

РОССИЙСКАЯ  
АКАДЕМИЯ НАУК

Институт востоковедения  
Санкт-Петербургский филиал

Выпускается  
под руководством Отделения  
историко-филологических наук

---

# ПИСЬМЕННЫЕ ПАМЯТНИКИ ВОСТОКА

---

1<sup>(2)</sup>  
ВЕСНА — ЛЕТО  
2005

Журнал основан в 2004 году  
Выходит 2 раза в год

## В НОМЕРЕ:

---

### ПУБЛИКАЦИИ

- Е.И. Кычанов.* «Яшмовое зеркало командования войсками лет правления Чжэнь-гуань» (1101–1113) 5
- Н.А. Добронравин.* Фула-хауса-арабская медицинская рукопись «Фә'ида ҳақйқа шурб ас-санә'» (из собрания СПбФ ИВ РАН) 35
- С.Б. Чернецов** Биография на службе агиографии: литературная судьба эфиопского святого Елисея, второго настоятеля Дабра Асбо, в позднейшей дабралибаносской житийной традиции 43

### ТЕКСТОЛОГИЯ

- М.С. Пелевин.* Стихотворные фрагменты в афганских религиозно-дидактических сочинениях XVII в. (по рукописям из собрания СПбФ ИВ РАН) 66
- О.М. Чунакова.* Пехлевийские эпистолярные формулы 89
- Е.Ю. Кнорозова.* «Сны Южного старца» Хо Нгуен Чынга 93

### ИССЛЕДОВАНИЯ

- А.Л. Хосроев.* Представления манихеев о времени 111
- К.А. Жуков.* Присоединение бейлика Кареси к Османскому государству (по данным османских хроник, эпиграфики и нумизматики) 127



«Наука»  
Издательская фирма  
«Восточная литература»  
2005

<i>А.С. Мартынов.</i> Надписи и модели как памятники культуры (на материале традиционной китайской культуры)	131
<i>И.Т. Зограф.</i> Межуровневые связи и языковая интерференция (на материале документов монгольской канцелярии)	167
<i>Б.В. Норик.</i> Жизнь и творчество среднеазиатских историков литературы XVI–XVII вв. Хасана Нисари и Мутриби Самарканди	183

#### КОЛЛЕКЦИИ И АРХИВЫ

<i>О.В. Васильева.</i> Восточные рукописные фонды Российской национальной библиотеки	217
<i>В.О. Бобровников.</i> Каталог рукописей и старопечатных книг на арабском, персидском и тюркских языках из Кабардино-Балкарии	239
<i>Ю.А. Иоаннесян.</i> Санкт-Петербургская коллекция материалов по бабизму и религии бахаи (XIX — начало XX в.)	304

#### НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

<i>Д.Д. Васильев.</i> О подготовке электронного каталога памятников письменности тюркоязычных кочевников Евразии эпохи раннего средневековья (по материалам коллекций российских музеев)	321
<i>Ц.П. Ванчикова.</i> Международный семинар «Письменное наследие монгольских народов: актуальные проблемы информационного обеспечения восточноведных исследований», Улан-Удэ, 2–6 августа 2004 г.	323

На четвертой стороне обложки:

«Пурпурный» Коран. Ок. 1440 г. Северная Африка. Из собрания П.П. Дубровского (к статье О.В. Васильевой)

Над номером работали:

Р.И. Котова  
В.В. Волгина  
Л.Л. Михалевский  
Э.Л. Эрман  
И.Г. Ким  
О.В. Волкова  
М.П. Горшенкова  
А.В. Богатюк

#### РЕЦЕНЗИИ

<i>О.В. Васильева.</i> Л.В. Дмитриева. Каталог тюркских рукописей Института востоковедения Российской академии наук	327
<i>К.А. Жуков.</i> Восточный сборник. Вып. 6. Сост. и ред. О.В. Васильева	329
<i>Р.В. Березкин.</i> Чэ Силунь. Чжунго баоцзюань цзун му (Сводный каталог китайских <i>баоцзюань</i> )	331
Памяти коллеги Алексей Георгиевич Сазыкин (1943–2005)	335

А.С. Мартынов

© 2005  
Санкт-Петербург

## Надписи и модели как памятники культуры

(на материале традиционной китайской культуры)

### I. Предварительные замечания

Многоаспектность культуры и сложность процессов ее внутренней динамики порождают необозримое многообразие того, что можно назвать памятниками культуры, в том числе и памятниками письменной культуры. Свое особое место среди этого многообразия занимают те из них, где культурные концепции, сведенные иногда до одного-единственного слова или словосочетания, соприкасаются с открытым пространством. Выходя в пространство, слово существенно меняет функцию и в какой-то мере меняет и свое содержание. Таковы надписи, которые не просто свойственны традиционной китайской культуре, но, можно сказать, являются ее характерным признаком. Таковы модели, включая малую настольную пластику и *пэньцзин* (яп. *бонсай*, досл. «пейзаж в тазу»). И в том, и в другом случае существенная роль принадлежит пространству. Пространство их и объединяет. И слово, вынесенное в пространство, и самое пространство, превращенное в наглядную модель, преследуют, в сущности, одну и ту же цель: интенсифицировать процесс усвоения культурных ценностей, превратить нормальный информационный поток в форсированный, а предмет наблюдения — в предмет созерцания. В этом превращении, в его характере и разнообразии его форм ключевая роль принадлежит пространству, характеру взаимоотношений данной культуры с пространством. Поэтому, прежде чем перейти к рассмотрению конкретного материала — надписей и моделей, мы считаем необходимым предварительно сказать несколько слов о характере взаимоотношений традиционной китайской культуры с пространством.

Нам представляется, что в настоящее время уже отпала необходимость объяснять и обосновывать надобность выделения в качестве самостоятельного предмета исследования пространственный параметр культуры. Нет такой надобности хотя бы в силу того, что на эту тему уже существует довольно обширная литература, в том числе и в нашей стране, и в этой литературе уже сделаны по крайней мере два общепризнанных вывода. Первый касается восприятия пространства и времени в различных культурах и сводится к тому, что в традиционных культурах древности и средних веков оно существенно различается в зависимости от времени и культурного ареала и представляет собой одну из глубинных характеристик культуры. Второй — констатирует с большой определенностью, что вплоть до нового времени и время, и пространство не мыслились как абстрактные параметры бытия, предназначенные для конкретного материального заполнения. Наоборот. Человек тех эпох воспринимал и время, и пространство как изначально заполненные<sup>1</sup>.

---

*Мартынов Александр Степанович* — к.и.н., зав. Сектором Дальнего Востока СПбФ ИВ РАН.

<sup>1</sup> См., например: *Топоров В.Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227–285; *Кнабе Г.С.* Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуры античного Рима. М., 1993. С. 253–278.

К двум упомянутым выводам можно с достаточной уверенностью присовокупить и третий: различные культуры различно осваивают время и пространство и по-разному проявляют себя в этих двух параметрах, так что на долю исследователя остается только обоснованный отбор наиболее актуальных форм соприкосновения конкретной культуры с пространственно-временным континуумом. В наших заметках речь пойдет главным образом о соприкосновении традиционной китайской культуры с пространством. Весь предлагаемый нами материал объединен одной мыслью: выявить посредством пространственного параметра создание среды реального и разнообразного функционирования культуры, активного воздействия ее на носителей и непрерывный процесс производства ее этими же носителями.

В соответствии с глубинными особенностями культуры того типа, где ничто не исчезало бесследно, а различные временные пласты накладывались один на другой или мирно соседствовали бок о бок, в культурном освоении пространства в традиционном Китае участвовали — иногда накрывая друг друга, иногда совмещаясь между собой, но всегда сохраняя свою самостоятельность, — четыре различных идеологических комплекса. Несомненное первенство принадлежало здесь самому древнему и самому стойкому подходу — обожествлению окружающего пространства, видимой природы как сакрального космоса. Это обожествление было зафиксировано в государственном культе и присутствовало в сознании каждого носителя данной культуры как абсолютная уверенность в том, что вся окружающая природа обладает «чудесной одушевленностью» (*лин*), особенно заметной тогда, когда приходилось иметь дело с «горами и реками», которые, как правило, рассматривались как места обитания бесчисленных духов. На этом отношении к природе основан главный вклад Китая в мировую эстетическую сокровищницу — его пейзажная поэзия и пейзажная живопись.

Здесь, правда, надо сделать существенную оговорку. Этот эстетизм был довольно поздним, итоговым и ретроспективным. Он не мог появиться раньше, чем пейзажная поэзия и пейзажная живопись. На ранних же этапах культуры господствовало прагматическое начало, которое не было отменено последующими этапами в развитии традиционной китайской культуры и которое иногда давало о себе знать в сравнительно позднее время. Исключительный интерес в этом плане представляет надпись для храма в горах Цаншань (Бирюзовые горы), составленная неким Сун Чэном в конце Тан, в период под девизом *хуэй чан* (841–846). Обстоятельства, приведшие к ее появлению, таковы. Горы Цаншань расположены в довольно засушливой местности, которая находится на территории современной провинции Шаньдун (при Тан это провинция Хэннаньдао), южнее Цюйфу. Сами же горы, из-за их высоты, труднопроходимости и лесистости, были не заселены и считались «местом обитания бессмертных». Это «жилище бессмертных» было естественным оазисом влажности для окружающих земель. Там текли многочисленные чистые ручьи, а в глубоких заводях, как им и положено, «обитали» драконы. Над вершинами же гор собирались облака, возделенные для страдавших от периодических засух земледельцев. Вся эта «влажность», разумеется, приписывалась духам, взаимоотношения с которыми зависели от того, насколько они принимают участие в жизни страдающего народа.

События периода *хуэй чан* как будто дали основание полагать, что духи гор Цаншань, которые еще довольно плохо отделялись от самих гор, относятся к тем, что «откликаются» (*ин*) на бедствия местного крестьянства. После нескольких лет засухи власти устроили в горах моление о дожде, и дожди пошли. Это знаменательное событие решили увековечить: на месте результативного моления был воздвигнут храм и составлена надпись, в прозаической части которой были описаны все эти события. Ее резюмирующая стихотворная часть начиналась таким образом:

О эти горы Цаншань!  
Они выплевывают темное жизненное начало.  
От них поднимаются вверх благодатные облака!<sup>2</sup>

Нам представляется, что эта надпись является ценнейшим документом для всех тех, кого заинтересует практика освоения пространства традиционной китайской культурой. Этот текст наглядно демонстрирует, что в основе операции освоения лежал подход к пространству как к среде, пригодной для проживания. А в дальнейшем, в зависимости от потребностей и степени развития культуры, на этот фундамент могли уже наслаиваться другие подходы, прежде всего политический и эстетический, причем как первый, так и второй могли достичь доминирующего положения, но уже в своих отдельных сферах.

Нерасчлененное мифопоэтическое ощущение пространства заставляло носителей этой культуры видеть в окружающем пространстве не только среду или условие проживания, но и активный компонент любой общественно-политической ситуации. Пространство могло как наглядно демонстрировать, так и надежно скрывать некие потенциальные возможности. Учет этих обстоятельств в бытовой сфере относился к компетенции *фэн шуи* («ветер и воды»), тогда как в более важных областях эти характеристики пространства могли сохранять весьма красочные мифологические образы. Вот, например, надпись танского времени (IX–X вв.), составленная неким Чжань Дуньжэнем по случаю образования уезда Аньси:

«Земля здесь простирается на 200 *ли* с лишним. Три скалы [здесь] взмывают вверх как яшмовые пики. Река петляет [по всей земле]. Здесь желтый дракон погружен внутрь себя, в свои замыслы, чтобы взмыть, [когда настанет пора], в поднебесье. Здесь красный феникс [отращивает свои] хвостовые перья, чтобы парить в вышине. Народ здесь с радостью занимается пахотой и разведением шелковичных червей»<sup>3</sup>.

Приведенный выше текст, на наш взгляд, прекрасный образец того подхода к пространству, который был присущ традиционному Китаю. В нем предельно четко выражены три наиболее важных аспекта: космический, политический, или даже историко-политический, и хозяйственный. Первое, что мы узнаем об этом небольшом кусочке Поднебесной, сводится к тому, что там есть горы, которые «взмывают», и река, которая «петляет». Для носителя традиционной китайской культуры это означало, что данная местность была устроена по всем законам гармоничного космоса, светлая сила *ян* в форме яшмовых пиков взмывала, как ей и положено, вверх, тогда как темное начало, пассивное и плодоносное, как ему и положено, стлалось, петляя, по земле<sup>4</sup>. Из этого следовало, что данная часть обжитого пространства имела правильную структуру, такую же, как и весь космос в целом, где светлое и темное начала находились в равновесии и гармонии. Что же касается дракона и феникса, то читатель надписи Чжань Дуньжэня делает большую ошибку, если сочтет их за элементы украшения. Дракон и феникс представляют собой часть одного из самых древних пантеонов Поднебесной. Это — духи сторон света, обогащенные различными политическими коннотациями из «Книги перемен» («И цзин») и различными ассоциациями из совокупности представлений, свойственных системе *фэн шуи*. В данном случае, как нам представляется, автор надписи хотел в слегка завуалированной форме сказать весьма простую, но чрезвычайно опасную вещь, а именно то, что эта местность вполне пригодна как стартовая площадка для весьма далеко идущих политических перемен. Разумеется, что в таком благоустроенном краю жизнь должна была

<sup>2</sup> См.: Цюань Тан вэнь (Полное собрание текстов династии Тан). Сост. Дун Хао. Т. 11. Пекин, 1996. С. 10710.

<sup>3</sup> Там же. С. 10921.

<sup>4</sup> О камне как символе силы *ян* см. ниже, во второй части статьи.

быть наполнена радостью. Равовались и те, кто занят пахотой, и те, кто разводит шелковичных червей. Для того чтобы у читателя не возникли сомнения насчет значения дракона и феникса, позволим себе шагнуть во времени и привести более поздний «географический» текст. Вот как маньчжуры описывали положение одной из своих столиц в XVIII в.:

Высокие горы, широкие реки.

[Здесь на столицу] могут взирать все десять тысяч земель.

Здесь тигр присел на задние лапы и в кольца свернулся дракон<sup>5</sup>.

Эти строки принадлежат истовому поклоннику традиционности, знаменитому цинскому императору Гао-цзуну (*цян-лун*, 1736–1795), который, посетив в 1743 г. прежнюю маньчжурскую столицу Мукден, написал «Оду Мукдену». Эта ода во многих отношениях является замечательным произведением. Для нас она ценна в первую очередь тем, что совершенно четко воссоздает наиболее архаичную модель пространства в традиционной культуре древнего Китая в ее сакрально-политическом варианте. Эта модель многократно использована в «Книге песен» при описании столиц<sup>6</sup>. Структура ее сводится к следующему: главный компонент пространства — некий сакрально-политический центр, столица; пространство вокруг нее должно быть правильным, т.е. устроенным по законам гармоничного космоса, должны присутствовать и гармонизировать друг с другом «горы и воды»; и последнее: пространство должно способствовать распространению сакрально-политического влияния. Все это отлично знал Гао-цзун и всему этому нашел место в своей оде. Если кто-то сомневается в том, что традиционная концепция пространства не нуждалась в космическом компоненте, то его в этом убедят такие строки оды о Мукдене:

[Местность здесь] копирует Небо и берет за образец Землю,

Светлое начало *ян* [здесь] полыхает, а темное начало *инь* таится<sup>7</sup>.

Исключительную важность имеет словосочетание «взирают все десять тысяч земель». Строка Гао-цзуна явно близка к оде из «Книги песен», которая в переводе А.А. Штукина называется «Вышнего Неба державен верховный владыка» и где говорится об основании новой столицы династии Чжоу. Соответствующее место звучит у А.А. Штукина следующим образом: «Тысячи стран в нем достойный пример обретают»<sup>8</sup>. Так же, по нашему мнению, должно понимать и строку из оды Гао-цзуна: сюда, в Мукден, будут устремлены, не из любопытства, а для подражания взоры всех десяти тысяч государств. Именно этот последний момент особо ценен для нашей темы. Он позволяет сформулировать еще одну, чрезвычайно важную характеристику в древней китайской концепции пространства. Оно всегда рассматривалось как сфера активного, действенного и более мягкого влияния благодаря своему великолепию, вызывающему желание подражать. В политической, точнее, в ритуально-политической сфере эти характеристики никогда не утрачивали своего доминирующего положения, тогда как в интеллектуальной и эстетической сферах самодовлеющий космос с течением времени явно вышел на первое место. Это, конечно же, не устраняло возможности актуализации и других аспектов пространства, что мы и хотим показать при описании различных видов его именования.

