

ЖИВАЯ ИСТОРИЯ

Владимир Малявин

НОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ

КИТАЯ В ЭПОХУ МИН









ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА



ПОВСЕДНЕВНАЯ

Владимир Малявин



МОСКВА

ЖИЗНЬ КИТАЯ В ЭПОХУ МИН



МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ · 2008

УДК 94(510)“13/16”
ББК 63.3(5 Кит)4
М 21

*Серийное оформление
Сергея ЛЮБАЕВА*

ISBN 978-5-235-03064-0

© Малявин В. В., 2008
© Издательство АО «Молодая гвардия»,
художественное оформление, 2008



Великие цивилизации подобны гениальным личностям. В их достижениях есть что-то бесспорно истинное, безупречно убедительное без нарочитого желания убедить. В них заключено обаяние безукоризненно найденного и очень последовательно развиваемого стиля — то, что прежде кратко и емко именовалось судьбой. Современный человек не может не восхищаться этой самобытной цельностью иного видения мира, не может не находить в ней много ценного и поучительного для себя.

В истории Китая эпоха правления династии Мин (1368—1644) стала временем подведения итогов трехтысячелетнего развития китайской цивилизации. В это время складывается всеобъемлющий культурный синтез, представляющий собой сложный сплав различных типов культуры, имевших отчасти локальную, отчасти социальную и политическую специфику. Это было время, с одной стороны, господства ортодоксии и авторитарных тенденций в политике, а с другой — расцвета простонародной культуры. Результатом стала заметно усилившаяся отчужденность между государством и образованными слоями общества. Росли оппозиционные настроения, философская мысль искала опору в эмпирическом опыте и вырабатывала критическое отношение к догмам традиции, усиливались нонконформистские идеи, в литературу проникали

нравы и язык улицы. Но это было также время появления наиболее законченных, художественно совершенных произведений во всех областях искусства и окончательной кристаллизации китайского жизненного уклада.

Мы застаем в эту эпоху не только прочный, но и чрезвычайно утонченный, тысячелетиями складывавшийся быт, цельное и последовательное мирозерцание, сложный, но прочный сплав художественных форм. Не случайно вторая половина правления Минской династии отмечена появлением целого ряда обобщающих энциклопедических трудов и компендиумов, в которых подробно описываются и распорядок повседневной жизни, и традиционные представления китайцев о мироздании и месте человека в нем, выработанные китайским народом трудовые навыки, принципы и идеалы художественного творчества и т. д.

Отметим наиболее важные для темы нашей книги произведения такого рода. Некоторые из них представляют собой своды полезных знаний, касающихся повседневной жизни, — например «Истинные сведения о всеобщей пользе» (*Ваньюн чжэнцзун*), «Полное собрание книг обо всем ценном» (*Ваньбао цюаньшу*), «Накидка пяти повозок» (*Учэ баузинь*). Последний компендиум, например, включал полезные сведения по 33 рубрикам, начиная с географии и сельского хозяйства и кончая медициной, гаданиями, военным делом, словесностью и т. д. Большую ценность представляет изданная в конце XVI века ученым Гао Лянем энциклопедия «Восемь разделов о почитании жизни», где основное внимание уделено здоровому и духовно богатому образу жизни. Спустя четыре десятилетия выходят еще несколько важных сводов: собрание сведений о ремеслах, озаглавленное «Небесной работой раскрываем вещи» (*Тяньгун кайю*), книга Цзи Чэна «Устройство садов» (*Юань е*) и сочинение известного ученого и живописца Вэнь Чжэньхэна «Описание вещей избыточных» (*Чаньчжун*) — классический трактат о, выражаясь современным языком, эстетике быта. Появляются компендиумы и многочисленные нравоучительные произведения, обращенные к отдельным категориям

общества — крестьянам, торговцам и даже женщинам. Стремительно увеличивается в размерах житийная и прозаическая литература, ставшая любимым чтением горожан. Этот литературный массив и послужил основным источником для написания данной книги.

Тем не менее для Китая это было время не только подведения итогов, но и драматических перемен как в облике культуры, так и, что более важно, в качестве культурного самосознания. Теперь критическому осмыслению подверглась сама природа традиции, и не только мудрость предков, но и возможности воспроизводства культуры, самый смысл культурного творчества стали серьезнейшей, острейшей проблемой. Как судить о той эпохе? Ее глубочайшие прозрения заключали в себе и наиболее очевидные свидетельства ограниченности мирозерцания, ее взрастившего. В ней с равным правом можно видеть и славу одной из величайших цивилизаций мира, и признаки ее дряхления и упадка.

Вообще говоря, превращение культуры в стилистически выдержанный культурный тип может происходить разными путями. Запад знаком с типизацией культуры средствами идеологии — либеральной или тоталитарной. В Китае случилось так, что заложенное в культурной практике начало стилизации, совершенствования формы или, одним словом, *само-типизация* культуры имела своим предметом не тот или иной отвлеченный образ человека, не ту или иную идею реальности, а, скорее, сам *предел* понимания и опыта — ту непроницаемую для постороннего взора глубину человеческого бытия, которая дает жизнь традиции. Ибо традиция есть нечто *передающееся*, вечно *само-различающееся* и потому воплощающее полноту и цельность бытия в самой единичности всего происходящего. Как таковая, традиция есть альфа и омега — реальность, изначально присутствующая и предваряющая понимание, данная *прежде* всего, но постигаемая *после* всего. Она не может стать объектом или предметом знания и, следовательно, не может быть охвачена техническим проектом. Оттого законом духовной традиции Китая — как и всякой живой традиции, — стало не высветление и овладение, а сокрытие и следование,

наследование потаенно-глубинному течению жизни, что равнозначно *необладанию* и, значит, освобождению от всего внешнего, лишнего, обманчивого.

Традиция всегда предстает как *предел* определения. Здесь выявляется еще одно, подмеченное Хайдеггером, значение понятия исторической эпохи, которое сближает его с античным термином *эпохе* в смысле воздержания от суждения, ожидания, сохранения в тайне, «длящейся сокровенности». Историческое время как *эпохе* оказывается способом сокрытия внутренней реальности человеческого духа; оно разворачивается перед нами радужными переливами всех цветов солнечного спектра, скрывающих (но и выдающих) своим присутствием чистый свет. В потаенном свете эпохи-*эпохе* реальность предстает собственным отблеском или тенью, сообщающими о подлинности Вечноотсутствующего; она получает статус декора, самоотстраненного или, лучше сказать, превращенного бытия, которое, однако, вполне самодостаточно и, в качестве украшения, являет собой красоту мира. Эта подлинно художественная реальность кажется сокрытой только потому, что она равнозначна поверхности без глубины, предельной обнаженности мира, взятого как целое. Разве не сказал Аристотель, имея в виду природу света, что людям свойственно менее всего замечать как раз наиболее очевидное?

Традиция утверждает металогическую связь внутреннего и внешнего, субъективного и объективного в человеческом существовании. В ее свете предел внутреннего совпадает с пределом внешнего, и сами понятия внутреннего и внешнего обладают как бы двойным дном: в нашем внутреннем опыте есть мистическая глубина, недоступная для рассудочной мысли, а внешнее всегда имеет нечто еще более внешнее по отношению к себе — чисто орнаментальное и декоративное. «В сознании как бы сокрыто еще сознание. Это сознание в сознании подобно мысли, предваряющей все слова и образы», — говорится в древнем трактате «Гуань-цзы». Выражение «как бы сокрыто» знаменательно: оно указывает, что речь идет не об отдельных сущностях, а о *двойном бытии*, где внешнее и внутреннее пронизывают

друг друга и друг в друге содержатся. Таковы отношения тела и тени, звука и эха, которые «рождаются совместно». Поэтому, согласно древним формулам китайской традиции, «истина входит в след и тень», и все сущее пребывает в своей «измененной форме», в собственных отблесках. Одно подобно и не подобно другому; сходятся именно крайности. Эта антиномия как раз делает возможным и даже единственно возможным способом существования духовное подвижничество. Главная проблема традиции — это отношение между данностью опыта и заданностью чистого динамизма духа. Одно не тождественно другому, но и не отличается от него.

Литература и искусство Китая минского и особенно позднеминского времени — утонченнейший продукт символизма вечноотсутствующего Пути одухотворенной жизни. Им свойственны безупречный вкус и душевное целомудрие, которые требуют от художника побороть соблазн какой бы то ни было броскости и показывать свое искусство, скрывая его. Оттого в них не так-то просто выделить главные символы или понятия, которые позволили бы составить некий усредненный, «стереотипный» образ китайской культуры. Традиция в Китае не дает удобных точек отсчета, не подсказывает легких путей познания ее мудрости. Она поверяет свои секреты в легендах и анекдотах, в дразнящих мысль афоризмах и как бы нечаянно родившихся шедеврах; в ней творческая оригинальность облечена в чеканную, отточенную веками форму, а серьезность исповеди свободно изливается в шутливое украшательство арабески. Какой странный и все же ничуть не надуманный, глубоко жизненный союз! Он оправдывается не отвлеченными идеями, а искренностью сознательного и ответственного отношения к жизни. Он проистекает, конечно, не из легкомыслия или равнодушия к истине, а из особой и притом требующей немалого мужества принципиальности, полагающей, что в жизни значима только конкретность мгновения, что случай есть перст судьбы и что человек может и должен принять все дарованное ему. Работа художника, выявляющего только для того, чтобы превзойти все выраженное, не может не быть пропитана иронией; такой художник не может не

смеяться именно тогда, когда он совершенно серьезен. Понять позднюю китайскую культуру — значит понять это внутреннее, скрытое измерение ее видимых образов и смыслов.

Специалисты хорошо знают, как трудно определить по существу течение китайской истории. С одной стороны, очевидны различия в облике культуры отдельных эпох, постоянная готовность мастеров искать новые художественные формы и заново определять свое отношение к миру. С другой стороны, в китайской истории нет, кажется, ни одного новшества, которое не восходило бы к «преданьям старины глубокой» и не вписывалось бы с удивительной, истинно музыкальной точностью в общий строй китайской цивилизации, не откликалось бы устойчивому набору глубокомысленных, от древности идущих постулатов мысли и творчества. В Китае всегда все «уже было» и все подлежало, если воспользоваться формулой традиции, «каждодневному обновлению».

