 瑤 (佺) 147

## СОДЕРЖАНИЕ

Читателю о книге . . . . .	3
Глава 1. Путь Вселенной — Великое <i>дао</i> , его манифестация — <i>дэ</i> и претворение в слове — <i>вэнь</i> . . . . .	8
Глава 2. Животворящий эфир <i>ци</i> и художественное творчество . . . . .	32
Глава 3. Ветер Вселенной <i>фэн</i> и его выход в сферу поэзии. Споры о <i>фэнгу</i> — «вевнях и остове» . . . . .	64
Глава 4. Описательное изображение и одическая поэзия <i>фу</i> . . . . .	99
Глава 5. Антонимы простой описательности — <i>би</i> и <i>син</i> . . . . .	114
Глава 6. Поэзия гимна — <i>сун</i> и иерархия жанров . . . . .	129
Глава 7. Лирическая поэзия <i>ши</i> . Личность и литература . . . . .	150
Глава 8. Фольклор и литература. Сюжетная художественная проза <i>сяошо</i> . . . . .	176
Глава 9. Литература и время. Древность и современность. От этнических критериев к эстетическим . . . . .	191
Несколько слов в заключение . . . . .	233
Использованная литература . . . . .	240
Указатель имен . . . . .	251
Указатель китайских и санскритских терминов и выражений . . . . .	260

*Игорь Самойлович Лисевич*

**ЛИТЕРАТУРНАЯ МЫСЛЬ КИТАЯ  
НА РУБЕЖЕ ДРЕВНОСТИ И СРЕДНИХ ВЕКОВ**

*Утверждено к печати  
Институтом востоковедения  
Академии наук СССР*

Редактор *О. С. Ривкина*  
Младший редактор *Г. А. Бурова*  
Художник *М. М. Мержеевский*  
Художественный редактор *Э. Л. Эрман*  
Технический редактор *Л. Ш. Берславская*  
Корректор *Л. Ф. Орлова*

ИБ № 13464

Сдано в набор 25/VI 1978 г.  
Подписано к печати 16/1 1979 г.  
А-02716. Формат 60 X 90<sup>1/16</sup>  
Бум. № 1. Печ. л. 16,75. Уч.-изд. л. 17,1.  
Тираж 2800 экз. Изд. № 4395.  
Зак. 550. Цена 1 р. 80 к.

Главная редакция восточной литературы  
издательства «Наука»  
Москва К-45, ул. Жданова, 12/1  
3-я типография издательства «Наука»  
Москва Б-143, Открытое шоссе, 28