Из четырех упомянутых выше идеологических комплексов мы уделили основное внимание первому лишь потому, что он самый фундаментальный и вместе с тем

<sup>5</sup> Фэнтянь тунчжи (Географическое описание местности Фэнтянь). Шэньян, 1989. Цз. 240. Л. 366.

<sup>6</sup> См.: Ши цзи чжуань («Книга песен» с собранием комментариев). Сост. Чжу Си. Шанхай–Пекин, 1958. С. 183–185.

<sup>7</sup> Фэнтянь тунчжи. Цз. 240. Л. 366.

<sup>8</sup> См.: Шицзин (Книга песен). Пер. А.А. Штукина. М., 1957. С. 346.

самый невыявленный, самый созидающий и самый незаметный, как бы естественный и потому плохо подходящий на роль самостоятельного предмета исследования. Однако именно этот подход к пространству, эта концепция пространства создали те условия, те рамки, в которых действовали три прочих компонента традиционной китайской культуры — *сань цзяо* («три учения»), т.е. конфуцианство, буддизм и даосизм. Ни одна из трех идеологий пространство по-своему не структурирует. Все они, используя богатый потенциальный запас, хранящийся в архаике, в то же самое время действуют в своем специфическом пространстве.

При самом поверхностном знакомстве с китайской культурой сразу же бросается в глаза, что в пространстве традиционного Китая, в пространстве, понимаемом как пейзаж или окружающая среда, лидерство явно принадлежит самому молодому компоненту идеологической триады, т.е. буддизму. Буддизм ощутимо присутствует и в городе, и в сельской местности. Принеся в Китай новую концепцию религиозной жизни — спасение, буддизм принес и новый религиозный институт — храм, и новое наполнение нового направления сакральной деятельности — новый пантеон и убранство храма. В результате всего этого непреходящим элементом большинства знаменитых пейзажей Китая стала буддийская пагода. Компонент, безусловно, дополнительный, но достаточно существенный. Однако его роль сразу же возрастает, как только мы из общего, пейзажного пространства перейдем к пространству малому, специальному, топосу сакрального характера, освоенному той или иной идеологической системой. Все три идеологических комплекса проявляют здесь все заложенные в них возможности. Лидером и здесь является буддизм, который как ни одна другая идеология традиционного Китая и при освоении малого, и при освоении большого пространства опирался на образность. Характерно, что при изучении культурного наследия китайского буддизма первое место отдавали «стелам с изображениями» (*сян бэй*), а не «стелам с письменами» (*вэнь бэй*)<sup>9</sup>. Примечательные слова в этом плане вырвались у одного танского автора по имени Сяо Сян (период *хуэй чан*), который был вынужден составить хвалебную надпись в честь сооружения над статуей буддийского божества Пишамэнь (Вайшравана?) защитного навеса «от ветра и дождя». По всей видимости, в отличие от своего начальника Сяо Сян не был горячим приверженцем буддизма и живо ощущал, что поклонники Шакьямуни со своей наглядной агитацией, с его конфуцианской точки зрения, немного перебарщивают. А потому, как бы извиняясь и объясняя, он начал свою надпись с таких слов: «Буддийское учение изменяет людей с помощью образов»<sup>10</sup>.

Историк китайской культуры вполне может согласиться с Сяо Сяном. Превратившись в самую популярную религию в китайском обществе, буддизм развил религиозное искусство — архитектуру, скульптуру, живопись — в таких масштабах, которых раньше не знала китайская история. По мере своих возможностей и далеко не в таких масштабах, как буддизм, той же дорогой следовал и даосизм, дополняя общее пейзажное пространство и опираясь на свою собственную традицию при освоении своего, храмового пространства. При этом надо отметить, что даосизм в полном соответствии со своим призывом переместиться из социума в космос особое пристрастие питал к наименее социализированному пространству. Его манили глушь, наиболее недоступные горные места, которые в глазах даосов превращались в сокровищницы дивных и необычайных вещей, редких деревьев и удивительных камней, «божественной киновари и золотого нектара». Пропорционально глуши и недоступности повышалась и сакральность местности. Так, алтарь одного из самых знамени-

<sup>9</sup> См., например: Фамэньсы вэньхуа ши (История культуры храма Фамэньсы). Сост. Хань Цзинь-кэ. Т. 1, Шэньси. 1998. С. 92–99.

<sup>10</sup> Цюань Тан вэнь. Т. 11. С. 10711; Пишамэнь (Вайшравана) — индийский бог богатства.

тых даосов средневековья, Гэ Хуна (284–363), то место, где он входил в контакт с «Высшей истинностью», или «Высшей подлинностью» (*Шан чжэнь*), помещался в одной из самых труднодоступных частей гор Тяньтайшань. Танский автор, даос Сюй Линфу утверждал, что в его время все это святое для каждого даоса место находилось в сохранности и даже было окружено специальной насыпью, которая гордо именовалась *Цзян чжэнь тан*, т.е. «Насыпь, куда спускалась Высшая подлинность»<sup>11</sup>. Расположенные поблизости «горные жилища» тех, кто был или хотел стать даосом, тоже носили весьма примечательные имена. Например, «Горное жилище под фиолетовым небесным сводом» (*Цзы сяо шань цзюй*) или «Центральный пик, затаивший подлинность» (*Инь чжэнь чжи чжун фэн*)<sup>12</sup>.

Совершенно по-иному строились взаимоотношения с пространством у последнего компонента *сань цзяо* — конфуцианства. В основе этого отличия лежали две главные причины: во-первых, конфуцианство не было религией в строгом смысле этого слова, и, во-вторых, мировоззрение образованного, конфуцианского слоя китайского общества не ограничивалось, как правило, лишь конфуцианской доктриной, а включало в себя существенные элементы доконфуцианской древности, буддизма и даосизма. В своем отношении к пространству это синкретическое конфуцианство выработало сложный комплексный подход, основанный на древнем пантеизме, элитарном даосизме и конфуцианском эскапизме. В этом осознании пространства господствовало его восприятие как визуально данного сакрального космоса, восприятие, которое рано привело китайскую культуру к пониманию значимости окружающей природы и в дальнейшем способствовало появлению эстетического переживания, легшего в основу пейзажной поэзии и живописи. Конфуцианцы, широко практиковавшие частичное отстранение от своих бюрократических обязанностей, обретали на лоне природы утраченный покой, чувство возвращения в родные места и к фундаментальным ценностям. К этому можно еще добавить и возможность любоваться красотами природы. Покой, возврат, природа — три эти темы, образовавшие нерасторжимое единство, особенно проявлялись у тех из конфуциански образованных людей, которые были склонны к литературному творчеству, что и отразилось в их самоименованиях. Для иллюстрации этого положения позволим себе воспользоваться прекрасным списком сборников *бицзи*, составленным И.А. Алимовым в его работе «Вслед за кистью»:

1) Ван Гун (XI–XII вв.) — литературный псевдоним «Ученый, живущий на покое и [преисполненный] чистой пустотностью»;

2) Ли Чжи (1059–1109) — литературный псевдоним «Отшельник-простолюдин из местности Тайхуа»;

3) Мэн Юань-лао (1090–1150) — литературный псевдоним «Ученый, живущий на покое [и подобный] орхидее, цветущей в глуши»;

4) Су Ши (1036–1101) — литературный псевдоним «Ученый, живущий на покое, с Восточного склона горы»;

5) Фан Юе (период Сун) — литературный псевдоним «Поле хризантем»;

6) Хань Ху (1159–1224) — литературный псевдоним «Источник горного ручья»;

7) Хоу Янь-цин (XII в.) — литературный псевдоним «Ученый, живущий на покое, из кабинета ушедшего в отставку»;

8) Чжан Шунь-минь (1034–1110) — литературный псевдоним «Ученый, живущий на покое меж действием и неподвижностью»<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Там же. С. 10942.

<sup>12</sup> Там же. С. 10943.

<sup>13</sup> Алимов И.А. Вслед за кистью. Материалы к истории сунских авторских сборников бицзи. Ч. I. СПб., 1996. С. 50, 57, 45, 45, 57, 53, 51, 52 (страницы даны в порядке перечисления имен).

Надо отметить, что конфуцианцы-литераторы не являются исключением. Та же самая картина получится, если мы обратимся к словарю философов или художников. Даже такой, казалось бы, полностью погруженный в свою реформаторскую деятельность человек, как Ван Аньши (1021–1086), сохранил для своих литературных сборников прозрачный по смыслу топоним родных мест, в результате чего собрание его сочинений носило весьма значимый для нашей темы заголовок: «Собрание сочинений [из местности] „Приближенная к реке“» («Линь чуань цзи»).

Если же говорить о конфуцианстве в строгом смысле этого слова, т.е. как о доктрине совершенномудрого из княжества Лу, то осмелимся заметить, что это конфуцианство никакой природы не знало, или, несколько точнее, в догматический свод этого учения природа не входила ни в каком виде. Догматики знали лишь одно пространство — пространство распространения канонического слова, или дополнительное, пространственное, измерение процесса самосовершенствования. Поэтому присутствие конфуцианства в пространстве в самом простом смысле этого слова, в пространстве как в окружающей среде, почти не ощущалось. Оно было сосредоточено лишь на сакрализованных для доктрины пространствах: в мемориальных и образовательных комплексах, что, пожалуй, еще важней, в служебных помещениях и кабинетах конфуцианских ученых, которых в Поднебесной было не перечить. В отличие от своих идеологических соперников по *сань цзяо* конфуцианство не полагалось на «образы», на красочный религиозный культ. Оно предпочитало слово, основное свое оружие в идеологической борьбе и орудие в деле преобразования людей, — каноническое письменное слово. Каллиграфическая надпись — вот то, что господствовало в самом массовом, самом сакрализованном, предельно идеологизированном конфуцианском пространстве — в кабинете ученого, ученого, где конфуцианская в строгом смысле слова культура создавала насыщенную интерактивную атмосферу непрерывного воздействия на своих носителей, обеспечивая тем самым непрерывность самого главного в конфуцианстве: непрерывность протекания процесса самосовершенствования. Сюда надо прибавить еще и другие комнаты традиционного китайского жилища, надписи на открытом воздухе, всю ту чрезвычайно развитую в Китае эпиграфику, которая связана с историей и доктриной, мемориальные комплексы. Но все это лишь дополнение. Подлинным ядром конфуцианского идеологизированного пространства был кабинет ученого. Именно в нем стараниями многочисленных поколений последователей совершенного мудреца из княжества Лу было создано и размножено, говоря словами В.Н. Топорова, почти нерасчленимое единство «вербализованного локуса и локализованного слова»<sup>14</sup>.

Среди различных способов культурно-идеологического освоения пространства именно конфуцианский способ, способ воздействия словом стал главной темой первой части нашей статьи. В качестве конкретного материала мы выбрали то слово, которое встречает каждого приехавшего в Цюйфу посетителя мемориального комплекса Конфуция, и то слово, которое формировало его достойного преемника, Чжу Си, в начале его административной карьеры.

## II. Надписи мемориального комплекса

Прежде чем переходить к мемориальному комплексу Конфуция в Цюйфу, позволим себе остановиться на одном факте биографического характера, имеющем непосредственное отношение к данной теме. Когда автор этих заметок пришел устраиваться на работу в Ленинградское отделение Института востоковедения, его внима-

<sup>14</sup> Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003. С. 327.

ние привлекла висевшая над входом в Китайский кабинет доска с красивой каллиграфической надписью *Дэ ю линь тан*. Надо признаться, что знаний, полученных в университете, оказалось недостаточно, чтобы соотнести ее с классическим контекстом. Лишь много позже, занявшись переводом «Лунь юя», я понял весь тот смысл, вложенный Конфуцием в это изречение, которое было предпоследним в четвертой главе «Лунь юя», почти исключительно посвященной проблеме влияния социума на этические возможности, о чем говорится в начале главы: «Учитель сказал: „Прекрасно [то место, где] пребывает гуманность. И разве обладает мудростью [тот, кто] выбирает [место, где] нет гуманности“» (Лунь юй, 4–1)<sup>15</sup>.

Верные ученики Конфуция, великие философы древнего Китая Мэн-цзы (372–289) и Сюнь-цзы (313–238), правильно поняли и развили мысль своего Учителя. Мэн-цзы посвятил этой теме специальную притчу о двух селениях, в одном из которых делали стрелы, а в другом — доспехи и где вне зависимости от этических ориентаций конкретных людей создавалась некая профессиональная атмосфера. Одни были заняты тем, как сохранить жизнь людей, другие — как отнять ее<sup>16</sup>. В гл. «Побуждение к учению» Сюнь-цзы писал о том, что «совершенный муж» (*цзюнь-цзы*), собираясь поехать в путешествие, обязательно произведет строгий отбор людей. «Таким образом, — пишет Сюнь-цзы, — совершенный муж защитит себя от нежелательных отклонений и будет придерживаться правильной середины»<sup>17</sup>.

Два верных ученика конкретизировали мысль основоположника, сделав особый акцент на необходимости тщательного отбора мест и людей. Их рассуждения более точны и конкретны, но в них нет той великой вдохновляющей силы, которая была свойственна Конфуцию и которая заставила его сказать в заключение той же главы, что «благая сила *дэ* не бывает одинокой, она непременно имеет соседей»<sup>18</sup>. Словосочетание *дэ ю линь*, т.е. «благая сила *дэ* имеет соседей», обретает, следовательно, свой подлинный смысл лишь при соотнесении с текстом «Лунь юя» и развитием этой мысли у Мэн-цзы и Сюнь-цзы. Заказчик доски с надписью пожелал, таким образом, чтобы его рабочее место называлось «Кабинет, где благая сила *дэ* имеет соседей». Уверовать в это, по нашему мнению, означало найти себе хорошего помощника на трудном и пожизненном пути самосовершенствования.

Возвратимся от беззастенчивого последователя конфуцианского учения к его основоположнику, к самому сакральному конфуцианскому локусу, к мемориальному комплексу в Цюйфу. Мы уже отмечали выше, что основная функция сохранения сакрального и основная сила воздействия на окружающих доверена в нем «письменному слову» (*вэнь*) в его различных жанрах: в наименованиях сооружений и помещений, в стелах, классических изречениях и каллиграфических прописях. Все это, как нам представляется, далеко не декор, а пожалуй, один из наилучших способов продемонстрировать всю силу этой культуры, культуру в действии, правда в действии, ограниченном пределами мемориального комплекса, но зато в этих пределах дающем возможность представить себе ту мощь, которой письменное слово обладало в традиционном Китае. Остановимся лишь на нескольких, с нашей точки зрения, наиболее значимых надписях в Цюйфу.

В первом же дворе конфуцианского комплекса посетителя встречает на воротах надпись «Металл звучит, яшма вторит» (*Цзинь шэн юй чжэнь*). Эти слова принадлежат Мэн-цзы, который, по всей видимости, является первым и главным создателем

<sup>15</sup> См.: *Конфуций*. Лунь юй. СПб.–М., 2000. С. 110.

<sup>16</sup> Legge J. *The Chinese Classics*. Vol. 1–2. Oxf., 1895; vol. 2. P. 80 (далее — *Legge J.*).

<sup>17</sup> Сюнь-цзы цзяньши (Сюнь-цзы с комментариями). Сост. Лян Ци-сюн. Пекин, 1956. С. 3.

<sup>18</sup> *Конфуций*. Лунь юй. С. 114.

личного статуса своего Учителя. Эта работа была начата Мэн-цзы в ту пору, когда ни личность, ни слова луского мыслителя еще не достигли в духовной жизни древнего Китая отметки непререкаемого авторитета. Последователям Конфуция еще требовалось как-то выделить своего основоположника из всего того богатого духовного наследия, которое было накоплено к тому времени. Одна из самых актуальных задач заключалась в том, чтобы найти ему место среди приписанных к древности эталонов этического поведения и образцовых правителей.

Первую из этих задач успешно решил Мэн-цзы, дав четкую классификацию мудрецов древности. Стоит отметить, что эта классификация, в полном соответствии с происхождением всего учения, была дана с позиций бюрократической этики. В начале второй части пятой главы «Мэн-цзы» автор охарактеризовал героев древнего предания по их отношению к службе, а затем снабдил их краткой характеристикой: «Бо И [выразил] чистоту совершенной мудрости, И Инь — отношение к службе, Люся Хуэй — гармонию совершенной мудрости, Конфуций — время совершенной мудрости»<sup>19</sup>.