Многие авторы, пишущие о духовном наследии старого Китая, благоразумно обходят эту дилемму. Одни просто следуют традиционной периодизации, как будто она объясняет сама себя. Другие столь же некритически оперируют западными понятиями, ведя читателя по накатанной колее европейской историографии, но, увы, слишком часто — вдалеке от самобытных путей китайской культуры. В обоих случаях понятность изложения грозит заслонить и подменить собою действительное понимание. Последнее же станет возможным только тогда, когда мы со всей серьезностью примем истинные послышки традиции, которая утверждает, что повторяется как раз неповторимое, что всякое бытие держится своей противоположностью, и отец воистину продолжается в сыне; что мысль есть отклик на бездну не-мыслимого и подлинная цена мгновения — вечность; что человек в самом деле может принять непреложность каждого момента жизни и стать достойным своей судьбы.

Познание этих истин требует особой мужественности духа. Ибо речь идет о воспроизведении неповторимых, исключительных, единственно истинных

состояний души; о последнем, непреложном жизненном выборе. Этот выбор есть решимость научиться жить внутренней преемственностью сознания, предстающей на поверхности жизни бесконечной чередой метаморфоз, неизбывным разрывом в опыте. Этот выбор учит доверять отсутствующему и открывать истину в незримом и безмолвном.

Мужество духа, идущего дальше тьмы и тишины, не рождает идей и не дает знаний. Оно возвращает мудрость души, как добрый садовник растит цветок — неостановимо, привольно, совершенно органично. Оно вскармливает в человеке неисповедимое, истинно музыкальное *со-знание* всеобъятности Сердца, обуславливающее точность каждой мысли и каждого действия; знание несоизмеримости вещей, дающее тонкое чувство меры во всяком суждении и всяком поступке. Философ хочет все высказать и все понять: он — «любитель знания». Мудрец пестует глубокомысленное безмолвие: он — *хранитель знания*. И об этом безмолвном понимании традиция сообщает, во-первых, только посредством фрагментов истины, отблесков реальности и, во-вторых, в виде практических наставлений, высказанных по тому или иному «случаю». Повседневность без рутины, быт без обычаев — вот высшее воплощение умудренного сердца.

За три тысячелетия истории китайской цивилизации традиция до конца прошла свой путь, претворила свою судьбу. Ее постоянство воплотилось в бесконечном разнообразии качественной жизни — в том роде типизации, который уводит к неизбывности единичного. Этот исход китайской традиции невозможно описать в принятых на Западе категориях истории «духовной культуры» по той простой причине, что китайская мысль, никогда не отрывавшая мышление от бытия, а разум от чувства, не искала метафизического знания и не знала ничего подобного умозрительной «истории духа». В средневековом Китае не существовало ни институтов, ни социальных групп, добивавшихся подчинения традиции рациональным постулатам, той или иной системе идеологии. Даже государство при всех его «деспотических» наклонностях на самом деле оправ-

дывало абсолютное значение власти ссылкой именно на символические ценности опыта или, иначе говоря, на безусловный характер культурного творчества, движимого импульсом к типизации человеческого опыта.

Столь же ограниченным применительно к Китаю остается и модный в последние десятилетия, так сказать, «археологический» взгляд на культуру, предполагающий признание первичным фактом культуры ее материальные памятники, вещи как таковые. Китай — не Тибет и даже не Япония. Его жизненному укладу чужды нарочитый консерватизм, приверженность к форме ради формы. Сама идея «материальных остатков» культуры показалась бы людям старого Китая нелепой и для них унижительной. В китайской традиции вещь, заслуживающая внимания, обладает одновременно и практической, и эстетической ценностью. Она есть часть быта и именно поэтому несет на себе печать духовного мира человека, имеет безошибочно узнаваемый внутренний, духовный образ. Это всегда вещь стильная. Ее присутствие интимно, но это интимность чарующей и поучительной легенды, которая освобождает человека от гнета внешнего мира, открывая ему новые, неизведанные горизонты.

Итак, девиз китайской традиции — взаимопроникновение духа и быта. Кристаллизация вечно текучего духа в вещном бытии и рассеивание вещей в духовных токах жизни. Взаимная проекция небесной пустоты и земной тверди. И язык традиции символичен по своей сути: он несводим к одномерности формальной логики и всегда указывает на нечто *другое* — неведомое, но интимно внятное. Этот язык, согласно традиционной формуле, подобен «ветру и волнам»: он переменчив, как все дуновения и потоки мира, но взывает к человеку и следует за ним с мягкой настойчивостью ветра, наполняющего небесный простор, и волн, накатывающихся на морской берег. Он ни на мгновение не перестает быть и пронизывает нас, даже когда мы — как обычно — забываем о нем, не замечая его присутствия, как не замечаем собственного тела.

Уже должно быть ясно, что привычные приемы западного идеалистического мышления едва ли помо-

гут уяснить природу заданной нам реальности культуры. Нам придется отказаться от языка сущностей и допустить — пока только допустить, — реальность как неопределимо-хаотическую целостность опыта, как безбрежное поле бесконечно разнообразных сил и влияний, как чистое Присутствие — необъективируемое и потому неизбежно конкретное, столь же памятуемое, сколь и забываемое, пребывающее, как говорили в Китае, «между тем, что есть, и тем, чего нет». Мы должны говорить не о формах или явлениях, но о преломлениях и знаках, где все «данное» есть только грани безграничного, отблески незримого, свидетельства отсутствующего. Перед нами реальность, данная — *заданная*, — с одной стороны, как чистая, недоступная умозрению объективность, а с другой — как всеобъемлющее настроение, волшебная стихия чувства, пронизывающая весь мир и сообщающая некий интимный, внутренний смысл нашему опыту.

Предмет исследования китайского быта — это не чистая мысль, ищущая основания в самой себе, и не вещи-объекты, отчужденные от человека, но нечто, снимающее противостояние того и другого, превосходящее то и другое, доступное только символическому выражению, а именно: символизм китайской культуры в поздней фазе ее развития, рассматриваемый как свидетельство завершения традиции. Но что такое символ? Одно из самых кратких, но и, кажется, самых точных определений принадлежит Августу Шлегелю, который назвал символ «знаком бесконечного в конечном». Формула Шлегеля требует признать, что символ невозможно отождествить с какими бы то ни было конечными образами и вообще с «предметной действительностью». Следует поэтому говорить о феномене *символизма*, который относится к отдельным символам примерно так же, «как язык относится к буквам алфавита» (Цветан Тодоров). Символизм есть первичная, безусловная и всеобщая реальность человеческого бытия, главный принцип культурного творчества, тогда как отдельные символы служат средством, материалом этого творчества. Символизм — это темная в своей необозримости перспектива человеческого *про-*

мысли, в которой и благодаря которой осуществляется жизненное *про-из-растание* духа и «живое взаимопроникновение бытия» (определение символа у о. Павла Флоренского).

Находясь в скрещении конечного и бесконечного, символы в семантическом отношении образуют простейшие, но в своем роде совершенно самодостаточные единицы смысла, то есть *со-мыслия*, точки схода разных значений. Будучи чистым Присутствием, символизм объемлет собой пределы как явленности, так и сокрытости; он всегда и больше, и меньше какой бы то ни было «данности», умозрительной или опытной. Его назначение — устанавливать смычку, преемственность между тем, что находится «вовне внешнего» и «внутри внутреннего» (как легко видеть — вне параллелизма субъекта и объекта, мышления и бытия). В этом смысле символизм моделируется анафорой, идеей двуслойности бытия. Он побуждает к открытию познавательной глубины образов, некоей вертикальной оси опыта, соответствующей росту духовной насыщенности жизни, указывает на присутствие совершенства в ограниченном и несовершенном. Идея всеединства, полноты свойств бытия — всегда символическая идея. Символизм, таким образом, изначально заключает в себе принцип самовозрастания, самовосполнения бытия. Его подлинный смысл заключен в событии преобразования.

Когда мы обращаемся к идеалу культурного творчества, к идее полноты жизни в духе или, говоря иначе, жизни, наполненной сознанием и сознательно прожитой, а потому вечной, мы сталкиваемся с *тайной* символизма. Ибо в истории мы никогда не наблюдаем символизм в чистом виде. Главная трудность в опознании и истолковании символизма порождена, конечно, несопоставимостью понятийного языка и символической реальности. Мыслить символ как статичный предмет, идею, форму, сущность, субстанцию, знак — заведомая ошибка. По этой причине классическая европейская философия, насколько она была подвижна стремлением «иметь», а не «быть», не могла выработать адекватного понимания символизма и упорно сводила

последний к системе понятий и аллегорий, в конечном счете — к идеологическим интерпретациям культуры. Символизм рассматривался ею под углом параллелизма означающего и означаемого, из которого выводилось и «единственно верное» значение символа. Надо признать, что современная цивилизация, возникшая из технократического проекта предельной объективации природы, являет пример последовательного и полного отрицания символизма в человеческой деятельности.

Сказанное означает, что символизм в действительности неотделим от сознания, но сознания, взятого не в статическом и предметном, а в деятельностном, функциональном аспекте, поскольку всякое действие есть сопряжение и превращение сил. Это означает, помимо прочего, что символизм неразрывно связан с институтом традиции как *встречи* и взаимопроникновения разных жизненных миров, как чистого *со-бытия* и, следовательно, — *возобновления непреходящего*.. Работы ряда современных исследователей символизма — П. Бергера, Д. Спербера, П. Бурдьё и других социологов — показывают, что действительные корни символизма следует искать не в отвлеченном созерцании, а в неосознаваемых посылках человеческой деятельности, которые соответствуют одновременно пределу интериоризации индивидом своей социальности и истории этой социальности как совокупности вечноживых моментов опыта. Таков смысл человеческого самоосуществления. Однако история действительной социальности человека предстает как бы «забытой» или, вернее, постоянно «забывается» обществом, поскольку эта история *за-дана* в конкретности актуального.

В этом смысле символическая реальность совпадает с предложенным Пьером Бурдьё понятием габитуса — нефиксируемых устремлений людей, воспроизводящих объективные структуры общества. «Габитус, — пишет Бурдьё, — есть история, усвоенная как вторая природа и потому забытая как история. Он есть активное присутствие всего прошлого, его продукт. Он сообщает практикам известную самостоятельность по отношению к непосредственному настоящему... Габитус обеспечивает постоянство в изменениях, и такое

постоянство делает индивидуальное действующее лицо миром в мире. Это спонтанность без сознания и воли, равно противостоящая механической необходимости вещей без истории и рефлексивной свободе субъекта в рациональных теориях*.

Китайское представление о традиции как деятельной свободе духа, удостоверяющей не самостоятельность рефлексивного субъекта, а некую необъективируемую матрицу поведения, как извечно забываемую правду жизни, которой «люди пользуются каждый день, а о том не ведают», служит превосходной иллюстрацией к пониманию человеческой практики, представленному у П. Бурдьё. Цель человеческого познания в таком случае заключается в обнаружении вечносущих качеств личностного опыта или, другими словами, в постижении своей жизни как судьбы. Символизм опознается средствами герменевтики, он заключен в живой и творческой стихии языка, которая устанавливает вечно сущее как вечно новое. Подлинное бытие традиции, замечал М. Мерло-Понти, ссылаясь на Э. Гуссерля, есть «сила забвения истоков, которая не продлевает прошлое, а дает ему новую жизнь — эту благородную форму забвения**».

Ясно, что символизм нужно отличать, с одной стороны, от действия бессознательных импульсов психики (фантазий, видений, архетипов и т. п.), а с другой — от собственно интеллектуальной деятельности. Занимая промежуточное положение между инстинктом и *ratio*, символическая реальность — это «присутствие бесконечного в конечном» — указывает на некую предельную целостность человека, которая воплощается в единичных событиях, имеющих значимость типа, непреходящего качества бытия. Поэтому изучение символизма с необходимостью ведет нас к опознанию бессознательных матриц не просто поведения людей, но именно их культурной деятельности. Тайна символизма — в как бы нечаянном совпадении гносиса и действия, чистого естества и виртуозной искусности. Это тайна соприсутствия в мудреце святого, художника и философа.

* Bourdieu P. The Logic of Practice. Stanford, 1990. P. 56.

** Merleau-Ponty M. Signes. Evanstone: University of Minnesota Press, 1964. P. 59.

Недостаточно сказать, что послылки символизма заданы пониманию. Эти послылки должны быть прояснены и, более того, осуществлены в духовно-созидательной практике человека. И надо сказать, что история китайской традиции в самом деле раскрывается как процесс последовательного прояснения жизненных основ традиционного мирозерцания, что в свою очередь делало возможным все большее разнообразие общественных и индивидуальных форм наследования традиции. В особенности необходимо уяснить значение того поразительного факта, что стилистическое единство художественной культуры Китая в пределе его развертывания оборачивается неисчерпаемым богатством разнообразия.

Герой этой книги — человек, свидетельствующий о символической полноте бытия, а значит, Человек Творящий в его неизменно разных, никогда не повторяющихся преломлениях, то есть тот, кто постигает нескончаемую предельность существования, собирает несоединимое и обнимает собою бесчисленное множество жизненных миров. Конечно, не только таков человек, существующий и действующий в истории. Но только *такой* человек может быть воистину интересен, потому что он неисчерпаем. Только такой человек по-настоящему подлинен, ибо он воплощает бесконечную глубину жизненного опыта. Желая опознать его неведомый лик, мы развенчиваем экзотическое, надуманно-необычное, чтобы восстановить в своих правах истинно творческое и чудесное в его вечной новизне. Мы заново открываем мир как символ полноты человеческого присутствия, которое есть «все во всем и ничто в чем-нибудь».

Не менее важную проблему, обозначенную судьбой минской культуры и ее бытовой составляющей, представляют исторические метаморфозы символизма на поздней, завершающей стадии развития китайской традиции. В эпоху позднего Средневековья духовный и художественный синтез, выработанный символическим миропониманием, достигает непревзойденного совершенства, но одновременно обнаруживает признаки разложения, которое привело к стагнации

и омертвлению традиционной китайской культуры в последние два столетия ее существования. Требуется тщательное и методичное рассмотрение всех обстоятельств исторического крушения символизма, подкрепленное пониманием логики развития и внутренних противоречий символического миропонимания. Материалы этой книги показывают, что забвение символической реальности или, иначе говоря, подмена символического видения натуралистическим, произошедшая в Китае на рубеже Нового времени, имела ряд промежуточных этапов, а также свои особые, диктуемые природой символического мирозерцания причины и формы.

Угасание памяти символизма явственнее выявляет неистребимую потребность человека в символических ценностях жизни. Утрата традиции с неизбежностью вынуждает человека заново открывать вечно живые качества своего бытия. Настоящая книга, помимо чисто описательной цели, заявленной в ее названии, призвана служить такому открытию, а в конечном счете — делу человеческого самопознания.

ВРЕМЯ И ВЕЧНОСТЬ

Небесная империя и Поднебесный мир

23 января 1368 года по европейскому летоисчислению, а по китайскому лунному календарю в первый день нового года состоялось официальное воцарение династии Мин. Крестьянский сын, беглый монах и вчерашний предводитель повстанческих отрядов Чжу Юаньчжан взошел на холм в окрестностях своей столицы Нанкина, принес жертвы Небу и Земле и принял императорские регалии. Погода в тот день выдалась ясная и безветренная: казалось, сама природа молчаливо удостоверяла, что небеса приняли жертву и признали нового властелина Поднебесной. Так началось почти трехсотлетнее царствование новой династии — время больших надежд и горьких разочарований.

Чжу Юаньчжан пришел к власти на гребне освободительной войны народа против монгольских завоевателей. Само название новой династии — Мин — напоминало о народной секте *Мин цзяо* («Учение о Свете»), которая пророчествовала о пришествии мессии, носящего титул Владыки Света (сам Чжу Юаньчжан также был к ней причастен). Своим девизом царствования основатель новой династии выбрал слова «Разлив Воинственности» (*Хуньфу*) и уже не менял его до конца жизни; с тех пор китайских императоров принято называть по их девизам царствования. Впрочем, получив

державную власть, Чжу Юаньчжан поспешил забыть о своем темном сектантском прошлом и в эдикте по случаю восшествия на престол, обращенном больше к сопредельным странам, постарался изобразить себя законным преемником предшествующих династий. Важно было напомнить *urbi et orbi*, что без преемствования священных основ власти никак нельзя, и всякий, кто обладал ею, даже если он был врагом, заслуживает почитания.

В своем эдикте Чжу Юаньчжан возвестил:

«Теперь мы правим Срединным царством. Когда династия Сун пришла в упадок, Небо повелело Подлинному человеку пустыни (имеется в виду основатель монгольской династии Юань Хубилай, по-китайски Шицзун. — В. М.) войти в Срединное государство и стать его повелителем. Его власть передавалась по наследству на протяжении более ста лет, но нынче ее благая сила тоже истощилась... Сейчас высшие гражданские и военные чины, все чиновники и народ просят нас взойти на трон, склоняются перед нами как Августейшим Владыкой, отчего мы стали повелителем черноволосых».

«Черноволосые» — это с древности принятое в Китае обозначение всех подданных империи. Других в ней не было, и название это кажется естественным. Куда менее разумной выглядит претензия на то, чтобы быть самодержавным властителем всех людей по их же просьбе. Зато она очень выигрышна политически. Из истории России тоже известно, что самые крутые самодержцы как раз больше всего любят «народность».

Ну а в своей внутренней политике Чжу Юаньчжан и его преемники всячески подчеркивали свою роль восприемников и хранителей почти двухтысячелетней политической мудрости китайской империи, да и вообще всего, что могло считаться исконно китайским. Жизни двора был придан архаический декорум, призванный напоминать о «золотом веке» древних царей. Получили законченную форму вызревавшие в течение многих столетий политические и общественные институты императорского Китая и среди них главное достижение китайской цивилизации в общественной жизни — система конкурсных экзаменов для желающих

занять государственную должность: будущих чиновников экзаменовали на предмет знания основных конфуцианских канонов. Для этой цели первые минские императоры создали свод нормативных текстов канонов и комментариев к ним, которые имели хождение в Китае вплоть до начала XX века. Чуть позже были изданы полные своды даосских и буддийских сочинений. В результате правители империи довольно успешно справились с задачей создания однородной в идеологическом и культурном отношении правящей элиты. Иероглифическая письменность и сложившаяся на ее основе классическая словесность наряду со стройной бюрократической системой обеспечивали политическое единство почти необъятного по средневековым меркам государства. В начале XV века минский двор даже затеял составление свода всех литературных памятников китайской традиции. Увы, даже властелинам величайшей в мире империи оказалось не под силу издание столь грандиозной библиотеки. Зато заново отстроенная минскими государями Великая стена и поныне высится как символ торжественной незыблемости старого Китая.

Минская держава занимала всю территорию так называемого Внутреннего Китая, ограниченного на севере Великой стеной, на юге непроходимыми джунглями, а на западе – горами и пустынями. Несмотря на свои внушительные размеры, это было строго централизованное государство, разделенное на 13 провинций (*шэн*) и почти полторы тысячи низших административных единиц – уездов (*сянь*). Стройная, до предела формализованная и отлаженная государственная машина империи обеспечивала минскому двору прочный контроль над всей подвластной территорией. Впрочем, даже хорошо поставленный бюрократический аппарат имел свои немалые издержки и прежде всего – удушающий формализм и косность административной рутины, грозившие перерасти в полную неуправляемость государственной машины; незатихающая фракционная борьба внутри аппарата и засилье императорских фаворитов при дворе; повсеместные коррупция и nepотизм властей. То, что составляло глав-

ное преимущество империи, могло легко обернуться ее главной слабостью.

Два с половиной столетия мира, принесенные минской династией Китаю, заметно изменили облик страны. Население империи почти удвоилось и к началу XVII века превысило 150 миллионов человек. Заметно возросла производительность земледелия, хотя новые достижения в этой области стали возможны главным образом благодаря росту интенсивности ручного труда. Ресурсы развития сельского хозяйства в рамках традиционного уклада оказались, по существу, исчерпанными. Однако успехи агротехники и внедрение ряда новых культур, завезенных из Америки при посредстве европейских купцов, способствовали подъему торговли, расцвету городов, повсеместному вовлечению деревни в систему рыночных связей. Выросли и окрепли традиционные центры ремесленного производства — шелкоткацкого, фарфорового, железоделательного, керамического, книгопечатного и т. д. Уже не были редкостью предприятия, на которых трудились сотни рабочих. Изделия китайских мастеров пользовались заслуженной славой по всей Азии.