Надо сказать, что последняя характеристика страдает некоторой неопределенностью, так как к тому периоду уже сложилось довольно четкое и стойкое убеждение, что Конфуций появился «не вовремя» и потому он, как наделенный благой силой и мудростью, не получил престола, что ему полагалось по его внутренним достоинствам, и даже приличного административного поста. В этом плане Конфуций безо всяких колебаний должен быть признан «человеком, не встретившим своего времени». По всей видимости, говоря о времени, Мэн-цзы имел в виду какой-то иной смысл, в свете которого «время» могло синонимически — как совокупность предъявляемых историческому деятелю требований — приблизиться к «полноте». Можно предположить также, что Мэн-цзы в данном случае сравнивал «полноту» человека с «полнотой» ритуального обряда, напрямую зависящего от времени. Текст Мэн-цзы как будто подтверждает это. Свои рассуждения о древних мудрецах великий последователь Учителя продолжает таким образом: «Можно сказать, что Конфуций представлял собой собрание великого завершения. Собранием великого завершения называется [такое исполнение ритуального обряда (?)], когда звучит металл, а затем вторит яшма. Когда звучит металл, это означает начало исполнения, когда вторит яшма, это означает конец исполнения. Начало исполнения — это дело мудрости, а конец исполнения — это дело совершенной мудрости»<sup>20</sup>.

Приведенные выше рассуждения, переведенные в пространственное измерение мемориального комплекса, переносят нас к центральному залу, который называется *Да чэн дянь*, т.е. «Палата великого завершения». Это то самое ритуальное и интеллектуальное завершение, о котором толковал Мэн-цзы. Здание по размерам и архитектуре напоминает «Палату великой гармонии» (*Тай хэ дянь*) в Гугуне и является одним из самых грандиозных сооружений традиционного Китая<sup>21</sup>. То же самое «Великое завершение», авторство которого принадлежит Мэн-цзы, встречаем и на могиле Конфуция<sup>22</sup>, где почерком *чжуань* на белом камне написано то же самое словосочетание *да чэн*, т.е. «великое завершение». Если еще раз вернуться к рассуждениям Мэн-цзы и обратить внимание на то, что в конце цитаты он настаивает на том, что для начала государственного дела и его успешного завершения нужна государствен-

<sup>19</sup> Legge J. Vol. 2. С. 247–248. Бо И прославился своей политической непримиримостью, не признав династии Чжоу (XII в. до н.э.); И Инь — наставник первых императоров династии Инь (XVIII в. до н.э.); Люся Хуэй — государственный деятель более позднего времени, прославился своей способностью ладить с любым правителем.

<sup>20</sup> Там же. С. 248.

<sup>21</sup> См.: Юньюань ды Кун-цзы (Вечный Конфуций). Цзинань, [б.г.]. С. 9.

<sup>22</sup> Там же. С. 14.

ная мудрость совершенно разного качества, то рассуждения мудреца из Цзоу покажутся не столь уж непривычными.

Надпись на надгробной стеле Конфуция примечательна и в другом отношении. Она конституирует Конфуция по отношению к «владыкам мира сего», в чем, по всей видимости, испытывает какую-то необходимость любой сотериологический религиозно-идеологический комплекс. Достаточно вспомнить Иисуса Христа или Гаутаму Шакьямуни. Приведем надпись на могиле Конфуция полностью: *Да чэн чжи шэн вэнь сюань ван му* («Могилы государя, распространявшего письменное слово, совершенномуудрого, достигшего завершения»).

О «завершении» мы уже говорили. Остановимся теперь на присутствии в надписи слова «государь», которое здесь отнюдь не случайно. По логике конфуцианского учения и по контексту древнекитайской культуры в целом Конфуций должен был получить трон, но по логике истории он его не получил. Компромисс нашли в концепции «некоронованного государя» (*су ван*). В дальнейшем каждая династия считала нужным выстроить свои отношения с Конфуцием, присваивая ему тот или иной титул. В этих титулах то появлялось, то исчезало слово *ван* («государь») в зависимости от тех настроений, которые господствовали в правящих кругах. Однако тонкость заключалась в том, что этот «государь» не был настоящим, он был «специализированным». Он был *вэнь сюань ван*, т.е. «государем, распространяющим письменное слово». Таким образом, необходимый для каждой «царственной» особы земельный надел трансформировался в «сферу письменности», *сы вэнь* («эта письменность»), персональным носителем которой Конфуций объявил себя сам, о чем и можно прочесть в «Лунь юе»<sup>23</sup>, а также увидеть ее в «Палате великого завершения», где на потолке начертана надпись *сы вэнь цзай цзы* («это письменное слово пребывает здесь»)<sup>24</sup>.

Любопытно отметить, что с ростом авторитета Конфуция и конфуцианства монархия, которая находилась в довольно сложных отношениях с государственной идеологией, т.е. конфуцианством, не желая подчиняться ее диктату и не имея в то же время возможностей полностью подчинить ее своей власти, стала посягать и на владения Конфуция. Так, например, сунский император Гао-цзун (1127–1162) своим указом о присвоении Су Ши почетного звания «великий наставник» (*тай ши*) начал следующим образом: «Я, император, воспринял от сотен совершенномудрых высочайшую науку, в шести [классических] текстах я ищу сокровенный смысл. Стремясь возродить учение, я обращаюсь мыслью к умершим. И хотя их облик уже разглядеть невозможно, писмена (разрядка моя. — А.М.) их доступны и можно понять, [кто и почему] стал наставником для конфуцианцев и снискал императорское расположение»<sup>25</sup>. Таким образом, монархия, как видим, иногда загоралась желанием присвоить к своим владениям и писмена, правда, эти старания, если их оценивать в общеисторической ретроспективе, ничем существенным так и не кончились.

Возвращаясь к нашему главному изречению о яшме и металле, надо сказать, что за то время, которое прошло от Мэн-цзы до сунского императора Гао-цзуна, оно, как нам представляется, несколько утратило свой первоначальный смысл и не сумело стать характеристикой, приложимой исключительно к совершенномуудрому из княжества Лу. Во всяком случае, император Гао-цзун, применив его к Су Ши, несколько переименовал его, поставив яшму как более почетный материал на первое место, приписав ей таким образом функции инициатора. От всего этого изменилось и все выражение. «Яшма звучит, и ей вторит металл» гораздо больше, чем подлинный текст

<sup>23</sup> См.: Конфуций. Лунь юй. С. 132.

<sup>24</sup> Юньюань ды Кун-цзы. С. 4.

<sup>25</sup> Мартынов А.С. Характер официальной оценки литератора (на примере Су Дун-по) // Теоретические проблемы изучения литературы Дальнего Востока. М., 1977. С. 66–67.

Мэн-цзы, напоминает нам о характере действия в гармоничном космосе, где все исполнено гармонии и все отзывается на полученный импульс. Любопытно, что Чжу Си пытался объяснить это выражение именно с точки зрения вселенской гармонии. Звук металла, полагал Чжу Си, то возникает, то замирает и отличается большим разнообразием. Звук же яшмы, напротив, неизменен. Он чист, высок и гармоничен. Металл придает музыке мелодию, яшма же — ритм и строй. Мелодия доводит до предела изменчивость музыки, тогда как ритм скрепляет ее цельностью. Поэтому музыкальное исполнение благодаря этим двум компонентам обретает необходимую полноту, сохраняя в тот же самый момент многообразие: изменения завершаются в единстве, а единство обретается через постоянные изменения. Эта структура идентична мудрости и благотворной силе совершенного мудреца: туда включены и изменения, и постоянство, туда входит и великое, и малое, и все обретает свое единство<sup>26</sup>.

Тема *да чэн* применительно к Конфуцию не обошла и изобразительное искусство. В Шаньдунском историческом музее хранится минский портрет Конфуция, который должен был передать именно эту его ипостась *да чэн*, изобразив его на посту «верховного судьи» (*сы коу*) княжества Лу. Хвалебная надпись дает этому совершенству такое разъяснение:

Изначальная жизненная субстанция соединилась [так, что]  
 Возникла совершенная мудрость,  
 [Она обладала] мерой Земли и Неба,  
 [Она обладала] светом солнца и луны.  
 [Она стала] примером для государей.  
 [Она стала] мерилом для древности и современности.  
 Благая сила [этого человека] почитается десятью тысячами поколений.  
 Дао-путь [этого человека] запечатлен в шести канонах<sup>27</sup>.

Минское восхваление привлекло наше внимание по двум соображениям. Во-первых, оно очень четко отражает потребность даже такой светской идеологии, какой было конфуцианство, в сакрализации своего основоположника. Поскольку сфера чудесного и потустороннего была отвергнута самим создателем доктрины, то почитатели пошли по иному пути и заимствовали сакрализацию в более древнем слое своей культуры, обратясь к сакральному космосу, который, в свою очередь, под влиянием конфуцианцев трансформировался в идеальный механизм, что заставляет почувствовать некое сходство с теистическим пониманием мироздания, возникшим несколько позже в Европе. Во-вторых, при всей ограниченности поля деятельности в деле сакрализации основоположника конфуцианцы все-таки добились некоторых результатов, сделав его изоморфным космосу и, следовательно, сакрализированным. Стоит обратить внимание и на заключительную строку, где подчеркивается черта, отличающая луского мудреца от всех остальных совершенномудрых древности, — он единственный «запечатлел свой путь в шести канонах».

Завершая тему Конфуция, обратим внимание на главные ворота той части мемориального комплекса, где находились жилища *янь шэн гун*, т.е. «продолжателей рода совершенного мудреца». Ворота украшены двумя параллельными надписями. По правую руку входящего можно прочесть: «Подворье славных и благородных господ, которые наслаждаются покоем и богатством вместе с государством». Как бы ни относился к современному ему государству сам Конфуций, его потомки отлично понимали, что культ их рода держится исключительно благодаря патронажу двора, о чем

<sup>26</sup> Чжу Си, Чжан Ши, Линь Юнчжун. Нань юе чан чоу цзи фу лу (Совместно воспеваем Южные горы). Силограф. [Б.м., б.г.] Предисл. 1778. Л. 12а–13а.

<sup>27</sup> Юньюань ды Кун-цзы. С. 17.

и поспешили заявить при входе. По левую руку входящего написано: «Семья совершенного мудреца, который начертал этические нормы письменами старыми, как Небо»<sup>28</sup>. Таким образом, вслед за автором и «письмена» поспешили уподобиться сакральному космосу и позаимствовать у него некоторую степень сакрализованности, что явно тематически перекликается с минским восхвалением на портрете.

Заканчивая осмотр мемориального комплекса в Цюйфу, нельзя не обратить внимание на броскую надпись у храма Чжоу-гуна. Чжоу-гун (по традиционной хронологии — XII в. до н.э.) в некотором отношении — полная противоположность Конфуцию. Конфуций создал каноны, а Чжоу-гун создал «каноническое государство». Исторически их деяния несоизмеримы. Поэтому в некоторые периоды Чжоу-гун занимал даже более высокое положение, нежели Конфуций. Так, основатель династии Тан, начав в 619 г. устанавливать государственный ритуал, на первое место в нем поставил Чжоу-гуна, объявив его *сянь шэн*, т.е. «первым совершенномудрым». Сын основателя династии Тан, знаменитый полководец и выдающийся политический деятель Ли Шиминь лучше отца разбирался в идеологических потребностях общества и понимал, что слово долговечнее дела. А потому он исправил ошибку отца и вернул Конфуцию первенство, хотя Чжоу-гун был кумиром Конфуция, а не наоборот<sup>29</sup>. Надпись, на которой мы хотим задержать внимание читателя, как бы примиряет теоретика Конфуция с практиком Чжоу-гуном. Она гласит, указывая на Чжоу-гуна: «[Он] упорядочил ритуал и создал музыку»<sup>30</sup>. Предполагалось, что каждый конфуциански образованный человек понимает, что Чжоу-гун проделал титаническую работу по созиданию социальной стабильности, ибо ритуал и музыка считались важнейшими средствами поддержания общественно-политического порядка.

### III. Чжу Си и надписи

#### 1. «Кабинет кожаного шнура»

Следующая зона именованной, выбранная нами как иллюстрация того, что эта операция имела в традиционном Китае исключительное значение, связана с семьей основоположника неоконфуцианства философа Чжу Си. Из «Надписи именованной помещений» можно узнать, что первоначально семья Чжу жила в округе Хуэйчжоу в окрестностях горы Цзыяншань, излюбленном месте обитания отшельников, знаком чего было нахождение на вершине горы храма Лао-цзы<sup>31</sup>. Отец философа Чжу Сун был сильно привязан к местам своего детства и хотел туда вернуться, но судьба судила иначе. В 1140 г. Чжу Сун, дослужившийся к тому времени до должности заместителя министра в министерстве чинов, решил выйти в отставку в знак протеста против капитулянтской политики двора во взаимоотношениях с государством Цзинь. Однако семейству Чжу так и не удалось возвратиться в родные места. И тем не менее Чжу Сун ни на один день не забывал о своей мечте, и, умирая в 1143 г., он возложил эту задачу на плечи юного Чжу Си.

После смерти отца у Чжу Си осталась его книжная печать, на которой, конечно, было выгравировано «Книгохранилище горы Цзыяншань»<sup>32</sup>. Чтобы проявить свое

<sup>28</sup> Юньюань ды Кун-цзы. С. 11.

<sup>29</sup> См.: Синь Тан шу (Новая история [династии] Тан). Сост. Оуян Сю, Сун Ци. Пекин, 1986. Цз. 15. С. 373.

<sup>30</sup> Юньюань ды Кун-цзы. С. 15.

<sup>31</sup> Чжу Си. Мин тан ши цзи (Надпись именованной помещений) // Чжунго юцзи саньвэнь даси. Аньхуэй (Большая серия китайской прозы в жанре «прогулочные надписи»). Аньхуэй). Тайюань, 2002. С. 447.

<sup>32</sup> Там же.

сяо, образцовое послушание родителям, Чжу Си заказывает доску с этими иероглифами для того помещения, где некогда работал его отец.

По всей видимости, Чжу Сун был довольно крут характером и сознавал это. Чтобы не забывать о своем недостатке, он в бытность правителем округа Юси решил назвать свою комнату отдыха «Кабинет кожаного шнура». Смысл названия заключался в том, что в среде образованной бюрократии были в ходу два всем понятных символа: кусок струны символизировал высочайшую твердость, а кожаный шнурок — предельную мягкость. Самосовершенствующийся бюрократ подвешивал на пояс символ недостающего свойства характера, чтобы всегда иметь его перед глазами. Чжу Сун был вспыльчив и упрям. Носил он шнурок или нет — мы не знаем, но известно, что именно по этим соображениям он решил дать комнате отдыха такое именование.

Окружение поддержало это благое начинание. Его ближайший друг Ло Цунянь взял на себя каллиграфию, а Цао Линдэ из Шаяна (пров. Хубэй) вырезал иероглифы на дереве. Надпись была водружена в соответствующем помещении, но, к сожалению, управление в Юси, где работал Чжу Сун, вскоре подверглось нападению разбойников и сгорело дотла. К счастью, через много лет Ши Цзычжун, друг Чжу Си, получил должность управляющего именно этим местом и занялся реставрацией всего того, что было связано с пребыванием Чжу Суна в Юси, были восстановлены и надписи. Чжу Си решил не отставать от Ши Цзычжуна и изготовил идентичные надписи для своего жилища, полагая, что тем самым он выполнил один из заветов своего отца, и испытывая от этого настоящую радость<sup>33</sup>.

Заканчивая тему «кожаного шнура», можно отметить, что радость Чжу Си по поводу реставрации надписи может показаться несколько неестественной и чрезмерной. Это мнение наверняка изменится, если мы учтем два очень важных компонента в духовной жизни философа. Во-первых, он не мог выполнить завет отца и вернуть семью в окрестности горы Цзыяншань, не мог установить там, как это тогда называлось, «большие ворота». Во-вторых, и это очень важно, Чжу Си не обзавелся по месту службы в пров. Фуцзянь землей, где бы он мог похоронить как подобает своего деда Чжу Сэня и своего отца Чжу Суна. Оба они покоились в общественной земле при храме, о чем помнил Чжу Си и что не могло не быть причиной его постоянных внутренних страданий<sup>34</sup>. К этому можно еще добавить, что тема «кожаного шнура» значила для Чжу Суна, а следовательно, и для Чжу Си много больше, чем может показаться. Во всяком случае, «кожаный шнурок» не только дал название служебному помещению, но и превратился в литературное имя Чжу Суна. Собрание его сочинений носит заглавие «Вэй чжай сянь шэн цзи» или «Вэй чжай гун цзи», т.е. «Собрание г-на из кабинета „Кожаный шнурок“»<sup>35</sup>.