Господствующий класс империи приобрел ярко выраженный городской характер: большинство крупных землевладельцев предпочитали жить в городах, предоставлявших больше возможностей для карьеры, обогащения, развлечений. Благодаря развитию торговли и городов деревенское общество лишилось прежней замкнутости, в нем обострились внутренние противоречия, самосознание крестьянства заметно возросло. Крестьяне, имевшие свое хозяйство, добились больших прав на обрабатываемую землю. В то же время перенаселенность деревни привела к появлению значительного слоя сельских люмпенов, так что босяки и бродяги, перебивавшиеся случайными заработками, мошенничеством, а нередко осваивавшие и разного рода экзотические искусства, вроде цирковых номеров или боевых единоборств, стали заметным явлением и в общественной, и в культурной жизни. Со своей стороны верхушка деревенского общества стремилась исполь-

звать родственные и соседские связи для укрепления своего положения: повсеместно создавались клановые и общинные организации, которые, с одной стороны, охраняли внутрисемейные отношения неравенства и подчинения младших старшим, а с другой — действовали как союзы самообороны и взаимопомощи.

Государство в старом Китае могло быть, как думали европейцы, «деспотическим», но оно не могло разрушить замкнутость деревенского мира. Причины этого были прежде всего технологические. Господство ручного труда ставило жесткие пределы развитию и техники, и городского уклада. Природа для подданных Поднебесной империи так и не стала отвлеченным «объектом воздействия»; она была, скорее, истоком самой жизни, принципом творчества. Человеку следовало не покорять природу, но содействовать ее творческим метаморфозам, пользоваться ее законами, следуя естественной жизни, по возможности улучшая ее, но ни в коем случае не создавая ей помех. «Когда человек осуществит свой путь, путь Неба осуществится сам собой», — гласит старинная китайская поговорка. Одним словом, природа была союзником людей; мудрецу, по китайским понятиям, полагалось быть «другом Неба и Земли». Люди и мир природы в культуре Китая жили наравне друг с другом и по единым законам: людские деяния могли быть столь же грандиозны, как и свершения природы, а общественный порядок должен был воспроизводить природную жизнь.

Идеальным жизненным укладом, в представлении китайцев, была Аркадия — простая и безыскусная жизнь на лоне природы, в уединенном селении наподобие Страны Персикового источника, описанной древним поэтом Тао Юаньмином, где нельзя услышать ни лязга оружия, ни шума толпы, ни стука телег, и до слуха случайно забредшего прохожего доносятся лишь мирный крик петухов и лай собак. Впрочем, еще в древнейшей даосской книге «Дао-Дэ цзин» говорится о благословенных временах глубокой древности, когда на реках не было лодок, а на дорогах — повозок, люди «слышали лай собак и крик петухов в соседней деревне, но не имели желаний отправиться туда». Для громадного

большинства жителей Срединной империи с тех времен изменилось немного.

Сама природа людей, их характер, темперамент, нравы, привычки, мнения традиционно считались в Китае точным слепком качества мировой энергии, «дыхания земли» в той местности, где они живут. Это кажется естественным: трудно найти народ, более тесно сросшийся с землей, более усердно соработничающий с ней, чем китайцы.

Разумеется, в крупнейшем государстве средневекового мира уровень хозяйственного и общественного развития не мог быть одинаков на всей территории. На карте Минской империи особенно выделялся процветанием экономики и культуры район нижнего течения Янцзы — по-китайски Цзяннань, что означает «к югу от реки». Этот район по праву можно назвать Китаем в миниатюре: в облике его мы находим все характерные черты традиционного, тысячелетиями вырабатывавшегося жизненного уклада китайцев и прежде всего то сочетание интенсивного земледелия, крупномасштабного ремесленного производства и бурлящей городской жизни, то поразительное слияние огромных человеческих масс и природной среды, которое определяло самобытный облик средневековой китайской цивилизации. Здесь находились несколько крупнейших городов империи, в том числе ее вторая столица Нанкин, Янчжоу — город толстосумов, разбогатевших на торговле солью, Ханчжоу — бывшая столица Китая, славившаяся красотой окрестностей, и, наконец, жемчужина Цзяннани — благословенный Сучжоу, город ткачей, артистической богемы и красивых женщин, воспетый живописцем XV века Тан Инем в таких стихах:

Этот цветущий сад, что зовется Сучжоу:
В старинных протоках плещутся тихие воды.
Плодородна земля, духом возвышенны люди,
Улочка в десять домов — и три кабака!
На столах богачей что ни день — все новые яства,
У торговой пристани некуда лодке причалить,
День напролет толпится уличный люд.
Отправляют в столицу миллион мер зерна круглый год —
Где еще сыщешь такой благодатный край?

Вокруг главных городов Цзяннани, насчитывавших до полумиллиона жителей, были разбросаны города не столь крупные, но пользовавшиеся подчас не меньшей известностью.

В культурной жизни тогдашнего Китая Цзяннань первенствовала по всем статьям. Здесь жили законодатели мод в литературе и искусстве и большинство виднейших ученых, имелся обширный рынок сбыта произведений искусства, процветали художественные ремесла. Достаточно сказать, что к началу XVIII века в Сучжоу, уже пережившем пик своей славы, трудилось без малого девять сотен профессиональных художников, а в Янчжоу — более пятисот. Немного ранее живописец из Нанкина Гун Сянь насчитал в своем городе свыше тысячи коллег по ремеслу, но из них, по мнению Гун Сяня, лишь несколько десятков славились своим искусством. Здесь же, в Цзяннани, находились и крупнейшие книжные издательства, которые выпускали около половины всей книжной продукции в империи.

В облике Цзяннани — районе, где равновесие человека и природы достигло высшей точки, районе столь же аграрном, сколь и промышленном, — были до конца реализованы потенции технологического базиса китайской цивилизации, зиждившейся на ручном труде и ориентировавшейся на его потребности. В этом смысле царствование Минской династии ознаменовало конец, то есть завершение исторического пути императорского Китая. Хозяйство, общество, политика, культура — все приобрело в минскую эпоху свой законченный вид, все подошло к пределу своего развития, за которым должна была начаться совсем новая страница истории древней цивилизации.

Роковая коллизия китайской истории заключалась в том, что в тот самый момент, когда Китай встал перед еще неосознанной, но уже подспудно ощущаемой необходимостью радикальных перемен, он оказался менее всего готовым принять их. В тот самый момент, когда эпоха великих географических открытий несказанно расширила кругозор китайцев, распахнула перед ними новый огромный мир, Срединная империя поспешила замкнуться в горделивом самосозерцании. Не

только императорскому двору, но и всему образованному обществу того времени самая мысль о том, что Китай может чему-то научиться у голубоглазых «западных варваров», казалась вздорной и смешной. На грубых и воинственных пришельцев с далекого Запада китайцы смотрели со смешанным чувством недоверчивого любопытства и страха — ведь эти люди принесли с собой грозные пушки и ружья, забавные механизмы, вроде заводных часов, астролябий и фонтанов. Кроме того, они отличались необычайной жадностью и с непостижимым упорством пытались насадить в Поднебесной свою странную, откровенно неразумную веру.

Впрочем, у жителей Срединного государства были все основания гордиться и собой, и своей страной; сравнительно мягкий климат, плодородные почвы, приятно радующий глаз разнообразный рельеф с широкими долинами и холмами, реками, озерами и могучими горами выгодно отличали Минскую державу от окружающих ее уныло однообразных, диких, пригодных лишь для варваров земель. Для подданных Сына Неба было вполне естественным считать, что ущербность природных условий отображалась и в неполноценности, духовной и физической, варварских народов. С древних времен ученые мужи Китая были убеждены в том, что настоящие мудрецы могут родиться только в Срединном государстве, а варвары четырех сторон света страдают неискоренимыми недостатками: варварские племена Севера чрезмерно злобны, а аборигены Юга, напротив, слишком мягки и слабоумны. Для подобных суждений у китайцев были свои «объективные» основания, поскольку с севера им постоянно приходилось сдерживать натиск воинственных степняков, тогда как в южном направлении они сами захватывали земли аборигенных народов.

За многие столетия в Китае сложились устойчивые представления об отдельных элементах ландшафта, отображающие отношение китайцев к окружающей природе. Назовем основные составляющие этой топографии — почти в равной мере физической и духовной.

ЗЕМЛЯ (*ты*). Во всем мире не найти народа более привязанного и внимательного к земле, чем китайцы.

Справедливо было бы сказать, что в Китае не столько человек мера вещей, сколько почва — мера человека. От плодородия почвы, богатства природы зависели, как верили в Китае, не только благополучие местных жителей, но и число рождавшихся там талантливых и мудрых мужей. В китайском языке эпитет «земляной» обозначает все, что имеет отношение к родине, к местным особенностям культуры и народной жизни — фольклору, продуктам хозяйства, достопримечательностям. Сама же земля воспринималась как бы в двух измерениях. С одной стороны, она — плодоносящее, материнское тело-чрево, живой организм со своей сложной сетью невидимых каналов, по которым течет энергия космоса. Таков космический лик земли. С другой стороны, земля — это возделанное поле, выступающее прообразом не раздолья и дикости, а порядка и ухоженности. В аккуратной геометрии крестьянских полей осуществляется мироустроительная роль власти. И у самой кромки поля, под холмиками безымянных могил покоятся усопшие предки, так что поле, дающее урожай и вместе с ним — жизнь, служит еще и посредником между живыми и мертвыми. Таковы грани хозяйственного, очеловеченного лика земли. На самом деле перед нами, конечно, два профиля одного лика: землеустройство есть не что иное, как устройство мира, сеть полей — прообраз «небесной сети», пахота — подобие духовного подвига, произрастание семени — таинство духовного превращения.

ВОДА (*шуй*). Потоки вод — и на поверхности суши, и под землей — образуют как бы кровеносную систему тела матери-земли. Они питают все живое. Но та же вода, вышедшая из берегов, подобно кровоточащей ране, сулит изнеможение и смерть. Стало быть, задача мудрого состоит в регулировании тока вод. Пример подал еще Великий Юй, легендарный правитель древности, укротивший потоп и указавший всем рекам их путь на земле. Теперь, когда реки укрощены, посмотрим внимательнее на струящиеся перед нами могучие потоки: не напоминают ли они о вечной преемственности жизни в неустанном духовном подвиге? Ученым людям Китая такое сравнение казалось вполне

естественным. Да и управлять людьми, по китайским понятиям, — все равно что управлять водным потоком: не нужно прилагать усилий для того, чтобы заставить воду течь в том направлении, куда она стремится по своей природе, но горе тому, кто попытается преградить ей путь! Все реки Поднебесного мира текут на восток и вливаются в Восточный Океан — такой внушительный, такой наглядный прообраз безграничной шири вселенского простора. Человек живет в зиянии этого всеобъемного простора, изначально принадлежит ему. Для китайцев именно вода выступала, кажется, глубочайшим и исторически древнейшим символом вечной жизни. В архаических верованиях китайцев царство мертвых именуется Желтыми Источниками, и, согласно тем же верованиям, где-то далеко в океане, в легкой дымке морских испарений, плавают волшебные острова, на которых тоже обитают души умерших.

ГОРЫ (*шань*). Островки высоких гор придают особенный колорит преимущественно равнинной топографии Срединной страны. Эти гигантские «пузыри земли», пронзающие своими вершинами небеса, излучают тончайшую энергию мировых сил. Обступая равнину с разных сторон, разрезая ее грядями на отдельные области, они напоминают о вселенской планиметрии: пять священных пиков символизируют четыре стороны света и средоточие Вселенной, хребты поменьше устанавливают различия между западом и востоком, севером и югом. Но кроме того, горы — место паломничества людей всех званий и состояний, которые оставляют о себе памятные знаки — каменные стелы и павильоны, кумирни и статуи, бесчисленные надписи, восхваляющие окрестные пейзажи, и вообще все, достойное восхваления. Священные горы в Китае — это и явление «божественных красот» мироздания, и средоточие культурной памяти народа. Поэтому их виды — лучший повод для выражения поэтических чувств.

Среди множества примечательных мест, которые можно обнаружить в горах, наибольший интерес и даже благоговейное почитание вызывали пещеры — врата в сокровенные бездны мировой Утробы, где

каменные стены сочатся кристально чистыми соками матери-земли, где творится таинство жизни. В ненарушаемой тишине и вечном мраке пещеры еще настойчивее ищешь немеркнувший, неземной свет и ждешь дивных звуков небесной гармонии. Даосы имели даже свою географию священных пещер, которые они называли «провалами в Небо», ведь подземный ход ведет нас в потусторонний мир — страну блаженных небожителей, где не бывает ни смерти, ни болезней, ни невзгод, ни нужды.

Еще одна категория имперской геополитики в Китае: ВЕТЕР (*фэн*). Не совсем привычная для европейцев, но совершенно естественная для народа, ценившего жизнь за ее силу перемен. И за вечнопреемственность: между тишиной космической пещеры и ревом вселенской бури в действительности нет разрывов. Ветер даже лучше, чем водный поток, выражает идеал Великого Пути как ненасильственной ориентации, направленного движения души и тела, но превыше всего — «легкого дыхания» жизни, свершения без усилия, метаморфозы без повода. Государь управляет народом, «как ветер пригибает траву». Возводя власть к неосязаемому «веянию» космического потока жизни, объявляя ее целью соответствия государственной политики некоему смутному «народному» чувству, империя искала себе опору не столько в поддержке тех или иных социальных групп, сколько в реальной эффективности политики.

С древности в Китае была тщательно разработана и успешно испытана техника самого практичного способа управления государством — посредством бюрократического аппарата. Собственно, теория бюрократии, правила ее отбора и контроля заменяли в императорском Китае политическую теорию, рутинная бюрократического администрирования — участие в политике. К минской эпохе имперская бюрократия пришла во всеоружии своего полуторатысячелетнего опыта: штатное расписание ведомств, обязанности и компетенция служащих, критерии оценки деятельности чиновников — все было разработано в уложениях империи с непревзойденной, почти маниакальной скрупулезностью. Имперская планиметрия словно находила про-

должение в заботе об организации среды обитания человека: в аккуратных прямоугольниках ухоженных крестьянских полей, равномерной сети дорог с почтовыми станциями, расположенными на равном расстоянии друг от друга, строгой геометрии городских стен, многочисленных каналах и резервуарах и т. д. В минскую эпоху унификация и слаженность государственного аппарата достигли небывалых высот, но достигнуты эти высоты были ценой небывалой громоздкости и косности бюрократического аппарата и обострения фракционной борьбы в его среде. То, что составляло главное достоинство империи, легко могло перерасти в ее крупнейший недостаток.

Таким образом, имперская государственность в Китае искала себе опору в отвлеченных, трансцендентных началах: символизме ритуально-этикетного поведения и абстрактных принципах бюрократической организации. Поэтому политическое единство империи не только не отрицало, но даже предполагало разнообразие в культуре, языке, обычаях ее жителей. Под сенью политического и прежде всего лишь символизированного, символического единства Небесной империи лежал переливавшийся всеми земными красками Поднебесный мир — настолько пестрый в разных областях страны, что в эпоху Средневековья иностранные путешественники — Марко Поло, к примеру, — даже не воспринимали Китай как единую цивилизацию. Локальность многое определяла не только в экономической, социальной, духовной жизни широких слоев общества, но и в культуре имперской элиты. Даже талантливейшие литераторы и художники той эпохи нередко оставались почти неизвестными за пределами родных мест. Мир минского искусства являет собой мозаику множества локальных школ, способных плодотворно влиять друг на друга, но не теряющих своей самобытности. Более того, замкнутость, внутренняя самодостаточность семьи, школы, круга друзей или собратьев по ремеслу при интимном характере общения между ними были основным принципом китайского социума.

Коммуникация в традиционной китайской культуре осуществлялась именно символически, то есть

посредством установления предела сообщаемого, известного, публичного. Если коммуникация очерчивает пространство, несущее в себе свет человеческого взаимопонимания, то в китайском социуме этот свет сливался с помраченностью пребывания внутри мировой пещеры, в общей для всех Утробе мира; помраченностью, которая соединяет, погружая в полную безыскусность и одиночество неведения (в положительном смысле: *не-ведения*). Отсюда проистекает до странности органичное сочетание церемонности и непринужденности в китайском быте, которое часто повергает в недоумение европейцев.

Китайская империя считалась не чем иным, как земным проявлением «Небесного», то есть вселенского, несотворенного и притом постигаемого во внутреннем «пространстве сердца» порядка, в котором сходятся божественное и человеческое. Управление в императорском Китае являло собой, с одной стороны, технику манипулирования людьми, а с другой — торжественнейшее священнодействие. Единство того и другого запечатлено в знаменитом понятии «ритуал», давшем миру крылатое выражение «китайские церемонии». Ритуализм составлял важнейшую черту политической и общественной жизни старого Китая. Недаром первый европеец, проживший в минском Китае сорок лет и хорошо его изучивший, миссионер-иезуит Маттео Риччи, отметил, что китайцы превыше всего ценят вежливость и в своей любви к церемониям «намного превосходят европейцев». В действительности значение ритуала в жизни китайцев далеко не ограничивалось приверженностью к этикетному поведению. Человек, пренебрегавший «ритуалом», то есть принятыми правилами общежития, терял всякое уважение общества и самое право называться человеком.

Ритуал — это прежде всего символическое действие, то есть такое действие, которое указывает на присутствие в одном чего-то другого и даже обратного. Так, в архаическом обряде жертвоприношения убиваемая жертва символизирует жизнь принимающего ее божества, а в светском ритуале скромность символизирует авторитет. Одним словом, ритуал устанавливает еди-

нение именно противоположного, и жить по ритуалу — значит постигать интимное сродство вещей через осознание барьеров, их разделяющих. В китайской традиции «знать ритуал» означало в конечном счете уметь открывать «небесное» (внутреннее, бесконечное, несовершенное) в человеческом и мудрость Единственного (сиречь правителя) в анонимной стихии народной жизни. Высшей же формой ритуализма признавалось «недеяние» (*у вэй*), соответствовавшее такому состоянию общества, когда «правитель сидит сложа руки в глубоком безмолвии, а народ благоденствует»; когда, другими словами, власти предержавшие только символизируют управление. Впрочем, как можно управлять жизнью — одновременно интимной и всеобщей, не дающей Архимедовой точки опоры вне себя? Человек может лишь позволить живому жить. Но в этом-то, по китайским представлениям, и состоит его предназначение, а осуществляется оно посредством ритуала. Ибо, выявляя преемственность духа в разрывах опыта, ритуал утверждает неизбывное в бытии. Благодаря ритуалу свершается рождение в новую жизнь. Согласно основополагающим посылкам традиции, жизнь священна и, следовательно, неподвластна смерти только в ритуале.

Скажем сразу: принципы символического миропонимания в китайской традиции были распространены и на само понятие ритуала. Подобно тому как государю в Китайской империи полагалось управлять посредством «сокрытия» и «успокоения» себя, в даосской традиции, например, истинный ритуал совершался в душе первосвященника. В таком случае знаки культуры оказывались ценны лишь как сокращенная, даже непрестанно искажаемая, испаряющаяся транскрипция реальности. И чем более фрагментарной и неуловимой для рефлексии оказывалась эта транскрипция, тем важнее и значительнее казалась она наследникам традиции! Добиться максимума выразительности, следуя как можно строже мудрой экономии средств, обнажить исток жизни в момент гибели — такова была задача художника в традиционной культуре Китая.

Итак, политика была символом вселенского и потому не воплощавшегося в единичных образах порядка. Оттого же и власть четко отделялась от ее физических представителей. Средневековый китайский ученый мог без всякого риска для себя заявлять, что в китайской истории девять императоров из десяти были тиранами и тупицами или что такое же число современных ему чиновников не оправдывают своего звания. Он имел полное право говорить так потому, что критика реальной политики лишь укрепляла доверие к самой идее империи и ее символизму. Другими словами, имперская государственность искала свое обоснование непосредственно в эффективности символического действия и отмежевывалась от какой бы то ни было социальной и даже этнической среды — всего того, что на языке апологетов имперской идеи презрительно именовалось «обыденщиной» (су).

Империя была, как говорили в Китае, «небесной сетью», незримо охватывавшей и удерживавшей в себе все сущее; в идеале никто не должен был замечать ее существования. Она имела свой календарь праздничных дат, не совпадавший с народным, говорила книжным языком, почти непонятным простому люду, запрещала ему поклоняться своим богам, десятками других способов отгораживаясь от стихии «обыденщины». Даже главная столица минской державы — Пекин — вовсе не была экономическим и культурным центром страны. Зато город Сучжоу, который таким центром как раз являлся, в свое время оказал упорное сопротивление войскам Чжу Юаньчжана и при Минской династии слыл «мятежным» городом, оплотом политической фронды.