## 2. Чжу Си и категория хуэй («непроявленность», «потаенность», «тьма»)

Общеизвестно, что Чжу Сун, отец Чжу Си, не только повлиял на формирование нравственного облика своего сына, завещав ему, как мы видели выше, строгие нравственные принципы, о чем тот помнил всю жизнь, но и внес свою немалую лепту в развитие Чжу Си как философа. Умирая, Чжу Сун назвал сыну круг наставников, в котором все были последователями братьев Чэн — Чэн Хао (1032–1085) и Чэн И (1033–1107). Возникшая впоследствии новая конфуцианская мысль, оформившаяся в два важнейших направления сунской философии, *ли юе* («учение о принципах»)

<sup>33</sup> Там же. С. 447–448.

<sup>34</sup> Гао Линьинь. Чжу Си шици као (Исследование биографических сведений о Чжу Си). Шанхай, 1987. С. 24.

<sup>35</sup> Там же.

и *синь сюе* («учение о сознании»), уделяла исключительное внимание процессу внутреннего самосовершенствования, а в нем — скрытой фазе внутренних преобразований. С этой фазой в первую очередь были связаны две важнейшие категории неоконфуцианской мысли — *цзин* («покой») и *хуэй*, перевод которой мы предложили выше. О важности этих категорий свидетельствует хотя бы такой факт, что одна из поздних южносунских философских групп получила в истории философии название *хуэй цзин сюе пай*, т.е. «партия философов непрявленности и покоя».

Ядро этой группы составляли философы семейства Тан — Тан Цянь, отец, и три брата: Тан Цзинь, Тан Хань и Тан Чжун. Семейство Тан считало своим философским наставником верного последователя Чжу Си Чжэнь Дэсю (1178–1235) и основные интеллектуальные усилия направляло на то, чтобы согласовать доктрины Чжу Си и Лу Цзююаня (1139–1192). Согласно оценке Чжэнь Дэсю, они стремились использовать на практике все то, что можно было достичь внутренней работой с сознанием. Их общим девизом было положение *цзин сы ли цзянь* («чистая мысль превращается в практику»). Но синтез двух направлений не получался, логика развития неоконфуцианской доктрины требовала четкого выбора, и Тан Цянь в свои поздние годы стал все больше и больше склоняться к Чжу Си, тогда как его сын Тан Цзинь — к Лу Цзююаню. Он взял себе литературный псевдоним Хуэй Цзин, т.е. «Спокойный и потаенный», по которому и вся группа философов из дома Тан получила свое название. По всей вероятности, этот псевдоним должен был выражать его склонность к *синь сюе*. Однако парадокс заключается в том, что *хуэй* как «потаенность» встречается и у Чжу Си и имеет у того довольно глубокие корни, уводящие к годам его юности, к тому времени, когда он был учеником у Лю Цзыхуэя (1101–1147). В одном из своих этюдов Чжу Си вспоминает, как однажды его наставник поднес ему собственноручную благопожелательную надпись, которую можно рассматривать как квинтэссенцию его доктрины. Надпись гласила:

Все то, что у дерева таится в корнях, превращается  
в великолепие весеннего цветения.  
А все то, что у человека таится в его личности, превращается  
в великолепие духовного богатства<sup>36</sup>.

Спустя какое-то время, когда наставником Чжу Си стал философ-отшельник Ли Тун (1093–1163), Чжу Си обнаружил, что его новый наставник придает фазе «потаенности» (*хуэй*) столь же большое значение, как и Лю Цзыхуэй. К этому моменту Чжу Си уже понимал, что его общественный темперамент не таков, как у его наставников, и, по всей видимости, испытывал по этому поводу некое раздвоение личности, в какой-то мере свойственное и его учению, и конфуцианской доктрине в целом. С одной стороны, Чжу Си был твердо убежден в том, что конфуцианца делает конфуцианцем его общественная функция, с другой — он прекрасно понимал, как легко эта функция превращает человека в беспринципного администратора или, того хуже, в «жестокоего чиновника». Оптимальный баланс был делом индивидуального нравственного мастерства или даже самоощущения. Кристально честный перед собой, Чжу Си ощущал, что «потаенная» фаза ему не удалась, и итог своих стараний в этом направлении определял как «крушение» (*дянь пэй*)<sup>37</sup>.

Чтобы как-то смягчить этот внутренний конфликт и продемонстрировать себе и окружающим, что «потаенность» по-прежнему является целью его стремлений, Чжу Си называет свой рабочий кабинет — главное, как это он сам подчеркивал, помещение в жилище — *Хуэй тан*, т.е. «Зал потаенности». Но этим дело далеко не кон-

<sup>36</sup> Чжу Си. Мин тан шици. С. 448.

<sup>37</sup> Там же.

чилось. Завещанный наставниками эпитет как заклятие повторяется и в его многочисленных псевдонимах: Юань Хуэй (Изначально потаенный), Чжун Хуэй (Второй из потаенных), Хуэй Ань (Человек из потаенной хижины), Хуэй Вэн (Потаенный старец). Совершенно очевидно, что этот выразительный ряд возник не по капризу или какой-то мгновенной прихоти. Он продиктован каким-то глубинным внутренним беспокойством создателя неоконфуцианской философии, беспокойством, возникшим не по личным биографическим причинам, а в силу исторических особенностей сунской конфуцианской мысли, которые и привели в конечном счете к ее разделению на два оппонирующих друг другу направления.

### 3. Именование подсобных помещений

Кроме главного зала в здании, где жил и работал Чжу Си, было еще несколько подсобных помещений, которые не были обойдены вниманием философа. Так, к главному залу, носившему название *Хуэй тан*, слева и справа примыкали два флигеля, которые также не избежали именованья: тот, что был слева, был назван *Цзин чжай*, «Кабинет почтительности», тогда как правый — *И чжай*, «Кабинет долга». Назначение этих помещений самим философом-администратором было определено так: для «сидения в молчании и чтения книг»<sup>38</sup>. Выражение Чжу Си *мо цзо ду шу* отнюдь не означает, что два эти помещения использовались для отдыха в самом обычном смысле этого слова, как *dolce far niente*. На самом деле эти четыре знака — наименования неоконфуцианских практик поддержания своего сознания в соответствующем нравственно-гносеологическом состоянии: *мо цзо* («сидение в молчании») чаще всего называлось *шэнь ду*, «настороженность в одиночестве», а *ду шу* означало отнюдь не обычное чтение книг. Оба выражения заслуживают того, чтобы сказать о них несколько пояснительных слов.

Выражение *шэнь ду*, породившее среди неоконфуцианцев практику сидения в темной комнате, восходит к популярному у неоконфуцианцев классическому тексту «Да сюе» («Великое учение»), где сказано: «Низкий человек, живя на покое, делает столько зла, сколько ему захочется. Однако, сталкиваясь с совершенным мужем, он сразу же пытается скрыть все то, что в нем есть плохого, и выставить то, что в нем есть хорошего. Но какая польза в этом? Ведь люди видят то, что он скрывает, так же ясно, как если бы они видели его внутренние органы. Поэтому и говорится: действительно [только то, что] внутри; оно проявится вовне. Поэтому совершенный муж настороженно наблюдает за собой [даже] в одиночестве»<sup>39</sup>.

Совершенно очевидно, что в «Да сюе» речь идет о «внешней этике». Правда, констатируется ее недостаточность, откуда и следует вывод: даже наедине с собой благородный муж должен тщательно следить за своим внутренним состоянием. Однако ко времени Чжу Си акценты изменились на противоположные, а именно: «внутренняя этика» стала основой, поскольку именно она порождала «внешнюю». Именно эта этическая диспозиция и позволила развиваться квазимедитативной неоконфуцианской практике сидения в темной комнате, что к большому неудовольствию последователей «совершенного мудрого из княжества Лу» давало некоторые основания для сближения их с буддизмом. Но это сближение, разумеется, оставалось таковым лишь по форме, поскольку сущностная сторона дела сохраняла различие: буддисты сидели, чтобы уйти от мира, тогда как неоконфуцианцы — для того, чтобы оказаться более эффективными в этом мире. Предельно ясно на этот счет высказался неоконфуцианский философ Е Ши (1150–1223), отличавшийся довольно реалистическим подходом

<sup>38</sup> Там же.

<sup>39</sup> Legge J. Vol. 1. P. 230–231.

к этическим проблемам и ратовавший за согласования выгоды и долга. Несмотря на свой практицизм и активную общественную позицию, Е Ши был, однако, убежден, что «настороженность в одиночестве» — это способ обретения силы дэ»<sup>40</sup>.

*Ду шу* («чтение книг») рассматривалось как неперемное условие, обеспечивавшее процессу *сю цзи* («самоусовершенствования») непрерывность и прогресс. В сущности, это чтение было не процессом получения информации, а способом глубинного усвоения заветов совершенных мудрецов. Поэтому предметом чтения были преимущественно классические тексты. Чжу Си особо подчеркивал, что чтение книг осуществляется для самоусовершенствования и повышения индивидуальной креативности учащегося. Он настоятельно повторял своим ученикам, что важно не количество прочитанного, а качество усвоения и что цель чтения в том, чтобы сделать человека духовно богаче. «При чтении книг не надо стремиться ко многому, — советовал Чжу Си, — надо делать так, чтобы возрастали твои собственные силы»<sup>41</sup>.

Учитывая присущее всем неоконфуцианцам стремление контролировать свое сознание, Чжу Си в своих рекомендациях по технике чтения особенно настаивал на том, что чтение должно быть согласовано с той мыслью, которая в данный момент господствует в вашем сознании. Заимствуя опыт Су Дунпо в этом деле, он так ставил своих учеников: «Обучая людей читать книги, Дунпо советовал им прочитывать каждую книгу по нескольку раз. [При чтении] следует поступать так, как при выходе в море. [Если видишь, что] все товары и всех людей взять невозможно, то надо брать лишь то, к чему ты сейчас стремишься... Если ты стремишься понять древность и современность, взлеты и падения [государств], годы совершенного правления и хаос [в Поднебесной], деяния мудрецов и совершенномудрых, то надлежит все рассматривать в этом направлении и не допускать рождения [в голове] никакой другой мысли»<sup>42</sup>.

По всей видимости, у самого Чжу Си две эти практики гармонично сочетались. Но они могли оказаться и конкурирующими сторонами. Так, у минского философа Чэнь Сяньчжана (1428–1500), испытывавшего определенную склонность к буддийской школе *чань*, можно найти весьма категоричное утверждение, что «лучше сидеть в состоянии покоя, нежели читать книги и приобретать обширные знания»<sup>43</sup>.

Вернемся вновь к именованию двух помещений для отдыха. Правую комнату, как мы уже говорили, Чжу Си назвал «Кабинетом долга», тогда как левую — «Кабинетом почтительности». Молодой философ-администратор, по его собственным словам, полагал, что двух этих ведущих принципов вполне достаточно, чтобы успешно продвигаться в усвоении конфуцианской доктрины. Если «Кабинет долга» и принцип долга никаких дополнительных разъяснений как будто бы не требуют, то категория «почтительности» (*цзин*) явно нуждается в некоторых пояснениях.

Дело в том, что *цзин*-почтительность в ее неоконфуцианской интерпретации стала одним из определяющих условий успешного продвижения в понимании мира, одной из главных характеристик сознания, включенного в гносеологический процесс и направленного на обретение утраченного единства с объективной реальностью. Это отнюдь не простая почтительность, почтительность к старшему или вышестоящему собеседнику, а особая «почтительность», идущая «прямо изнутри»<sup>44</sup>. Такое понимание категории *цзин* пришло к Чжу Си после усвоения классических текстов «Чжун

<sup>40</sup> Цзэн бу Сун Юань сюе ань (Дополненное собрание материалов об учении периода Сун-Юань). Сост. Хуан Цзунси и др. // Сы бу бэйяо. Шанхай, 1936. Цз. 54. Л. 15а.

<sup>41</sup> Цянь Му. Чжу-цзы синь сюе ань (Материалы по новому учению наставника Чжу). Т. 1–2. Чэнду, 1986. С. 1186.

<sup>42</sup> Там же. С. 1187.

<sup>43</sup> Чжунго жусюе цыдянь (Китайский словарь конфуцианского учения). Шэньян, 1989. С. 109.

<sup>44</sup> Чжу Си. Мин тан ши цзи. С. 448.

юна» и «Да сюе». Именно тогда ему стало ясно, что эта «почтительность» включает в себя практику *шэнь ду*, которой мы уделили столько внимания, и что она является, по сути дела, «почтительностью в практике Дао-пути» (*сю дао чжи цзин*)<sup>45</sup>. В педагогической деятельности Чжу Си считал необходимым объяснить учащимся, что они имеют дело не с бытовой почтительностью. «Говорят, — писал Чжу Си, — что почтительность применяется в отношениях с государем, с родственниками и старшими. Тогда [получается, что], когда нет ни государя, ни родственников, ни старших, нет и почтительности?!»<sup>46</sup>. Рассуждая в историко-философском плане, честь нового толкования *цзин* Чжу Си отдавал братьям Чэн. Он писал по этому поводу: «Начиная с династий Цинь и Хань никто из конфуцианских ученых не знал этого слова — „почтительность“. Лишь с появлением Чэн-цзы заговорили о нем надлежащим образом»<sup>47</sup>. Чжу Си считал «почтительность» важнейшим средством самосовершенствования. Его лозунг — *сю цзи и цзин*, т.е. «совершенствуйся посредством почтительности»<sup>48</sup>. Чжу Си совершенно справедливо указал при этом на особую связь между почтительностью и одной из главных опор сунской мысли, начиная с Чжоу Дуньи (1017–1073), состоянием покоя (*цзин*). «Если наличествует *цзин*-почтительность, то спонтанно возникает и *цзин*-покой»<sup>49</sup>.

После усердных штудий «Великого учения» пришло к Чжу Си и понимание труднейшего процесса выявления в себе креативных способностей — *мин дэ*, т.е. «прояснение [личной] благоустроительной силы *дэ*». В самом начале «Да сюе» сказано: «Дао-путь „Великого учения“ заключается в том, чтобы прояснить светоносную благую силу *дэ*»<sup>50</sup>. Можно предположить, что эта трактовка *дэ* заинтересовала Чжу Си именно своей светоносностью (*мин*). Поскольку в неоконфуцианстве сознанию также приписывалась светоносная природа, то у философов появлялась возможность сблизить древнюю концепцию «проявления творческих сил» с неоконфуцианской ориентацией на упорядочение индивидуального сознания, упорядочения, понимаемого как гносеологический процесс.

В сущности, «проясненность» применительно и к благой потенции, и к индивидуальному сознанию означала весьма близкие вещи: она указывала на то, что человек при рождении располагал неким полезным свойством, которое он утрачивал в процессе жизни, а затем вновь мог обрести посредством самосовершенствования. Именно это повторное обретение и позволяло Чжу Си сблизить древнюю концепцию проявления творческих сил с неоконфуцианской гносеологией. Надо сказать, что текст «Да сюе» давал для этого некоторые основания. Оба процесса должны были протекать в атмосфере предельной внутренней настороженности (*шэнь*), о которой мы уже говорили выше. В «Да сюе» сказано: «Государь прежде всего должен настороженно заботиться (*шэнь*) о своей благой силе *дэ*»<sup>51</sup>. То же самое рекомендовалось делать и сунскому конфуцианцу, занятому перестройкой своего индивидуального сознания.

Согласно логике неоконфуцианской доктрины, Чжу Си, углубившись в общетеоретические рассуждения по поводу именованя своих помещений и дойдя до «прояснения благой силы *дэ*» (*мин дэ*), непременно должен был перейти далее к *гэ у чжи чжи*<sup>52</sup>, т.е. «расположению вещей и достижению знаний»; он рассматривал эту концепцию как стартовую отметку в деле перестройки своего индивидуального сознания.

<sup>45</sup> Там же.

<sup>46</sup> Цянь Му. Чжу-цзы синь сюе ань. Т. 1. С. 567.

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Там же.

<sup>49</sup> Там же. С. 566.

<sup>50</sup> Legge J. Vol. 1. P. 220.

<sup>51</sup> Там же. С. 239.

<sup>52</sup> Чжу Си. Мин тан ши цзи. С. 448.

Цянь Му (1895–?), один из лучших специалистов по неоконфуцианству, справедливо отмечал, что «расположение вещей» является наиболее важной частью философского наследия Чжу Си. Это действительно так. Но справедливо и то, что именно концепция *зэ у* оказалась предметом наиболее ожесточенной критики и несовместимых интерпретаций. Дабы не отклоняться слишком далеко от нашей главной темы, позволим себе ограничиться одним наиболее простым ее объяснением, принадлежащим самому Чжу Си и предназначенным для начинающих.