Подданные китайского императора были обязаны верить, что имперский порядок укоренен в самой природе вещей, и претворение его в жизнь не предполагает никакого насилия над жизнью. «Небесная сеть» имперской планиметрии, согласно традиционной формуле, «неощутимо редка». Управление же государством, как уже говорилось, уподобляли управлению водным потоком. Всеобщий Путь мироздания не дано изменить даже могущественнейшим царям, но следование ему

не ущемляет свободы, а, напротив, делает свободным. Человек не может встать против мира. Его призвание — со-работничать с вселенским потоком метаморфоз. Оттого открытое выступление против власти каралось в Китае самым беспощадным образом, ибо расценивалось как святотатственное покушение на мировой порядок. Оттого же традиционное миропонимание воспитывало в жителях Небесной империи привычку мыслить стратагемами, искать обходные, скрытые пути достижения своей цели — даже когда для этого не было необходимости.

Ритуал осмыслялся китайцами, с одной стороны, как формальная, с математической точностью выписанная структура, а с другой — как всеобщность жизни, доступная непосредственному переживанию. В таком случае ритуал оказывается не столько тем или иным действием, сколько мерой действия, и притом мерой этической, ибо знаменует связь внутреннего и внешнего, личного и всеобщего в человеческой жизни. Что же касается религиозных культов как таковых, то классическая традиция в Китае объявляла их, во-первых, творением самих людей, и, во-вторых, лишь приблизительным, почти обманчивым выражением истинного, сокровенного Ритуала, в сущности — идолопоклонством, угодным невежественному люду.

Одной из интереснейших особенностей классической китайской культуры является отсутствие в ней эпоса и сколько-нибудь развитой системы мифов. Долгое время ученые считали даже, что древние предки китайцев вообще не имели своей мифологии. Сейчас мы знаем, что в древнейших государствах на территории Китая существовал обширный свод мифов, во многом схожий с мифологией других первобытных народов. Но в Китае с глубокой древности, по существу, с момента возникновения письменной традиции — с тех пор как появилась возможность передавать смысл знаками, — миф был отделен от его вещественного, ритуального контекста и подвергся переработке в историческое и морализаторское предание. Так язык богов уступил место языку человеческой культуры, и герои мифов были превращены в добродетель-

ных или злонравных деятелей истории. Перестав быть самостоятельным повествованием, миф растворился в символизме культуры, утверждавшей — как и подобает мифу, — непреходящую значимость вещей. Мифологическое начало оказалось сведенным к эстетическому качеству знака, отсылающему к не-означенному. Значимое и значительное в китайской традиции относятся к области недоговоренного, остающегося «за словом», а в конечном счете — иносказания, которое сливается с безыскусностью обыденной речи. В классической словесности Китая роль эпоса перешла к цитате, которая со временем преображалась в аллюзию — все более утончавшуюся и скрытую.

Архаический ритуал тоже утратил свой прежний смысл. Он больше не отождествлялся с тем или иным действием и стал нормой самооценки человека, нравственным измерением человеческой жизни, можно сказать — способом отношения к миру. Структурные же характеристики ритуала, выраженные в категориях композиции, ритма, цикла и т. п., тоже приобрели самостоятельное значение и стали восприниматься как эстетический прообраз мировой гармонии.

Китайская традиция благоприятствовала мысли скорее созерцательной, чем целеполагающей. Бытие рассматривалось в ней преимущественно в плане морфологическом — в качестве космической сети соответствий, связывающей воедино человека, социум и мир, но при этом не подчиняющей эстетическую самодостаточность существования умозрительным принципам. Недаром главный памятник китайской традиции — «Книга Перемен» представляет мировое движение в виде многообразной мозаики ситуаций, последовательность которых не может быть описана посредством мифологических сюжетов. Однако внешне статичная пространственность, предполагаемая метафорой «Небесной сети», весьма обманчива. Самодостаточная природа каждого «узелка» мировой сети вещей и их полная взаимопроницаемость создают в данном случае своеобразное квазипространство, символическое пространство, которое само себя устраняет, непрестанно раскрывает в себе нечто иное. Так

в классической культуре Китая мифологическое пространство преобразилось в абсолютное пространство как ускользающая вездесущность, а мифологическое время — в абсолютное время как мимолетная всевременность. Это незаметное превращение среди всех метаморфоз мира, несчислимый путь от себя к себе и составлял подлинную подоплеку китайского представления о реальности как Пути (дао), который един для всего мира, но у каждой вещи свой.

Китайская традиция сводила религию к культуре, ритуал — к самопознанию, а миф — к опыту внутренней преемственности жизни. Она апеллировала к символической природе власти и настаивала на том, что простой люд без принуждения покоряется тому, кто владеет символическим языком культуры, — тому, кто обладает книжной ученостью, а главное, постиг секрет «церемонно-сдержанного» вида. Ведь символизм предполагает экономию выразительных средств, он знаменует акт само-сокрытия и потому сам есть тайна и могущество. Властвует над миром тот, кто пребывает в абсолютном покое и безмолвствует. Оттого же в китайской традиции язык символизма ставился выше идеологической интерпретации мира. Если идеология подчиняет бытие внеположенным ему принципам и целям, то китайская традиция ставила во главу угла самобытность каждого момента бытия. Она объявляла высшей мудростью способность «следовать обстоятельствам» и в конечном счете — способность к не-свершению как символу всякого действия.

Основная коллизия символизма, способная взорвать его изнутри, состоит в том, что символическое миропонимание ставит антиномии явленного и сокрытого, действия и результата в отношения как бы обратной зависимости, утверждая, например, что максимальная явленность совпадает с полной сокровенностью, наибольшей действенностью обладает не-деяние и т. д. Подобная установка грозит превращением обоих членов антиномии в самостоятельные сущности, которым соответствуют определенные логические понятия. В таком случае символизм вырождается в логицизм — формальный или эмпирический.

Противоречия символизма как бы воплотились в судьбе самой имперской традиции, вызревание которой сопровождалось не складыванием цельного образа культуры, а, напротив, одновременным усилением присутствующих ей противоположных тенденций. При Минской династии этот путь развития традиции обозначился особенно явно. Заметно оживилась деятельность властей по «исправлению нравов» народа, вдохновлявшаяся, в сущности, убеждением, что символизм должен быть эффективным. Сам Чжу Юаньчжан без конца издавал указы назидательного содержания и даже создал для своих подданных своеобразный моральный кодекс, содержащий наказания чтить родителей, любить родственников и соседей и вообще «спокойно заниматься своим делом». Этот кодекс печатался огромными тиражами в государственных печатнях: предполагалось, что каждая семья в империи, даже если в ней не было грамотных, должна держать его дома в качестве знака лояльности династии.

Утопическая мечта об абсолютно рациональном государстве настолько завладела правящими верхами империи, что тот же Чжу Юаньчжан уподоблял идеальное общество укладу жизни в пчелином улье или муравейнике. «Живущие как одна большая армия, обладающие чувством товарищества, способные к дисциплине и порядку даже более людей — таковы пчелы и муравьи, — рассуждал первый минский государь. — В сравнении с ними как можно назвать разумными людей, столь предрасположенных к преступлениям?»

Слова Чжу Юаньчжана неожиданно показывают, что за казенным оптимизмом имперской традиции, декларировавшей единство жизни и морали, скрывалось глубокое недоверие к человеку, неверие в способность людей наладить свою жизнь без твердой направляющей руки. Сам того не желая, Чжу Юаньчжан обнажил изнанку имперского культуризма: сведение культурных ценностей к биологическим импульсам дискредитирует культуру. В рамках идеологии «термитника» происходило разложение собственно культурных ценностей китайской традиции. Позже этот распад традиционного культуризма породит в

Китае вспышку расизма. Но чем сильнее стремление установить некие «естественные», биологически заложенные нормы поведения, тем большее противодействие эти нормы порождают.

Естественным продолжением отмеченного недоверия к человеку и к самой культуре был деспотический характер власти императора, также резко усилившийся в минское время. Чжу Юаньчжан отправил на плаху десятки лучших государственных мужей и ученых, снискав славу одного из самых жестоких тиранов китайской истории. Самодурство минских государей оттолкнуло от них значительную часть ученой элиты. Но жестокие нравы минского двора были лишь очередным звеном в цепи саморазоблачений имперской традиции. В позднее Средневековье уже никто не принимал всерьез идею священства империи. Достаточно сказать, что с XIII века китайская политическая мысль четко отделяла преемство престола от наследования истины Великого Пути. Ничуть не сократилась и даже углубилась пропасть между чиновничеством и простым народом. В минскую эпоху простолюдином под страхом палочного наказания было вообще запрещено обращаться к властям через головы местных старейшин.

Отметим еще одно любопытное преломление «административного символизма» Китайской империи: правители последней считали своим долгом держать умы под неусыпным контролем, но неизменно поощряли академическую науку. Культуроцентризм империи обеспечивал тесную зависимость между тем и другим: чем настойчивее вмешивались власти в общественную жизнь, тем большим почетом окружали они декоративную, далекую от реальной жизни ученость. В то самое время, когда императорский двор приглашал тысячи ученых для составления монументальных компиляций, сочинения тысяч других подвергались полному или частичному запрету.

Поистине, культура в поздней Китайской империи оказалась тесно соединенной с насилием. Это означает, что культура подменялась идеологией. Культуртрегеры той эпохи — это именно идеологи, которые только

«знают» о культуре и потому открывают путь насилию, интеллектуальному и физическому. И странное дело: одно за другим в Китае минской эпохи появлялись учения, претендовавшие на создание законченного, синтетически обобщенного образа традиционной мудрости, а правительство упорно объявляло их... ересью и предпринимало энергичные меры для того, чтобы защитить прерогативы государственной ортодоксии. Уже Чжу Юаньчжан повелел вымарать из конфуцианского канона «Мэн-цзы» более 80 пассажей, могущих, по его мнению, бросить тень на авторитет государя (правда, традиция конфуцианской учености взяла свое, и позднее выброшенные фрагменты были реабилитированы). В конце XVI века впервые в китайской истории были введены наказания для тех, кто, держа экзамен на ученое звание, осмеливался толковать каноны вразрез с официальными комментариями. Тогда же начались систематические репрессии против проповедников синкретизма «трех религий» (конфуцианства, буддизма и даосизма) и разного рода нонконформистских мыслителей.

Подведем итог: никогда в китайской истории государство и общество не сходились так близко, и никогда отчуждение между ними не было таким глубоким, как в эпоху Мин. Более тесное взаимодействие различных аспектов китайской культуры привело и к более отчетливому размежеванию между ними. Мы имеем дело с двумя сторонами единого процесса самоопределения культуры, которая всегда осознает себя через столкновение с иным типом мировоззрения. Правда, традиционное культурное самосознание придает оппозиции «мы» — «они» условный и даже догматический характер. Оно утверждает, что других культур вообще не существует, а есть либо другие версии той же самой культуры, либо ее противоположность, то есть дикость, невежество, «бескультурие». И в старом Китае апологеты официальной традиции были убеждены в том, что «глупый народ», как называли они простолюдинов, не имеет собственной культуры и способен лишь неумело и бездумно подражать просвещенным верхам общества. Впрочем, это был все-таки «свой» народ. Почему?

Потому что он по-своему «знал ритуал», то есть подчинялся авторитету императора и его чиновников.

Помимо «своего» народа, на окраинах империи обитали так называемые «зрелые варвары» – те народности, которые в той или иной степени переняли обычаи и ценности китайцев и поддерживали со Срединной империей мирные отношения. Дальше «зрелых» варваров жили так называемые «сырые», то есть совершенно нецивилизованные, дикие варвары, власти минских государей не признававшие. Ну и, наконец, на самом краю земли жили носители «антикультуры» — обитатели нарочито гротескного мира полных дикарей, сумасшедших и просто нелюдей и чудовищ, наделенные песьими головами или вовсе без голов, с дыркой в груди или змеиным хвостом, одноногих или обладающих, подобно отвратительным насекомым, множеством конечностей. Обширная галерея этих уродов представлена на гравюрах иллюстрированной историко-географической энциклопедии «Саньцай тухой», появившейся в XV веке.

Чтобы понять высшее, предельное состояние того сопряжения «небесного» символизма и анонимной, почти бессознательной стихии повседневности, на котором зиждился традиционный политический порядок, нам следует обратиться к городскому быту. Собственно, китайская цивилизация изначально сложилась на городской основе. Ограниченное и размеренное пространство города всегда и везде было памятником величия человеческого разума, маяком культуры в океане дикой природы. Но лишь в позднем Средневековье города стали играть главенствующую роль в культурной жизни Китая. И только в минскую эпоху институты и культура традиционного китайского города обрели законченный вид. Впрочем, несмотря на существование крупных городов, насчитывавших до миллиона и более жителей, город никогда не выступал как самостоятельная политическая и социальная сила. Он был скорее фактом повседневной жизни, чем истории государства и общественных институтов. Он не сумел и даже не пытался разорвать пути «Небесной сети» империи.

Сила и слабость старого китайского города непосредственно вытекали из его вовлеченности в имперский порядок. Городской бум Средневековья лишь до конца обнажил и то и другое. Города стали крупными центрами ремесла и торговли, но их процветание по-прежнему основывалось на ручном труде, а ремесленники оставались бесправным и политически совершенно пассивным слоем общества. Города были местом пребывания государственной администрации, но власти Небесной империи отказывались видеть в городе самостоятельный экономический и общественный организм. В города стекались честолюбивые юноши и самодовольные богачи, но для них город был не столько родным домом, сколько трамплином для чиновничьей карьеры. В город шли и крестьяне из окрестных деревень, но они искали в нем не «свободного воздуха», а кусок хлеба.

Город в императорском Китае не был просто общиной горожан. Он являл собой скопление человеческих масс, место заработка и траты заработанного, арену для преуспевания, соперничества в талантах, добродетелях и даже пороке. Он был ярмаркой тщеславия, рынком идей, садом удовольствий, камерой пыток. Слово мираж, он всех манил и от всех ускользал. Многоликая, но анонимная уличная толпа стала в позднем Средневековье одной из традиционных тем китайской живописи и в этом качестве — чем-то вроде визитной карточки города.

Судьба китайского города прочитывается в его облике. За пределами столиц присутствие имперской идеи было — как ему и полагалось быть — чисто символическим, почти неосязаемым. О нем напоминала разве что городская стена — знак разграничения и упорядочивания, знак цивилизации. Однако в пределах стен не было ни фокуса планировочной среды, ни особо выделенного, привилегированного в символическом отношении пространства, внушающего идею космического и общественного устройства; не было даже площадей. Административные здания по виду ничем не отличались от частных домов, почти сплошь одноэтажных. И только буддийские пагоды устремлялись навстречу

небесам среди моря приземистых построек. Под сенью «небесного» символизма вселенской державы повседневная жизнь города бурлила и играла, растекаясь по узким и глухим, словно гробы, улочкам. А за молчаливыми стенами домов скрывалась еще и внутренняя, покойная, а значит, подлинная жизнь.

В многоголосой жизни городов почти не слышно гласа вечности, в пестрой мозаике городского быта почти неразличимо стремление горожан увековечить себя. В отличие от европейских китайские города не были открытой книгой истории. За исключением все тех же пагод и мостов здания в них сооружались из дерева, да к тому же на скорую руку, часто перестраивались и с легкостью меняли свое назначение. В китайском городе, как в китайских обрядах, все служило нуждам текущего момента. Строительство зданий не было даже делом престижа, не существовало разделения на богатые и бедные кварталы, и с улицы все дома выглядели одинаково невзрачными: глухая стена здания и ограда со столь же глухими воротами. Но здания густо лепились друг к другу, так что по узким улочкам едва мог проехать всадник. Ни клочка земли не пропадало без пользы: мосты, берега каналов и рек, дворы монастырей и свободное пространство у городских ворот были сплошь застроены торговыми рядами, харчевнями, банями, цирюльнями, балаганами. Насколько постоянен был сам факт присутствия городов — Китай не знает заброшенных и обратившихся в живописные руины городов, — настолько же изменчив был их реальный облик. Так в городах словно воплотился традиционный для Китая образ времени, уподобленный американским ученым Ф. Нортропом «тихому темному пруду, на поверхности которого появляется и исчезает легкая рябь».

Конечно, отсутствие монументальности в облике китайского города — это прежде всего факт культуры. В Китае увековечить себя значило не столько оставить о себе вещественную память, сколько иметь свое имя, согласно древней формуле, «записанным на бамбуке и шелке», или, другими словами, — «войти в историю». Исторические памятники были ценны лишь как память

о благородных устремлениях людей ушедших времен. Китайское *memento mori* — это не столько созерцание образов вечности, напоминающее о бренности человека, сколько созерцание бренности вещей, внушающее мысль о вечном в человеке. На «легкой ряби» своего быта китайский город писал незримиыми письменами свою историю, созидал свое собственное, превосходящее природные циклы время, творил своего призрачного двойника, сотканного из воспоминаний и фантазий, легенд, анекдотов и красочных образов, сошедших с живописных свитков и театральной сцены. И грань между реальностью и фантомом, созданным «всей тьмой перебивавших душ», становится иногда почти неразличимой. Случайно ли, что красивейшие города Китая стоят у воды и что китайцы не представляли городской пейзаж без присутствия водной стихии — этой среды взаимоотражений, хранительницы тайн возвышенных фантомов города? Собственно, бесконечность только и можно представить себе как это взаимное отражение небесного хаоса и рукотворного хаоса культуры, природы несотворенной и природы рукodelьной.

Тайна китайского города — не стяжение воедино воли и мудрости племени, а расползание, рассеивание городского пространства в мировом просторе, самопотеря города в пустоте небес. Недаром все дома здесь одинаковой высоты, все они равно далеки и равно близки небесной лазури. Вот великое смирение подданных Срединной империи, перед которым блекнут фаустовские претензии европейца: смирение детей Великой Пустоты, кутающихся в истертое одеяло ветхих, как сам творец мира, небес.

Китайский город словно хочет устранить сам себя, перейти в иное качество. Он питается блеском и возбуждением человеческой массы, но это мир обманчивого блеска и возбуждения, внушающего чувство иллюзорности опыта. Он рожден культурой, где считалось изысканным готовить так, чтобы бобы имели вкус мяса, а мастера обрабатывали камень, словно мягкое, податливое стекло, дереву же придавали матовую твердость металла. В названиях средневековых китайских описа-

ний городов постоянно мелькают упоминания о сне: «Записи снов о красотах Восточной столицы», «Увиденное во сне, пока варилась каша», «Сны о Западном озере», «Сны о Янчжоу», «Записи вечного сна», «Странствия во сне по городам Юга»... Каприз эстетствующих литераторов? Но за манерными заголовками проглядывает правда о призрачном и тем не менее реальном и вечном, именно в своей призрачности, бытии города.

«Снится городу: все, чем кишит...» Хрупок и быстротечен мир сновидений. Таков же мир китайского города, грезившего своей эфемерностью, жившего предчувствием катастрофы и выплескивавшего свои страхи в бесчисленных рассказах о слоняющихся по ночным улицам демонах, в пугающих пророчествах уличных блаженных. Но, увлекая в неведомое, сон позволяет обозреть наличное, он есть среда выявления образов. Анонимное городское «мы» переводило действительность в фантастические образы и превращало эти образы в знаки — средство определения, обмена, коммуникации. Первобытную магию вещей город преобразовывал в магию знаков.

Город выработывал новую психическую дистанцию в человеке, новое качество самосознания. Он создавал среду, так сказать, вторичной символизации в культуре, рефлексивного и эстетического отношения к жизни, творческого обновления культурных форм. Он срывал с этих форм священные покровы благоговейной и страшной интимности, превращая их в «зрелище», делал возможным созерцание прошлого как чего-то «давно ушедшего», высвечивал все углы жизни. В городе все становилось публичным делом, все делалось напоказ. Осуществлявшееся городом само-остранение культуры не могло не сопровождаться как бы стилистически обусловленной деформацией культурных символов. Город искал наиболее экспрессивные черты вещей, эстетизировал гротеск и вводил его в повседневную жизнь. Многокрасочная ткань городской культуры минского Китая расшита узором фантазмагорий, эксцентричными жестами гениев, пародиями кощунственными и добродушными. Убогий быт городских бедняков, их изможденные тяжелым трудом лица, бес-

численные калеки, нищие, жулики, бродячие артисты, воры и разбойники становятся предметом литературного и живописного изображения — конечно, почти всегда ироничного, гротескного, комического.