«Полагаю, — писал Чжу Си, — что для чудесного свойства (*лин*) человеческого сознания [в мире] нет ничего такого, о чем бы оно не располагало [некоторым] знанием. Среди же вещей и явлений Поднебесной также нет ни одного, которое бы не имело своего принципа (внутреннего строения — *ли*). Однако этот принцип может быть воплощен [в вещах и явлениях] не до конца, и потому наши знания о нем оказываются недостаточными. Поэтому, начиная изучать „Великое учение“, учащийся должен [вначале] опереться на уже имеющиеся знания о принципах [строения всех вещей и явлений в Поднебесной], а затем начать дополнять их тем, чего ранее не доставало, стремясь дойти до [необходимого] предела. Тогда, после достаточно продолжительной практики, [у учащегося] должно внезапно возникнуть [в сознании] такое озарение, благодаря которому он сможет постигать все. И тогда внешнее и внутреннее, тонкое и грубое всей массы [вещей и явлений] станет понятным, а индивидуальное сознание [учащегося] во всей полноте своей субстанции и практики окажется полностью просветленным. Это [состояние сознания] и называется „расположением вещей“ (*зэ у*). Это и называется „достижением [предела] знаний“ (*чжи чжи*)»<sup>53</sup>.

Приведенная выше цитата, на наш взгляд, дает возможность сделать несколько выводов достаточно общего порядка. Первый — поскольку знание, о котором говорит Чжу Си, приходило внезапно, то оно ближе к озарению, нежели к достаточной информированности. Второй — поскольку имелось в виду некое предельное знание, то операция его получения может быть охарактеризована скорее как психологическая — как прозрение, — нежели как гносеологическая. Третий — две предыдущие характеристики дают возможность сделать вывод, что концепция «расположения вещей» имела в виду «расположение вещей в сознании», что и давало, с неоконфуцианской точки зрения, правильную ориентацию в объективной окружающей реальности. Это резюме остается закончить словами самого философа: «Вот почему я выбрал „почтительность“ и „долг“ для названия двух своих кабинетов»<sup>54</sup>.

#### 4. Надпись *Му ай тан*

Указанная надпись не подписана Чжу Си, но, по свидетельству специалистов по чжусианству и графологов, она несомненно сделана им. По всей вероятности, будучи еще молодым и неопытным администратором, который, придя на службу, еще не отказался от мысли воплощать на практике заветы своих духовных наставников, Чжу Си создал этот каллиграфический шедевр в то время, когда по месту его службы, в управлении уезда Тунъань провинции Фуцзянь, ждали каких-нибудь высоких гостей. В дальнейшем, по всей видимости, надпись неоднократно копировали и вырезали на дереве и на камне. Следующие сведения о надписи относятся уже к династии Мин (1368–1644). Экземпляр, хранящийся в Пекинской библиотеке, начал свой путь из уезда Сиань (ныне Цюйсянь) провинции Чжэцзян. В левом нижнем углу этого экземпляра находится краткая заметка, датированная 1460 г. и принадлежащая довольно известному минскому администратору Юй Цзыцзюню (*цзиньши* в период *цзин*

<sup>53</sup> Цянь Му. Чжу-цзы синь сюе ань. Т. 2. С. 707.

<sup>54</sup> Чжу Си. Мин тан ши цзи. С. 448.

тай, 1450–1456), который начал свою карьеру с уезда Сиань, а закончил ее главой военного министерства. Юй Цзыцзюнь безо всяких оговорок пишет: «Надпись *Му ай тан* написана „Таящимся старцем“»<sup>55</sup>. «Таящийся старец» — это Чжу Си. О причинах, побудивших Чжу Си принять такой псевдоним, говорилось выше.

Не менее интересные сведения о надписи связаны с провинцией Цзянси. В округ Шаоу этой провинции был назначен некий Фэн Цзы (*цзиньши* в период *лун цин*, 1567–1572), с которым связана история переименования служебного помещения в округе (или уезде?) Шаоу. Первоначально служебное помещение в Шаоу называлось *Сюань дэ*, «Распространяющее благу силу дэ». По всей вероятности, в нем имелась и надпись соответствующего содержания. Однако в 1426 г. на минский престол взошел император Сюань-цзун (1426–1435), который принял словосочетание *сюань дэ* в качестве девиза правления. В соответствии со строгими правилами табуирования местные власти вынуждены были менять декорацию. Движимые универсальной бюрократической привычкой при любых обстоятельствах делать как можно меньше, местные власти ограничились тем, что поменяли *дэ* («благу силу») на *чжэнь* («управление»). Казенное здание в Шаоу получило именование «Распространяющее управление». Надпись потеряла всякий смысл, поскольку, как выяснил Фэн Цзы, даже дети догадывались о том, что функция управления округом Шаоу как раз и заключается в том, чтобы «распространять управление». В провинциальной администрации внимание Фэн Цзы обратили на надпись *Му ай тан*. Фэн Цзы, который считал, что надпись в административном управлении должна предостерегать от жестокости и призывать к гуманности, счел ее подходящей. Будучи человеком, хорошо знакомым с сунской философией, он понял, что смысл трех слов надписи восходит к политической доктрине братьев Чэн. Эти духовные наставники Чжу Си полагали, что в основе управления должна лежать любовь, и предлагали управляющим «относиться к народу как к раненому»<sup>56</sup>. При соотнесении надпись Чжу Си обрела совершенно четкий смысл — «Зал, где оберегают и любят». Подразумевалось, конечно, что «оберегают и любят» народ. Поскольку взгляды самого Фэн Цзы полностью совпадали со взглядами и братьев Чэн, и Чжу Си, в управлении в Шаоу нашлось место этому благородному призыву.

Заканчивая наши заметки о надписях и освоении пространства, закономерно задать вопрос, может ли такой ракурс рассмотрения традиционной китайской культуры дать что-либо новое. С нашей точки зрения — может. Так, относительно конфуцианства, которому, по сути дела, и были посвящены эти заметки, можно сделать по крайней мере три довольно существенных вывода. Первый: соотнесение идеологии с пространством предельно наглядно демонстрирует узость конфуцианства как отдельной идеологической системы. Узость освоения пространства столь же наглядно свидетельствует о том, что подобная идеологическая система могла быть лишь частью большого культурно-идеологического комплекса. Главное ядро этого комплекса — концепция сакрального космогосударства — сразу же охватывает все актуальное пространство, указывая на то, где император Яо впал в «за-бытие», где пахал Шунь и где раздвигал горы Юй. Сюда же входит и Цюйфу, где родился Конфуций. Именно поэтому в начале XX в. за крушением Срединной империи последовало крушение конфуцианства как государственной идеологии. Правда, потом эта духовная традиция возродилась, но уже не в рамках традиционной культуры.

Второй вывод: сферы монопольного влияния конфуцианства — комплекс в Цюйфу, образовательные учреждения и кабинеты ученых — обнажают социальную узость учения «совершенного мудреца из княжества Лу», ограничивающегося лишь образо-

<sup>55</sup> Гао Линьинь. Чжу Си шици као. С. 216.

<sup>56</sup> Там же. С. 217.

ванным обществом. Письменное слово (*вэнь*) — его главный инструмент воздействия, тогда как «образ», средство информации для неграмотных, используется очень слабо. Ограниченность конфуцианства была не только социальной. По сути дела, конфуцианская доктрина одна, лишь своим силами, не могла создать систему мировоззрения, тем более — мироощущения достаточно развитой личности. Именно этим объясняется то, что творческая одаренность в традиционном Китае, как правило, соседствует либо с буддизмом, либо с даосизмом, либо и с тем и с другим сразу.

Третий вывод: значение конфуцианства определялось не его способностью к охвату широких социальных масс, а его непосредственным отношением к «центральной нервной системой» любого социального механизма, с властью.

И тут надо сказать, что конфуцианство проделало уникальную в истории человечества работу: оно дало возможность наиболее многочисленному человеческому коллективу на протяжении наиболее длительного в истории периода времени жить под управлением определенного сообщества людей, для которых политика и этика были связаны крепче и прочнее, чем где и когда бы то ни было. На основе анализа конкретного материала мы всеми силами пытались показать, что в традиционном Китае администратор каждое свое управленческое решение действительно стремился трансформировать в этический акт, что особенно наглядно проявилось в надписях, связанных с Чжу Си.

Нас могут обвинить в том, что мы несколько преувеличиваем уникальность традиционной китайской культуры, что на самом деле в ней много такого, что вполне согласуется с мировым историко-культурным процессом. Смешно было бы отрицать подобные вещи. И тем не менее некоторые ее достижения вполне заслуживают быть отмеченными как уникальные. Именно к этим достижениям и относится связь этики и власти. Что же касается операции именования, то, не обращая даже к опыту недавно пережитого нашей страной периода, можно сказать, что это средство повышения эффективности идеологических систем имеет универсальное распространение. Любопытный образец его можно найти в неоконченных набросках И.С. Тургенева. «Комната, в которую вошла Глафира Ивановна и в которой она ежедневно проводила часа два и более, — читаем у И.С. Тургенева, — называлась „Собственной Господской Конторой“ — в отличие от „Главной Вотчинной Конторы“, помещавшейся в отдельном флигеле, подле конного двора»<sup>57</sup>. К сожалению, Глафира Ивановна шла несколько в ином направлении, чем Чжу Сун и Чжу Си. Глафира Ивановна не стремилась трансформировать свое управление крепостными в этический процесс, но она жаждала поднять поместный быт на уровень административного или даже государственного устройства.

#### IV. Человек и природа

В отличие от начала нашей статьи, где речь шла прежде всего об освоении пространства культурой, о приобретении ею пространственного параметра, о ее распространении в самом буквальном смысле этого слова, далее мы попытаемся поговорить об операциях с самим пространством, с его содержательной стороной, о тех модификациях, которые возникают в результате воздействия на него культуры. Отчасти мы уже касались этой темы в начале нашей статьи, говоря о разном отношении к пространству различных религиозно-идеологических комплексов. Сейчас же, меняя ракурс, мы намереваемся сделать предметом рассмотрения пространство как таковое. Первая проблема, на которой стоит остановиться, — раннее появление в китайской

культуре пейзажной поэзии и пейзажной живописи. Эта особенность Китая на первый взгляд может показаться само собой разумеющейся, однако стоит вспомнить о Европе и о том, когда в ней пейзаж был осознан как самоценность.

Задумаемся, к примеру, над простым вопросом: почему Боттичелли (1445–1510) представлял себе весну в виде прекрасной женщины, тогда как Го Си (1020–1090?) — в виде горы? Вряд ли кто-нибудь возьмет на себя смелость сказать, что все это объясняется тем, что они жили в разные исторические эпохи. Хотя два этих гения слегка и разминулись во времени, но с точки зрения всеобщей истории они почти современники. Да к тому же и общества, в которых они жили, имели достаточно много сходных черт. В Китае сунского времени (X–XIII вв.) было много такого, что отличало и Италию периода Возрождения: подъем хозяйства, интенсивная общественная жизнь, расцвет литературы и изобразительных искусств. Вряд ли может удовлетворить и такой ответ, что все объясняется характером творческой индивидуальности. В той исторической ситуации, когда искусства находятся на подъеме и полностью реализуют возможности, которые предоставляет им культура, и во Флоренции обязательно отыскался бы кто-нибудь, кто изобразил бы приход весны в виде горы, а в Академии живописи при дворе Сына Неба среди столичной знати непременно нашли бы такую женщину, которая ассоциировалась бы с приходом весны. Но этого не случилось ни во Флоренции, ни в Кайфэне. Все объяснялось, по всей видимости, теми рамками, в которых функционировали различные культуры. Предоставляем право «западникам» объяснить, как в европейской культуре возникла возможность придавать самому существенному для культуры содержанию антропоморфный вид. Отметим только, что в Европе это сложилось еще в период античности, что этой же особенностью отличалась Индия, что оттуда через буддизм антропоморфизм пришел в Китай, где получил значительное развитие, но лишь в строго определенных секторах культуры. Антропоморфизм в Китае как бы не покорил самые высокие вершины культуры. Высшие сакральные и эстетические ценности оказались для него вне досягаемости. Не будем сейчас обсуждать, почему и как это произошло. Остановимся лишь на результатах. Это означало, что в «высокой» китайской культуре не существовало икон в собственном смысле этого слова, равно как и чего-то аналогичного живописи Возрождения, переходного периода, когда полотна художников совмещали в себе качества иконы, и картины.

Перейдем теперь к тематике изображения. Представим себе такую гипотетическую ситуацию: конфуцианский ученый, скажем периода Мин, попадает в Европу и получает возможность полюбоваться шедеврами своих европейских современников. Что может сказать ему, например, «Торжество веры» Тициана (1477?–1576) или «Прославление Троицы» А. Дюрера (1471–1528)? Возьмем на себя смелость предположить, что эти произведения ничего, кроме предельного изумления, в конфуцианской душе породить не могли бы. Попробуем объяснить, почему. На обоих полотнах изображена полная пространственная вертикаль в ее христианском варианте, от высших духовных сфер на самых высших небесах и до самого профанного низа. Все это пространство совершенно «необоснованно», с конфуцианской точки зрения, заполнено самым недопустимым антропоморфным образом — «телами» богов, ангелов, праведников и людей. Эта вертикаль так же священна для китайца, как и для носителя европейской культуры, только он привык видеть ее в совершенно ином оформлении. История культуры Китая сложилась так, что антропоморфизм не затронул эту сторону религиозных верований китайцев, и вертикальное измерение Вселенной ему всегда представлялось в виде совокупности двух твердей, земной и небесной.

Кем бы ни был носитель традиционной китайской культуры — Сыном Неба, философом, поэтом или художником, — он всегда и везде находился в пространстве сакрального космоса. Он «поднимал голову вверх» (*ян*) — одна из наиболее

популярных позиций в изящной словесности — и мог созерцать воочию все великолепие небесного свода, который полностью определял распорядок всей его жизни; он «опускал голову вниз» (*фу*) — позиция не менее характерная — и видел нижнюю половину мира, землю со всеми проявлениями ее чудесной плодородности, главного условия его существования. И этот визуально данный сакральный космос был для всех носителей традиционной китайской культуры одновременно и средой обитания, и эталоном организованности, и воплощением совершенной гармонии, и пределом эстетического совершенства, и высшей сакральной ценностью. Вся природа вокруг обладала «чудесной одухотворенностью» (*лин*). Надо отметить, что подобный подход к зримому окружающему пространству как к сакральному космосу не пропал даже в такие периоды бурного расцвета сугубо светской культуры, как, например, при династиях Тан (618–907) и Сун (960–1279).

На наш взгляд, воспроизведение пейзажа как космоса во всей его целостности и гармоничной двусоставности с особой наглядностью представлено в пейзажной поэзии. В специальной статье мы уже говорили о том, что китайский пейзаж имеет две главные ипостаси: пейзаж-панораму, призванную передать величие, целостность и гармонию космоса, и близкую природу, ярче всего отразившуюся в живописном жанре «цветы и птицы». В нем совершенно отсутствует промежуточная, так сказать «голландская дистанция», призванная выделять в окружающей среде освоенную человеком зону<sup>58</sup>. Китайский космос не таков. Он предпочитал быть целостным, гармоничным сочетанием двух противоположных начал, самосущим и самодовлеющим.

Космос китайских поэтов никогда не превращался просто в сцену действия или метафору их собственных переживаний, напротив того, сохраняя свою самодовлеющую сущность, он тем самым приобретал и эстетическую значимость. Позволим себе привести несколько примеров. Начнем с Ван Вэя (701–761), у которого в стихотворении «Плавание по рекам Хань и Цзян» есть такие строки:

Цзян течет за пределы Земли и Неба,  
Очертания гор — на грани бытия и небытия<sup>59</sup>.

Ван Вэй с предельной ясностью выступает здесь как поэт-живописец, склонный к тому же к размышлениям о «бытии–небытии» не то в даосском, не то в чаньском духе. И тем не менее он считает нужным зафиксировать себя в «предельном пространстве»; за пределами «Земли и Неба», поскольку космос как целое составляет для него константную эстетическую ценность. По этой причине, несмотря на всю абстрактность, мир и представлен здесь конкретно-традиционно — горой и водой.

Не менее характерен в этом плане и тот пейзаж, который можно найти у Ли Бо (701–762) в стихотворении «С Облачной террасы Западного пика воспеваю бессмертного Дань Цюцзы»:

Сколь грандиозен Западный пик,  
Он вверх устремился зубцами, зубцами!  
А Желтая река — как шелковый шнур.  
Она протянулась до горизонта!<sup>60</sup>

В плане интересующей нас темы эти строки привлекли наше внимание не яркостью образов — анализировать эту сторону поэзии должны литературоведы, а сохранением целостной структуры присутствующего в стихах пространства: пики взды-

<sup>58</sup> См.: Мартынов А.С. Конфуцианская личность и природа // Проблема человека в традиционных китайских учениях. М., 1983. С. 189.

<sup>59</sup> Ван Боинь. Шаньшуйхуа цзунхэн тань (Свободные беседы о живописи «горы–воды»). Цзинань, 1986. С. 257.

<sup>60</sup> Ли Бо. Ли Тайбо цюань цзи (Полное собрание произведений Ли Тайбо). Т. 1. Пекин, 1977. С. 383.

маются, река простирается, и как предел визуально достижимого пространства отмечен и горизонт.

Закончим нашу стихотворную «экспозицию» стихами более позднего гения, сунского поэта, мыслителя и государственного деятеля Су Дунпо (1037–1101), «Далекая башня»:

Дождь и туман над Западными горами,  
 На окнах свернуты узорные гардины.  
 На северной стороне — Млечный Путь,  
 [Его звезды будто] падают на узкую стреху.  
 Не только Небо, не только Цзян  
 Могут простор-пустоту развернуть.  
 Земля [для этого, конечно,] мала, но сердце — бескрайне,  
 Похоже на то, [что было] у Тао Цяня<sup>61</sup>.

Семантически это короткое стихотворение представляет собой очень сложную многослойную конструкцию. Созерцание Западных гор восходит, пожалуй, к Сун Юю (III в. до н.э.?), который, прогуливаясь с чуским князем в горах Гаотан в ожидании появления феи, наблюдал дождь над Западными горами, что и описано в его поэме «Горы высокие Тан»<sup>62</sup>. Ощутима здесь и другая великая тень — танский поэт Ван Бо (650–676), который в стихотворной части своего шедевра «Во дворце тэнского князя»<sup>63</sup> поэтически трансформировал великосветский раут в сцену ожидания феи, где и присутствуют многие аксессуары, упомянутые у Су Ши: дождь в Западных горах, узорные гардины, простор Цзяна и звезды; все сделано осознанно, чтобы воссоздать тот же духовный настрой, что и у Ван Бо. Однако главный акцент в стихах Су Ши совершенно иной. Если Ван Бо скорбит об отсутствии феи и, как следствие, «пустоте» Цзяна, то для Су Дунпо самое важное то, что его сердце обрело способность вместить в себя весь необъятный мир и то, что в этом он уподобился Тао Цяню (365–427). Именно эта претензия поэтического вдохновения — «далекого», бескрайнего сердца — на выход за пределы земли свидетельствует о том, что пространству как зримой протяженности сакрального космоса отводилась весьма важная роль в классической поэзии традиционного Китая.

Необходимо подчеркнуть, что соприкосновение с космосом в его реальном масштабе не являлось в китайской культуре монополией поэтов и живописцев. Каждая достаточно развитая в культурном отношении конфуцианская личность для соприкосновения с природой практиковала, и достаточно часто, прогулки и путешествия, которые, в свою очередь, породили обширную литературу, оформившуюся в специальный жанр «записи о прогулках на природе» (*ю цзи*); некоторые из них опять-таки, в свою очередь, перешли в пространство, будучи вырезанными на дереве или камне. Эти записи тематически весьма разнообразны. Одни авторы восхищаются «удивительным» (*ци*) в природе, другие — ее величию, третьи — тишиной, четвертые — испытанной на лоне природы радостью, пятые — ее гармонией, шестые, считающие социальное пространство «миром пыли», — ее чистотой. Природа в жанре *ю цзи* — это тот же самый космос, что и у поэтов, и у художников, это все тот же громадный, гармоничный и совершенный космос. Но в его изображении появляются и некоторые черты, которых нет в поэзии или, точнее, которые не занимают там доминирующего положения. Первое, что сразу же бросается в глаза, что этот космос

<sup>61</sup> Су Ши. Су Дунпо цзи (Собрание сочинений Су Дунпо). Т. I. Шанхай, 1958. Цз. 3. С. 21; семисложные стихи приходится переводить на русский язык по принципу удвоения строк, в результате чего это четверостишие трансформируется в восьмистишие.

<sup>62</sup> См.: Китайская классическая проза. Пер. акад. В.М. Алексеева. М., 1958. С. 50–58.

<sup>63</sup> Там же. С. 194–200.

асоциален, это — дикая природа, достоинства которой состоят в том, что она не подверглась человеческому воздействию. Ценятся прежде всего глушь и причудливость, хотя мощь и масштабность также присутствуют.

Возьмем, к примеру, типичную танскую запись о прогулке — оду «О высоком холодном источнике» («Гао лян цюань цзи») позднетанского поэта Ли Жуя<sup>64</sup>, где описана типичная «прогулка в горах» типичного представителя танской интеллектуально-художественной элиты. Во-первых, поэт на прогулке сразу же ощутил, что он пришел в другой мир, мир, который коренным образом отличался от «мира пыли», господствовавшего на равнине. Здесь все было удивительным и странным, чему он не мог дать объяснения. Странен был даже старый мох, который напомнил поэту о глубокой древности; удивительными, конечно же, были и гроты, которые «обещали мистическое путешествие», перемещение в иные миры; удивителен был и сам источник, омывшись в котором поэт почувствовал, что он как будто бы посетил бессмертных. Необычайный прилив сил позволял думать, что путник вышел за пределы собственной личности и соединился с *Дао*-путем, как бы заново почувствовав всю мощь творящих сил природы, которые вполне могли заставить «одиноко прогуливающегося в горах и лесах благородного мужа... забыть о своем возвращении» — явный намек на императора Яо, который, переправившись через реку Фэнь, забыл о своей Поднебесной<sup>65</sup>. К счастью для нас, Ли Жуй все-таки вернулся, о чем говорит сам факт создания этой надписи, столь убедительно свидетельствующий о том, что для «благородного мужа» прогулка в горах, несомненно, была операцией духовного очищения.

Глушь и причудливость сразу же намекают на то, что прогуливающийся попадает в иное пространство, более благоприятное для духовной жизни. Это пространство не просто антипод «миру пыли». Оно более плодотворное, как бы гораздо более насыщенное жизненными силами. У этого пространства есть и еще одна удивительная особенность. Оно повсюду в подобных местах является выразителем некой общей сущности, общей животворности, обладающей способностью приближать людей к бессмертным. Стоит обратить внимание на то, что Ли Жуй во время своей прогулки восхищается не какими-то локальными особенностями пейзажа, но асоциальной глушью вообще. Эта единосущность и животворность дикой природы привели к тому, что общество не стало довольствоваться наличием «естественной» глуши, а принялось воссоздавать ее в виде уменьшенных копий и моделей, что уже переносило эту «воссозданную» глушь в сферу культуры. Если перечислять эти копии дикой природы, руководствуясь их размерами, то на первое место следует поставить негосударственные сады, которые к танскому времени приобрели большую популярность. За садами следуют миниатюрные пейзажи, которые включают в себя достаточно крупные композиции на открытом воздухе и мелкую пластику настольного типа. Поскольку в нашей специальной литературе художественные изделия этого типа не пользуются большой известностью, нам бы хотелось сказать о них несколько слов.

Осенью 1989 г. автор этих заметок жил в Китае, в столице провинции Шаньдун г. Цзинань. Решив осмотреть городские достопримечательности, он совершенно случайно наткнулся на выставку *пэньцзин* (досл. «пейзаж в тазу») и сразу же вспомнил знаменитую статью Р. Стейна, читанную по совету Б.И. Панкратова в далекие аспирантские годы<sup>66</sup>. На выставке проводился конкурс, и победителем был признан *пэньцзин* на тему «Старое дерево встречает весну».

На небольшом макете, который помещался в тазу средних размеров, из необработанных, серых камней была выложена теснина горной реки. Возможно, что подразу-

<sup>64</sup> Цюань Тан вэнь. Т. 11. С. 10665.

<sup>65</sup> Чжуан-цзы. Ле-цзы. Пер. В.В. Малявина. М., 1995. С. 62.

<sup>66</sup> Stein R. Jardins en miniature d'Extrême Orient // BÉFEO. Vol. XLII, 1942. Hanoi, 1943.

мевалась Янцзы. Господствовала же в композиции высокая скала, на вершине которой в расщелинах крупного камня росла маленькая карликовая сосна. Она являлась центром всей композиции, а потому и давала ей название. Карликовое дерево очень зримо представляло и собственный немалый возраст, и все трудности своего неустойчивого положения, и в то же самое время всю радость преодоления выпавших на его долю испытаний, радость продолжения жизни и надежды, связанные со вновь наступающей весной. Это карликовое растение было изогнуто по всем нормам традиционной китайской эстетики самым невероятным образом, все угловатое и узловатое — наглядный символ жизни трудной, но непобедимой. Судя по тому, что этой композиции было присуждено первое место, все это было прекрасно понято и оценено посетителями. По сути дела, это было для меня первое и весьма выразительное свидетельство того, о чем почти полвека назад писал Р. Стейн, — совершенно особое отношение китайцев, да и всех жителей Восточной Азии, к окружающей нас природе. Об этом же, в сущности, но в «академическом» аспекте, говорила и расположенная по соседству осенняя выставка хризантем, ее язык был менее выразителен, поскольку культ цветов легко отнести на счет свойственной всему человечеству любви к прекрасному, чего не скажешь о *пэньцзинях*, которые Р. Стейн предпочитал называть «садами в миниатюре». Во множестве и «в натуре», т.е. своими глазами, я впервые увидел эти сады именно тогда, в Шаньдуне. Специфичность техники *пэньцзин* как бы свидетельствовала о специфической черте культуры.

Второй пример такого же несомненно особого отношения китайцев к некоторым частям окружающей природы. В Цзинани, около общежития для иностранных студентов Шаньдунского университета в небольшом пруду стоял камень, отличавшийся очень замысловатой формой. Поверхность его была покрыта многочисленными углублениями и впадинами, в разных местах возвышалось несколько небольших вершин, над которыми неоспоримо господствовала одна — главная. То, что пруд и камень составляют ядро китайской садово-парковой композиции, я, конечно, знал. Но особая роль камня стала ясна мне далеко не сразу, даже не после посещения окрестных городских садов. Убедило меня в этом наличие причудливых мини-скал там, где по нашим российским понятиям того времени должны были находиться «дежурные» статуи, т.е. при входе на предприятия и в учреждения. Это определенно свидетельствовало о том, что камень отнюдь не часть декоративного ансамбля, а нечто гораздо большее. То же самое подтверждало и огромное разнообразие мелких камней на рынках, которые продавались не для каких-то определенных целей, а просто как камни, имеющие значение сами по себе. Как, скажем, цветы, значение которых гораздо больше, чем предмет дарения. Все говорило о том, что совершенно особое отношение китайцев к камню по-прежнему живо и свойственно очень широким слоям населения. Получалось, что сначала М. Гране, а за ним и Р. Стейн в своих рассуждениях о значении камня подметили в китайской культуре нечто такое, что спокойно устояло при всех тектонических сдвигах XX столетия, ни на йоту не изменивших систему этих представлений. Все это могло объясняться лишь глубиной того культурного пласта, к которому они принадлежали. Все это побуждало соотнести увиденное с основами традиционной китайской культуры.

Со времени написания Р. Стейном «Садов в миниатюре» прошло уже больше шести десятилетий. За это время многое изменилось если не в синологии, то в гуманитарной науке, занимающейся теми же проблемами, которые интересовали Р. Стейна. Осмелимся сказать, что немного устарел сам пафос статьи, который был предопределен направлением интересов учителя Р. Стейна, знаменитого новатора в синологии М. Гране. Наряду со многими другими предлагавшимися им новшествами М. Гране хотел преодолеть устоявшийся к концу XIX в. подход европейских сиологов к тра-

диционной китайской культуре как состоящей из «трех учений» (*сань цзяо*). Он смело обратился к тому периоду, который был отмечен полным господством ритуально-мифологического мировоззрения, и убедительно показал, что этот подход к жизни, несколько отодвинутый с авансены культурного развития философскими школами, продолжал существовать вплоть до нашего времени и что он никогда не переставал быть существенным компонентом мирозерцания самых разных слоев китайского общества. Р. Стейн блестяще проиллюстрировал идеи учителя, сделав главный упор на так называемом «универсизме»<sup>67</sup>, свойственном, как теперь выяснилось, ритуально-мифологическому мировоззрению, господствовавшему в различных районах земного шара. Глубоко проанализировав культурный контекст, связанный с «садами в миниатюре», Р. Стейн убедительно показал, что *пэньцзин* не забава и не игрушка, что это — культовый объект, в отношении к которому до сих пор присутствует сакрализованный компонент, пришедший из далекой эпохи, предшествовавшей, как бы сейчас сказали, периоду китайского «осевого времени». Но сейчас в этом уже никого не надо убеждать. Интерес переместился в несколько иную область: сопоставление современной системы взглядов с ритуально-мифологической помогает понять, что в современности относительно и что в ритуально-мифологическом мире достойно того, чтобы стать составной частью нашего мировоззрения в будущем. Статья «Сады в миниатюре» дает прекрасный материал, чтобы задуматься над этими самыми, по сути дела, фундаментальными вопросами.

Надо сказать, что *пэньцзин*, который обратил на себя особое внимание Р. Стейна, мало чем напоминал описанную нами выше композицию «Старое дерево встречает весну». Прежде всего их отличали размеры. Ханойский *пэньцзин* состоял из двух скал, более высокая из которых достигала почти двух метров. Скалы были помещены в бассейн и соединены мостом. На одной из них Р. Стейн отметил многочисленные гроты, фигурки Лао-цзы и Шоу Сина, а также тигра — знак того, что пространство дикое и неосвоенное и может быть заселено лишь отшельниками и бессмертными. Все изображенное поясняют две надписи, одна из которых гласит:

Приходите к безбрежным водам Сиху,  
Взирайте на гору Бэйчжэнь<sup>68</sup>.

Сиху (Западное озеро) — не только реальное озеро в Ханое, даже не столько реальное озеро в Ханое, сколько далекие мифические воды на Западе, граница упорядоченного пространства, где обитает Царственная западная матушка (Сиван-му). В то же самое время конкретная вода в бассейне превращается в знак всех мифических вод. Это подтверждается и дополнительным новогодним оформлением *пэньцзина*, надписи которого прямо указывали на то, что вы перед собой видите «безбрежные воды» (*ко шуй*).

Бэйчжэнь (Северная застава) — местопребывание Темного воителя (Сюань-у), символизировавшее северный предел ритуального пространства. В данном случае, пожалуй, важнее не конкретное направление, а то, что Сюань-у символизирует именно горы, что опять-таки подтверждается в новогодней надписи, которая разъясняет, что перед вами «высокие горы», не какие-то конкретные, а горы как неотъемлемый компонент космоса. То, что в данном случае в этом космосе оказались обозначенными всего два мировых предела, не должно приводить зрителя в недоумение. По законам «универсизма» часть могла представлять целое, а двух пределов достаточно, чтобы домыслить два недостающих. Р. Стейн квалифицирует представленное в этом *пэньцзине* пространство как даосское. Фигурки Лао-цзы и Шоу Сина как будто под-

<sup>67</sup> Stein R. Jardins en miniature. С. 1–9.

<sup>68</sup> Там же. С. 9–10.

тверждают это. Правда, надо иметь в виду, что это тот нефилософский даосизм, который незаметно переходит в фольклор, почему и употребляется довольно часто как синоним народных верований.

Вторая пара относящихся к этому же *пэньцзину* пояснительных строк давала несколько иной вариант истолкования пейзажа:

Одинокая гора возвышается перед государевым тронем.

Пространство между четырьмя морями затопляют волны милосердия<sup>69</sup>.

По всей вероятности, вторая пара строк имеет в виду лишь одну из двух скал данного «сада в миниатюре». Слова, так же как и в первом случае, несут тройкий смысл. Они указывают на конкретную скалу в бассейне, на локальную политическую ситуацию и универсальный миропорядок. Его космический первообраз — одинокая мировая гора, по всей вероятности, в данном случае — гора Юйцзиншань, расположенная на самом высоком, тридцать шестом даосском небе, где пребывает владыка всего мира — Нефритовый император (Юй-ди).

Сы хай («Четыре моря») — обычное китайское название своей страны, равно как и всего обитаемого пространства, которое при употреблении в Ханое как бы возвращало своей буквальный смысл — «центральное государство» — и явно превращалось в название Вьетнама.

Историю «пейзажей в тазу» или «садов в миниатюре» кратко можно изложить так: они возникли при Хань (202 до н.э. — 220 н.э.), окрепли в Вэй–Цзинь (220–420), оформились в Тан–Сун (618–1279) и достигли расцвета как жанр при династиях Мин–Цин (1368–1912). Эти рубежи понятны: в Хань в Китае закладывалась культура «пишущего сословия», что и породило возникновение художественных керамических тушечниц, функциональное назначение которых произвольно подсказывало композицию волшебного пруда, обрамленного горными пиками. Среди ханьских археологических находок имеется экземпляр керамической тушечницы, окруженной двенадцатью пиками<sup>70</sup>.

В период Вэй–Цзинь в традиционной культуре Китая резко возрос статус отшельнического идеала, значительно повысившего духовную ценность общения с природой. В Тан и Сун отношение к природе стало ведущей темой поэзии и живописи, о чем можно судить хотя бы по приведенным выше стихам. Все это придало новый стимул искусству *пэньцзин*. При династиях Мин и Цин подобные настроения сделались массовыми, что, естественно, привело к возникновению различных форм имитации контакта с природой, в том числе и к популяризации «пейзажей в тазу» и «садов в миниатюре». Особо следует отметить здесь период царствования императора Гао-цзуна (правление под девизом *цян лун*, т.е. «расцвет небесного начала», 1736–1795), сопровождавшийся расцветом многих видов прикладного искусства, таких, как фарфор, лак и камень. В одном из источников по истории «садов в миниатюре» того периода приводится весьма характерная пословица: «Каждая семья имеет свой цветочный сад, каждый двор выращивает свой пейзаж в тазу»<sup>71</sup>. К тому времени *пэньцзины* уже распались на множество разновидностей, среди которых наибольшим успехом пользовались настольные, непременным компонентом которых были бамбук или сосна. Судя по итогам цзинаньской выставки 1989 г., эта разновидность «садов в миниатюре» сохраняет свое первенство до сих пор.

В контексте всего сказанного о «пейзажах в тазу» особый интерес для нас приобретает специальный этюд на эту тему, принадлежащий видному сунскому конфу-

<sup>69</sup> Там же. С. 10–11.

<sup>70</sup> *Цэнь Люмэй, Гао Сучжэнь. Пэньцзин шихуа (Исторические заметки о «пейзажах в тазу») // Лиши дагуань юань (Историческая панорама). Гуанчжоу, 1989. № 12. С. 12.*

<sup>71</sup> Там же.

цианцу-идеалисту Су Сюню (1009–1066). Су Сюнь, как и положено принципиальному конфуцианцу, не сделал большой карьеры. Однако в период своего акме, которое пришлось на период *цзя ю* («радостная помощь», 1056–1063), он успел побывать и в столице, и при дворе. Тем не менее быть довольным своей карьерой у него не было никаких оснований. Су Сюнь сделал себе имя жесткой принципиальностью и смелым обличением недугов времени. Он прекрасно владел словом, и написанные им тексты отличались высоким литературным мастерством. Немало способствовало его известности и то обстоятельство, что он был отцом двух высокоталантливых сыновей, неоднократно упоминавшегося нами Су Ши и его брата, достаточно крупного поэта Су Чжэ. Как у всякого принципиального конфуцианца, у Су Сюня было над чем подумать, в том числе и над превратностями человеческой судьбы. Трудно сказать, было ли это сделано под влиянием Чжуан-цзы или свидетельствовало о повышении в сунской конфуцианской среде интереса к персонализму, но его этюд «Искусственные горы из дерева» («Му цзя шан цзи») превратился в развернутую метафору непредсказуемости и непостоянства человеческой судьбы. Надо сказать, что оптимизма в его размышлениях было мало. Впрочем, его было мало и у Чжуан-цзы.

Приведем полностью заключительную часть надписи Су Сюня, которая представляет собой самостоятельную метафору в большой метафоре: «Но [этот пейзаж] радует меня не только потому, — пишет Су Сюнь, — что [эти деревянные горы] действительно похожи на горы, которые и производят на меня впечатление. Я люблю их и испытываю к ним некое чувство уважения, я смотрю на то, как гордо вознесся выше всех центральный пик. Он строг и значителен. Он как бы хочет подчинить себе две боковые вершины. Но боковые вершины столь же строгие и непреклонны. Хотя по положению они и подчинены центральному пику, но они держатся прямо и вид у них независимый. Вот так! Это внушает уважение! Это может произвести впечатление!»<sup>72</sup>.

Трудно сказать с абсолютной уверенностью, что хотел выразить Су Сюнь, созерцая свои «деревянные горы». С некоторой долей уверенности можно предположить две версии. Первая: созерцание трех гор могло навести Су Сюня на мысль о своей семье, где он был главой и имел все основания гордиться двумя своими талантливыми сыновьями, сохраняя при этом свое достоинство и одновременно оберегая самостоятельность сыновей. Вторая, более вероятная: это были типичные размышления конфуцианской личности о том, как, находясь на службе у Сына Неба, сохранить свою внутреннюю независимость. Не исключено и то, что эти две версии совмещались или сменяли друг друга, дополняясь более общими раздумьями о жизненных неурядицах.

Возвращаясь к существенной для нашей темы оппозиции «антропоморфизм–натуроморфизм», надо сказать, что *пэньцзин* Су Сюня, вернее его владделец, явно вышел за пределы жанра, переместив размышления созерцающего из космической сферы в человеческую. В результате вместо того, чтобы переживать совершенство и гармонию сакрального космоса, обладатель «пейзажа в тазу» задумался над превратностями человеческой судьбы.

## V. Сад и камень

Китайский сад — тема, можно сказать, необъятная. Мы ее касаться не будем. Ограничимся только тем, что связывает сады с камнем, главным предметом нашего

<sup>72</sup> Тан Сун ба да цзя сань вэнь сюань (Сборник литературных произведений в жанре *сань вэнь* восьми корифеев династий Тан и Сун). Сост. Фан Сяои. Шанхай, 2002. С. 131.

рассмотрения. Как мы уже упоминали выше, говоря об истории *пэнъюзин*, частные сады в Китае ведут свое начало от династии Хань. Но по-настоящему частное садоводство развернулось лишь при Тан. В этот период китайская знать была в буквальном смысле охвачена, можно сказать, настоящим приступом «светской» литолатрии, в которой доминирующая роль, несомненно, отводилась эстетическому моменту. Все это, естественно, процветало на почве общего любовного отношения к природе, о котором мы уже достаточно говорили выше. Здесь же хочется подчеркнуть лишь неразрывность любви к природе и пристрастия к камням. Эта неразрывность с наибольшей яркостью была, пожалуй, воплощена в личности знаменитого танского философа и литератора Лю Цзунъюаня (773–819).

Как и всякий нормальный конфуцианец, в юности Лю вынашивает амбициозные политические замыслы об улучшении жизни в Поднебесной, а потому после получения звания *цзинь ши* в 793 г. он очень быстро оказывается в группе реформаторов, которую возглавлял фаворит императора Шунь-цзуна Ван Шувэнь. Преемник Шунь-цзуна император Сянь-цзун не жаловал реформаторов и в первый же год своего царствования (806 г.) отправил всех, группировавшихся вокруг Ван Шувэня, в ссылку. Среди пострадавших оказался и Лю Цзунъюань, которого назначили заведовать военными делами в далеком южном округе Юнчжоу (юг совр. пров. Хунань).

Места эти были дикими, но спокойными. Назначаемые туда чиновники старались посылно заниматься благоустройством вверенной им территории, в том числе и эстетическим благоустройством, т.е. приспособляли местность для прогулок и любования пейзажам. Вот этот-то вид деятельности и прославил Лю Цзунъюань своей кистью. При этом надо отметить, что опальный реформатор считал эти приятные занятия составной частью управления краем, о чем и высказался с предельной ясностью в памятной надписи для трех павильонов в городе Линлине, центре округа Юнчжоу. «В этом городе, — писал Лю Цзунъюань, — есть на что посмотреть и есть где прогуляться. Некоторые утверждают, что все это не входит в административную работу. Я полагаю, что это совсем не так. Когда жизненная субстанция устает, то мысли начинают путаться. Когда наше зрение притупляется, то наши стремления застывают. Совершенный муж непременно должен обладать возможностью погулять и отдохнуть. Это — способ подъема и прояснения [духа]. Он приводит к тому, что [во внутреннем мире воцаряются] чистота и спокойствие. Когда они там закрепляются, то тогда разум все уясняет, а дела все успешно завершаются»<sup>73</sup>. Старожилы считали эту работу по эстетическому благоустройству проявлением благой силы *дэ* приезжих начальников и восхищались ею. Локальная память придала всему этому культовый характер. Заехавший в эти места триста лет спустя известный сунский литератор Ван Цзао (1079–1154) писал в мемориальной надписи для кумирни Лю Цзунъюаня, что природа Юнчжоу, сохранившая память об опальном мыслителе, как бы компенсирует неудачи его карьеры. «В Линлине каждый источник у камня, каждая травинка под деревом напоминают о прежде рожденном господине (Ню) и ничто не свидетельствует о том, к чему бы последующие поколения не смогли отнестись с уважением»<sup>74</sup>.

В собрании сочинений Лю Цзунъюаня имеется целый раздел мемориальных надписей для «гор и рек, прудов и павильонов», в которых ссыльный «натуралист» описывает окрестности мест своей службы. Эти описания были новым словом в танской классической словесности. Но для нашей темы наибольший интерес в них представляет то, что почти в каждом из этих описаний камни занимают весьма почетное место. Лю Цзунъюань то и дело натывается на «чашу удивительных камней»<sup>75</sup>, на кам-

<sup>73</sup> Лю Цзунъюань. Лю Хэдуи цзи (Собрание сочинений Лю Хэдуна). Пекин–Шанхай, 1958. Цз. 4. С. 63.

<sup>74</sup> Там же. Цз. 6. С. 113.

<sup>75</sup> Там же. Цз. 4. С. 61.

ни, «стоящие как лес», на скалу в форме рыбы, на величественное каменное окружение ому́та<sup>76</sup>, на камни, «пригодные на тушечницы»<sup>77</sup>, на удивительное разнообразие форм у сталактитов<sup>78</sup>. Как бы подтверждая почетное место камня в пейзаже, один из павильонов, для которого была написана ссыльным «натуралистом» мемориальная надпись, назывался «Десять тысяч камней»<sup>79</sup>.

Конечно, в пристрастии к камням Лю Цзуньюаня, насколько можно судить по его мемориальным надписям, нет ни грана религиозного отношения в собственном смысле этого слова. Однако было бы большой ошибкой относиться к этому как к сугубо индивидуальной склонности. В Лю Цзуньюане, действительно, сочетался смелый и даже жесткий рационалист (см. об этом «Рассуждения о Небе»<sup>80</sup>) с носителем фундаментальных данностей китайской культуры. Если Шакьямуни для просветления достаточно было одного дерева *бодхи*, то Лю Цзуньюань как истинный китаец нуждался для этой цели в визуально представленном космосе. Поселившись во время ссылки в буддийском монастыре «Взлет дракона», опальный конфуцианец сразу же заметил, что к западу от монастыря открывается красивый вид: «За рекой высились горы с долинами и ущельями, густо поросшие лесом»<sup>81</sup>. Чтобы иметь возможность любоваться этим пейзажем, Лю Цзуньюань, не испытывая на этот счет никаких колебаний, просто пробивает глинобитную стену своего жилища.

Говоря о камнях, нельзя не упомянуть об их роли в создании пейзажей в садах крупнейших политических сановников того времени. Наибольшей известностью пользовались знаменитые сады Ли Дзюя (787–849), которые славились не только ботаническими раритетами, но и «фантастическими камнями». Не отставал от него в этом отношении и его вечный политический оппонент Ню Сэнжу (779–847). Как и сад Ли Дзюя, сад его соперника отнюдь не был ботаническим. Он представлял собой как бы «уплотненную» культурную сферу, где в павильонах предавались созерцанию каллиграфических шедевров, декламировали стихи, иногда даже в компании с такими знаменитыми поэтами, как Бо Цзюйи (772–846). Но особенно этот сад славился коллекцией экзотических камней, которые были привезены из дальних мест. «Это было время, — пишет американский синолог Э. Шефер, — грубых, причудливых скал, игравших главную роль в естественных садах»<sup>82</sup>.

Бо Цзюйи как садовод стремился не отставать от своих высоких политических покровителей. Известно, что, удалясь в 817 г. в окрестности горы Лушань, Бо Цзюйи отметил свое появление там религиозными церемониями и сооружением около своего жилища искусственного пейзажа, описание которого сохранилось и приведено Р. Стейном. «Из корзины земли, — пишет свидетель этих стараний знаменитого поэта, — [Бо Цзюйи] соорудил террасу, камни величиной с кулак были сложены горкой, которую окружала вода, образуя пруд. Такова была его страсть к „горам и водам“»<sup>83</sup>.

Как можно видеть, в основе искусственных пейзажей лежал все тот же устойчивый бином «гор и вод», в связи с чем стоит заметить, что эти «горы и воды» возникли отнюдь не в результате эмпирического наблюдения за окружающей средой. Колыбель китайской цивилизации, долина Хуанхэ, предлагает наблюдателю совсем другой пейзаж.

<sup>76</sup> Там же. С. 72.

<sup>77</sup> Там же. С. 78.

<sup>78</sup> Там же.

<sup>79</sup> Там же. С. 62.

<sup>80</sup> Хань Юй. Лю Цзун-юань. Избранное. М., 1979. С. 143–145.

<sup>81</sup> Там же. С. 149–150.

<sup>82</sup> Schafer E.H. Li Te-yü and the Azalea // Études asiatiques. Т. XVIII–XIX. 1965. С. 109.

<sup>83</sup> Stein R. Jardins en miniature. С. 33.

Определенной известностью среди столичной знати пользовался и сад Дуань Чэнши (IX в.). Сын крупного политика Дуань Вэньчана<sup>84</sup>, Дуань Чэнши после смерти отца получил синекуру в столице. Он занимался какими-то делами в императорской библиотеке. Работа, по всей видимости, много времени не отнимала, так что Дуань-младший имел возможность уделять немало времени и своему обустройству. В результате он обзаводится прекрасным садом, который был наполнен различными ботаническими раритетами. В саду находилась частная библиотека Дуаня. Прихотливый ландшафт сада включал в себя зеленые холмы и причудливые скалы, воспетые известным поэтом того времени Лю Дэжэнем<sup>85</sup>, другом Дуань Чэнши.

Уже упоминавшийся нами американский синолог Э. Шефер, потративший много сил на изучение этой стороны жизни танской элиты, называл создателей и обитателей этих прекрасных пространств «натуралистами в старом смысле слова», т.е. людьми, сочетавшими в себе любовь к ботанике и филологии, эстетике и библиографии<sup>86</sup>. Сад для них должен был служить не только объектом любования, но и местом занятий классической филологией, местом глубоких философских раздумий и даже серьезной медитации.

Замечание Э. Шефера о «натуралистах в старом смысле слова» продиктовано тем, что американский синолог почувствовал целостный характер китайской духовной традиции, легко объединяющей философию и живопись, поэзию и парковую архитектуру. Примечательны в этом отношении рассуждения современного китайского специалиста в этом деле проф. Чэнь Цунчжоу. Говоря о значении камней в парковом строительстве, Чэнь Цунчжоу позволяет себе проводить далеко идущие параллели с историей китайской поэзии. Так, он пишет: «Камень не имеет установленной формы, гора же имеет определенные очертания. То, что мы здесь называем „определенными“, обусловлено расположением кровеносных сосудов и положением жизненного начала *ци*. [У камней и гор в садах] тот же принцип, что и в живописи. [Так же обстоит дело и в поэзии.] Стихотворный жанр *ши* имел строгие правила стихосложения, и жанр пришел в упадок. Стихотворный жанр *цы* имел строгие правила соответствия мелодии, и жанр пришел в упадок. Но старый стиль периода Хань и Вэй, жанр *сяо лин* династии Северная Сун имели неоспоримое превосходство [над остальными поэтическими жанрами] в том, что они не были связаны строгими правилами. Что же касается жанров *ши* и *цы*, написанных высокоучеными педантами, то в этих стихах нельзя обнаружить ни подлинного, ни удивительного. Одни суетливые рассуждения и предельная ограниченность. В строительстве садов господствует такой же принцип, [как в старом стиле]»<sup>87</sup>.

Не менее любопытны рассуждения проф. Чэнь Цунчжоу и о камнях, наглядно демонстрирующие нам, что традиционный китайский сад и камень как один из важнейших его компонентов предназначались отнюдь не для поверхностного взгляда духовно неподготовленного человека. Они предназначались для той части китайского образованного общества, которая действительно занималась непрерывным духовным самосовершенствованием, в том числе и для того, чтобы под внешней оболочкой видеть сущность и чтобы никогда не терять животворного единства с наглядным и прекрасным миром природы. Можно сказать и больше. По сути дела, все эти сады и парки строились исключительно для того, чтобы сделать это ощущение единства более интенсивным, чтобы не потерять сущностной связи с гармоничным и обустроенным космосом. Именно это как раз и хотел подчеркнуть проф. Чэнь Цунчжоу,

<sup>84</sup> Синь Тан шу. Цз. 89. С. 3896.

<sup>85</sup> Schafer E.H. Notes on Tuan Ch'eng-shih and his Writing // Études asiatiques. Т. XVI. 1963. С. 20.

<sup>86</sup> Там же. С. 27.

<sup>87</sup> Чэнь Цунчжоу. Шо юань (О садах). Шанхай, 1988. С. 33.

объясняя, как из различных сортов камней создавать «искусственные горы». «Возвышение искусственной горы на ровном месте зависит [напрямую] от изгибов и разломов. [Строитель], занимаясь этим отдельным делом, должен иметь перед своим взором полную картину. С камнями из земли Хуан (долина Хуанхэ? — А.М.) легко начинать подножие горы и трудно изобразить вершину горы. [И наоборот]. Камни из районов Озер не подходят для создания подножия горы и легко создают пики гор. Камни из земель Хуан должны изображать массивность, внутри которой просматривается одухотворение пустотности. Горы же камней из озерных краев должны быть одухотворенно-пустотны, но внутри их должна угадываться изначальная массивность. Говоря проще, [можно сказать, что] горы, созданные из камней земель Хуан, не должны выглядеть как неподвижные, тогда как горы из камней озерных земель [должны казаться] неустойчивыми и фрагментарными. Форма камня, субстанция камня, узор камня и природа камня — все это не может быть одинаковым, не может быть подчинено единым правилам [и каждый раз] требует специфического подхода. Сооружая гору из камней земель Хуан, надо следить за тем, чтобы каждый склон создавал пейзаж, горы же из камней Ху должны обладать большим разнообразием форм. Все это весьма труднодостижимо»<sup>88</sup>. Нам кажется, не надо доказывать, что создание садов и парков в Китае было детально разработанным искусством, поднятым на высокий уровень.

В начале статьи о «садах в миниатюре» Р. Стейн специально останавливается на той особенности китайской культуры, которую де Гроот называл «универсизмом». Здесь мы хотели бы подчеркнуть, что этот «универсизм» в полной мере относится и к камням; интересно в этом отношении привести такое высказывание Вэнь Чжэнхэна (XVII в.): «В домашнем саду нельзя обойтись без камней, омываемых водами. Камень навевает думы о древнем. Вода навевает думы об отдаленном. Подбирать камни и располагать их в потоке надобно с умом, подыскивая для каждого подходящее место. Один валун должен явить красоты тысячи пиков. В ложке воды должна предстать бескрайняя ширь великих рек и озер»<sup>89</sup>. Если ассоциацию камня с древностью можно, как нам кажется, отнести к индивидуальным особенностям эстетического восприятия Вэнь Чжэнхэна, то принцип «один валун должен явить красоты тысячи пиков», вне всяких сомнений, относится к фундаментальным принципам китайской эстетики.

## VI. Отдельный камень

Если выше речь шла большей частью о камне как о главном компоненте садовых композиций, как о необходимом материале для воссоздания горных пейзажей, то в заключение нам бы хотелось сказать несколько слов о камне самом по себе, о камне как некоей особой сущности и как возможном ключе в другой мир. Начиная этот разговор об особой значимости камня в традиционной, да и современной китайской культуре, прежде всего, конечно, в эстетической культуре, каждый синолог, побывавший в Китае, может опереться на свой собственный опыт.

Купив на рынке небольшой приглянувшийся вам камень и подержав его немного в своей руке, вы вполне можете ощутить, что ваше приобретение воздействует на ваше сознание. Вы ощущаете, что держите в руке не просто твердый предмет, а некое воплощение твердого начала в космосе, некий противоположный воде полюс, воде как символу и субстанции космической мягкости, мягкости в общей структуре мироустройства.

<sup>88</sup> Там же. С. 33–34.

<sup>89</sup> Цит. по: *Малявин В.В.* Китайская цивилизация. М., 2000. С. 456.

По всей видимости, нечто подобное ощутил и Р. Стейн, когда начал заниматься темой камня. Опираясь на мнение авторитетных китайских специалистов в этом деле, он квалифицировал камень — камень в наиболее общем смысле этого слова — как *цзин*, т.е. как концентрацию, или квинтэссенцию, материи<sup>90</sup>. Обратившись к обширной китайской литературе на «каменную» тему, Р. Стейн приводит в статье весьма примечательное высказывание одного из составителей многочисленных каталогов камней (*ши ну*), который говорит: «Эти предметы представляют собой наиболее чистую квинтэссенцию Неба и Земли. Из них можно соорудить скалу, и тогда они, [как бы] вырвавшись из-под земли, являют собой удивительные формы... Большие камни можно поставить в саду или в жилище, тогда как маленькие — поместить на [специальной] подставке или на столе»<sup>91</sup>.

Из приведенной цитаты следует, что семиотические возможности камней в рамках традиционной китайской культуры были, по сути дела, безграничными. Они могли символизировать и какую-то дорогую вашему сердцу гору, и горы вообще, и гору в стране бессмертных, и даже абстрактный принцип — энергию мирозидания — светлое начало *ян*. Об этой широко распространенной и в современном Китае квазилитологии (может быть, «квази» здесь и лишнее) с некоторым чувством удивления писал видный французский специалист в этом вопросе П. Жакийар: «...вот уже более тысячи лет китайцы отыскивают камни в форме горы, в которых они почитают — и это слово не является слишком сильным — качества, можно даже сказать, достоинства космоса»<sup>92</sup>. Конечно, в современном отношении китайцев к камню доминирует именно эстетический аспект, и доминанта эта родилась отнюдь не в новое время. Однако верно и то, что в таком культе камней просматривается нечто большее, чем любовование, просматривается подход к камню как к квинтэссенции мироздания, что дает возможность предположить, что современный культ камней хотя и далекий, но прямой потомок того комплекса религиозных представлений, который сложился в Китае в глубокой древности, задолго до появления философских школ (VI–III вв. до н.э.), в эпоху полного господства ритуально-мифологического мировоззрения, в чем можно лишней раз убедиться, читая замечательную статью выдающегося европейского сиолога, хотя непосредственные мотивы написания этой статьи были несколько иные.

В эпоху расцвета традиционной китайской культуры при династиях Тан и Сун произошли существенные перемены, связанные с некоторым ростом индивидуалистического начала, чего мы уже касались, отмечая некоторые особенности отношения Су Сюня к своим «деревянным горам». Эти перемены отразились и на комплексе представлений об иных мирах. Реальность больше не переходит, плавно и незаметно, в иное, мифологическое пространство, как это было при Цинь (221–206 гг. до н.э.), и туда больше не отправляют государственных экспедиций. Мифологическое пространство нуждающиеся в нем люди «приватизируют», создают сами и берут при себе. Так возникают «приватные», личные мифологические пространства, наиболее подходящим «ключом» к которым является камень, одновременно выступающий и как основная субстанция. «Каменное пространство» — это сжатое, предельно сконцентрированное пространство, пригодное для духовной «приватизации». Одним из самых знаменитых «приватизаторов» был, конечно, уже неоднократно упоминавшийся в нашей статье сунский поэт Су Дунпо.

Будучи высланным из столицы за неординарность поведения, Су Дунпо решил «жить» в волшебной стране Чоучи. С этой целью он покупает камень, который дол-

<sup>90</sup> Stein R. Jardins en miniature. С. 84–85.

<sup>91</sup> Там же. С. 29.

<sup>92</sup> Jaquillard P. Une pierre chinoise d'ornement // Études asiatiques. Т. XXVII. № 1. 1973. С. 58.

жен был изображать гору Чоучи, устраивает вокруг своего ссыльного жилища сад и объявляет все это страной Чоучи<sup>93</sup>. Он не расстается со своей страной даже во сне и описывает ее в стихах:

[Там] утренняя свежесть [заменяет] волшебные грибы и черепах.  
 Вечерами собачий лай [там целебней] корней долголетия.  
 Там, сжигая сорняк, наслаждаются благоуханием  
 И травы жуют, от стряпни на огне отказавшись.  
 [Правда,] Цзи-цзы отделился от видимой формы,  
 Но Юань-мин своей мыслью достигал этих мест.  
 Даже высокие горы нетрудно преодолеть,  
 А мелкую речку можно «перейти, не замочив одежды»<sup>94</sup>.

Одной страны Су Дунпо показалось мало. За сумасшедшую цену он покупает у некоего Ли Чжэнчэня «удивительный камень» (*и ши*), отождествляет его со знаменитой горой провинции Аньхуэй Цзюхуа (досл. «Девятицветие»), делает его центром еще одной композиции и одновременно центром еще одного мира, утопического, воображаемого мира, — и помещает этот микромир в сосуд *ху*. По этому поводу также были написаны стихи, где говорилось:

Там, за тысячей горных хребтов, нет печальных людей  
 На склонах пяти холмов.  
 С сего дня гора Цзюхуа  
 Находится в этом сосуде «ху»<sup>95</sup>.

Все, что содержалось в сосуде, было особым, полномасштабным миром. Там «чистые ручьи сбегали с круч, словно молнии», а «их истоки терялись в заоблачных пиках»<sup>96</sup>. Все отличие этого мира заключалось в том, что он представлял собой предельную концентрацию, *изин*, т.е. «очищенное зерно», в котором пространство обладало совершенно иными свойствами.

Возвращаясь к идеологической проблематике, отметим, что пристрастие к странным камням ни в коей мере не влияло на взаимоотношения интеллектуальной элиты с учением «совершенномудрого из княжества Лу». Для двух самых знаменитых любителей — Лю Цзуньюаня и Су Ши — увлечение камнями носило явный терапевтический характер. Оно помогало способному администратору смириться с тем, что карьера его загублена безнадежно. Оно же помогало выдающемуся литератору, мыслителю и поэту дистанцироваться от неблагоприятной политической ситуации и вместе с тем не оставлять окончательно свои мечты о превращении в «великого сановника» (*да чэнь*). В плане же интересующей нас темы отношение к камню убедительно свидетельствует о том, что конфуцианское мировоззрение «совершенных мужей» остро нуждалось в эстетическом дополнении, основанном на ритуально-мифологическом отношении к окружающему миру, что и дает возможность говорить о некоей генетической связи и сущностном сходстве моделей космоса в поэзии, живописи, садовой архитектуре и прикладном искусстве. Правда, некоторые компоненты иногда довольно наглядно демонстрируют чисто даосские черты. Впрочем, порою народные верования отделить от даосизма просто не представляется возможным.

<sup>93</sup> Мартынов А.С. Конфуцианская утопия в древности и средневековье // Китайские социальные утопии. М., 1987. С. 38–39.

<sup>94</sup> Юань-мин — это Тао Юаньмин (365–427), автор «Персикового источника», которому подражает Су Ши. Цзи-цзы — это персонаж из «Персикового источника», который искал дорогу в чудесную страну. «Перейти, не замочив одежды» — цитата из «Книги песен». См.: Шицзин (Книга песен). Пер. А.А. Штукина. С. 45.

<sup>95</sup> Stein R. Jardins en miniature. С. 63.

<sup>96</sup> Там же.

Коллекция китайского камня в Восточном отделе Эрмитажа располагает прекрасными экспонатами, которые достаточно выразительно иллюстрируют наши рассуждения. Особенно наглядной нам представляется весьма увесистая глыба из уральского нефрита темно-зеленого цвета, на которой с двух сторон вырезан горный пейзаж со всеми компонентами — причудливые скалы и омывающие их воды. Судя по бесконечной веренице изогнутых крыш, теряющихся в облаках, можно предположить, что изображено место обитания бессмертных (см. ЛО-154). Камень того же рода в форме экрана имеет с двух сторон резьбу, изображающую сходные сцены: скалы, увенчанные крышами многочисленных павильонов, сосны причудливой формы, гроты, журавли, прогуливающиеся среди этого великолепия бессмертные, на самом вершине, на облаке, женская фигурка. По всей вероятности, это Сиван-му, надзирающая за вверенными ей небожителями, в самом низу — омывающие скалы воды (см. ЛО-29).

Еще резче самоценность «каменности» выступает на двух кусках хотанского нефрита благодаря природной прихотливости его цветовой гаммы. Первый кусок, окраска которого представляет собой совмещение светло-серого с ярко-зеленым цветом, пронизанным желтоватыми железистыми натеками, напоминает собой уступ горы с довольно глубоким входом в пещеру, перед которой сидит отшельник. На обратной стороне камня — ярко-зеленая сосна на вершине скалы (см. ЛО-2). Высота камня — 10 см. Работа датируется XVIII в., периодом расцвета китайского прикладного искусства. Второй хотанский камень несколько больше предыдущего, гамма — от молочно-белого с плавным переходом к бледно-зеленому — сохраняет все тот же обязательный пейзажный набор: скалы, воды, экзотические сосны. Во всех приведенных примерах камень первенствует как преобладающая ценность, что подчеркивает и необычность его раскраски. Но главное условие этого первенства — свойственное китайской культуре представление о камне как некоей «сгущенности» материально-пространственного мира, который чаще всего представлялся в его желательном варианте: как ино-мир, как благодатные пространства обители бессмертных. Резьба на таких камнях была, на наш взгляд, вторична, а оттого и неглубока. Это акцентированный барельеф, а не горельеф, в буквальном смысле французских слов, подчеркивающий нарочитую неотделенность от среды, от камня. Неглубокая резьба как бы комментирует основное содержание, «каменность» этих предметов, делающих их посланниками из сакральных заоблачных сфер.

Конечно, там, где речь идет о предметах, имеющих вполне определенное предназначение, функция несколько оттесняет эстетизированную «каменность» на второй план, но в целом сопутствующая этим вещам эстетическая семантика остается весьма сходной. Возьмем, к примеру, бледно-серый нефритовый цилиндр, предназначенный, по всей вероятности, для благовоний (см. ЛО-426). Его внешняя поверхность украшена резьбой, изображающей место обитания бессмертных. Их пятеро. Один из них держит сосуд для вина, другой играет на литофоне. Остальные просто прогуливаются. Необычайно причудливые горы и изогнутые сосны — все говорит о том, что это жилище бессмертных, по уступам гор — гроты, которые намекают нам на то, что изображенный пейзаж таит в себе иные, «пещерные» миры — *дун тянь* (досл. «пещерные небеса»).

Не вызывает никакого сомнения и прикладной характер небольшой композиции из горного хрусталя. Пять отверстий между скалами говорят о том, что эта подставка предназначена для пяти видов кистей. Однако общее очертание — три горы с центральным пиком — явно напоминает ту композицию, над которой размышлял Су Сюнь, и свидетельствует о том, что и пейзажные потенции в этом экспонате играют немаловажную роль (см. ЛО-902). Горная триада с центральной доминантой, по всей видимости, играла в эстетическом мирозерцании конфуцианцев особую роль. С одной стороны, горная композиция в духе Ми Фу служила сидящему за столом

собственнику кистей выразительным напоминанием о пейзаже-панораме, который был духовно необходим всем конфуцианцам вне зависимости от того, писали они стихи и картины или не писали ничего, а с другой — напоминал о сложности взаимоотношений людей, поставленных в строгие рамки суровой субординации. Все это, как нам представляется, заставляло собственника кистей вспомнить бессмертные строки Ду Фу (712–770):

В горах вода источников чиста,  
На равнине вода источников мутная<sup>97</sup>.

## Summary

A.S. Martynov

### Inscriptions and Models as Monuments of Culture

(a Study Based on Items  
of Traditional Chinese Culture)

The article is an attempt to present “space” as a cultural concept. In the first part of the article the author tries to analyze the influence of the three teachings (*san jiao*) on “space” of landscape and “space” of public office and private dwelling. The second part concerns the transformation of such artifacts as gardens *en miniature* and precious stones into a mysterious country.