Важным результатом переработки культурного материала городом стало искусство гравюры и лубка, достигшее расцвета как раз в эпоху Мин. Гравюра, несомненно, есть свидетельство усиления абстрактной мысли, сводящей традиционные образы к схемам. Но грубоватый реализм новых печатных изображений указывает и на одновременно проснувшийся интерес к повседневной жизни человека и сопутствующее этому пронзительное чувство конечности человеческого существования. В нем угадываются новая ступень человеческого самопознания, породившая обостренное сознание ценности человеческой жизни, и неизвестный прежде страх человека за себя. На гравюрах и лубочных картинах, распространявшихся гигантскими для доиндустриального общества тиражами, изображение впервые становится функцией речи, обретает противоречивый статус иллюстрации реальности, которая не поддается выражению. В известном смысле гравюра и лубок скрывали то, что были призваны выявить, соблазняли сонмом призраков, будили жажду — и не оправдывали ожиданий. Впервые в китайской истории мир страстей человеческих, интимность «как она есть», не скованная правилами этикета, вошла в публичную жизнь. Недаром первые образцы цветных гравюр, появившиеся в Китае в XVI веке, носили откровенно эротический характер. А рядом со сценами любовных свиданий мы видим на гравюрах сцены сражений, казней, суда, мучений грешников, пирушек... Стихией новых изобразительных форм была пьянящая сила желания — то, что в Китае называли «ветром страсти», «ветреностью чувств» (*фэн цин*). Любопытно, что в данном случае употреблялся тот же иероглиф, который обозначал «веяние» космической силы императора. Понятие «веяний» относилось, наконец, даже к инфекционным болезням, и это не кажется странным: городская мода, распространявшаяся с быстротой эпидемии и упорно эстетизировавшая уродство, и вправду имела немало общего с прилипчивой «заразой».

Город преображал вещи в типы, людей — в характеры. Он не оставлял места для эпически спокойного «лица», которым регулировалась жизнь в патриархальном обществе. Правда, такое «лицо» еще считалось по старинке неременной принадлежностью представителя власти, но в городской культуре минского времени оно уже стало многократно осмеянным анахронизмом. Архаические маски-архетипы город, с его огромным разнообразием социальных ролей, разлагал на маскитипы, типажи, которые брали жизнь от предела своего существования, от момента перехода в свою противоположность. Надменные чиновники-взяточники, жуликовато-важные купцы, благопристойные пройдохи, премудрые шуты, похотливые монахи и блудницы с невинным взором. Маски, маски, маски... И чем неестественнее маска, чем больший эффект остранения она производит, тем она ценнее для горожанина.

Городская культура, подобно лупе, неестественно преувеличивала, раздувала все стороны жизни, малейшие движения человеческой души. Она обнажала в каждом штрихе предельную значимость вещей и, более того — саму предельность бытия. Тем самым она делала жизнь созерцанием вызова, преступления, смерти, учила не бояться и не стыдиться «стояния над бездной». Отсюда и гротескный колорит портретов горожан. Предвкушением смертельного риска проникнута вся символика городских праздников с ее вереницей устрашающих призраков и чудовищ. Этим риском вдохновлены рожденные в городах повести о смелых путешественниках, отчаянных удальцах и ловких ворах, ежеминутно играющих со смертью. Образы преступного желания дали жизнь порнографической литературе, увлечение которой с быстротой лесного пожара охватило минское общество в XVI веке. О социальной подоплеке новой прозы уже в конце следующего столетия хорошо высказался известный автор рекламного объявления, помещенного на обложке первого издания эротического романа Ли Юя «Молельный коврик из плоти» (1693). Это объявление начинается словами: «Назначение романов — наставлять и воспитывать. Однако же без ветрености и

вольности чувств они не доставят удовольствия читателю...»

Издатель, несомненно, не слишком кривил душой, стараясь оправдать выход в свет предосудительного, но сулящего хороший доход романа: только «ветреность» души, связующая индивидуальную жизнь с жизнью космоса, способна «войти в душу» каждого, только она составляет среду живой, интимной, произвольной коммуникации. И надо заметить, что персонажам романа Ли Юя, посвятившим себя погоне за наслаждениями, не чуждо особое, дотоле неслыханное в Китае понятие справедливости: они стараются устроить свои оргии таким образом, чтобы удовольствия досталось всем поровну. Их жизненные принципы являют собой дерзкий вызов аскетизму и элитарности героев конфуцианской традиции — «духовно возвышенных мужей». В ненаигранной, почти безотчетной фамильярности своих отношений эти люди словно ощущают себя членами одного тела, обитателями одной утробы — этого все всасывающего, все усваивающего чрева городского «мы».

Желание «поделиться» своими удовольствиями с другими означает, что теперь каждому доступно в жизни все — и соблазны порока, и мечта о совершенстве, и красивый жест, и дерзкая буффонада. Все это разные стороны единой драмы жизни, разыгрывавшейся на улицах старого китайского города; драмы творческой стилизации предметного мира — обнажающей и скрывающей одновременно. Ибо воображение облекается плотью образов только для того, чтобы отвлечься от них. Оно скрывает себя в образах и само скрадывает их. Предельность образа-типа вызывает к беспредельной открытости желания. Гротеск возвещает о неуничтожимом качестве бытия и, следовательно, о чем-то как нельзя более обычном. И в безграничном потоке мирового «веяния» сокровенное и явленное, нечто и ничто сливаются до неразличимости.

Жизненный нерв городской культуры — это наслаждение утратой: потеря реального предмета в его типической форме, потеря образа в динамике чувства, потеря наличного в видениях смерти. Превыше всего утрата как вовлечение, «вживление» образа в пустоту «единого

дыхания» мира. Город в старом Китае жил по законам праздника с его экзальтацией бесполезного расходования всего и вся. Консервативные авторы той эпохи в один голос называют городские нравы «бесстыдными», «пустыми», «пагубными», городские увеселения кажутся им «подстрекающими к распутству и возбуждающими низменные страсти» и т. д. Роскошь и мотовство городской верхушки были притчей во языцех. Но и низы города бессознательно повиновались инстинкту праздничной траты. «Здесь возчики и носильщики, — говорится в описании одного из городов XVII века, — трудятся день напролет, вечером же идут на рынок пить вино, все пропивают с женщинами, а наутро снова ищут заработок».

Поистине, город превращал в праздник саму материальность вещей. Он вбирал в себя все, «чем богат мир», и бросал собранное на ветер потоком ярких сновидений. Он, одним словом, превращал жизнь в зрелище. Известный литератор Юань Хундао как раз на рубеже XVI—XVII веков оставил весьма критический отзыв о современных ему городских нравах:

«Люди нынче мечтают только о славе и думают только о том, чтобы выглядеть достойно. Поэтому они считают образцом духовной чистоты рассуждать о книгах и картинах и заставить свой дом антикварными вещами, а признаком величия почитают разговоры о “сокровенном” и “пустотном” и суетливое подражание последней моде. Самые пошлые из них только и делают, что курят благовония и готовят чай по рецепту, принятому в Сучжоу. Все это — погоня за внешним и поверхностным, при чем тут одухотворенные чувства?»

Довольно двусмысленное суждение. Не поймешь, что больше осуждает Юань Хундао: снобизм городских богатеев или желание казаться поклонником высоколостью учености? Но из его слов видно также, что свободная игра фантазии, поощряемая городской жизнью, городская утопия вседозволенности далеко не совпадали с действительностью средневекового городского общества. В культуре традиционного города средства и способы типизации явлений были строго регламентированы и преследовали одну цель: определять

границу возможного и невозможного в человеческих отношениях, через образы «чужаков» и «недостойных» выявить круг «своих» и «достойных». Жестокосердые правители, невежественные ученые, деревенские простаки, блудливые монахи, благородные разбойники — все эти стоявшие вне общества персонажи городского фольклора предоставляли обществу возможность определиться и подтвердить существующий порядок. Культура минского города питалась не только фантастикой, но — в равной степени — бытовыми драмами и идеалами: историями о романтической и счастливой любви, отважных полководцах, справедливых судьях и т. д. Игровой характер проецируемых обществом вонне себя символических типов оборачивался вполне эффективной пропагандой ценностей этого общества.

Сила китайского города состояла в том, что он был стихией, делавшей массовость и публичность стилиобразующим началом культуры. Слабость же его заключалась в том, что он был только стихией и в стихийности своей парадоксальным образом смыкался с деревней. Городское пространство организовывалось по сельским образцам, а идеалом горожан была жизнь «на лоне природы» (что, разумеется, предполагало дистанцирование от реального деревенского быта).

Город органично вписывался в мозаику минской культуры не просто потому, что был покорен империей, но главным образом потому, что с необычайной выразительностью воплощал в себе принцип этой мозаики: единство, рассеянное в разнообразии. Город черпал свою силу в том, что лишало его самостоятельности, он сближался с деревней, отдаляясь от нее, определял себя в преодолении своих границ. Сходные коллизии можно наблюдать и в других областях жизни минского Китая. Император и бюрократия, государство и общество, религиозные институты и светская культура, официальная традиция и подрывные силы архаического — во всех этих оппозициях противоположности взаимно утверждали и оправдывали себя.

Как собрать эти смотрящиеся друг в друга осколки разбитого зеркала? Что отражалось в них? Мы спрашиваем здесь о самом существе социальности в человеке

и, следовательно, человеческой культуры, о сущности выявляемого культурой социального пространства — пространства со-общительности, встречи различных перспектив созерцания мира и, следовательно, пространства пределов человеческого опыта. Впрочем, в этом виртуальном пространстве было свое вертикальное или символическое измерение, своя иерархия форм, которая как раз и придавала устойчивость всему зданию китайской цивилизации. Об этой иерархии свидетельствует, в частности, сосуществование в ней ряда культурных типов, различавшихся и по своему происхождению, и по своей общественной значимости.

О различиях между этими типами культуры сообщают упоминания о чертах народного быта и народной религии, которые власти и ученая элита считали неприемлемыми и подлежащими искоренению. Упоминания эти интересны тем, что они предоставляют редкую возможность заглянуть за границы официальной традиции. Пожалуй, особенно часто средневековые книжники протестовали против расточительства рядовых крестьян и горожан. Бесплезное расходование с огромным трудом накопленных средств на праздниках или семейных торжествах, принесение обильных жертв богам и, в частности, кровавые жертвоприношения казались им верным признаком дикости и невежества простого народа.

Другим традиционным и столь же архаическим по своим истокам объектом нападков имперских властей были различные формы транса и одержимости, которые в эпоху позднего Средневековья проявлялись уже главным образом в виде праздничных игрищ, представлений и гуляний. Подобно обрядам, символизировавшим отказ людей от всего приобретенного ими, экстатические культы и сопутствовавшие им ритуальные представления символизировали отказ от социально обусловленного «я», провозглашение возможности стать кем угодно, возможности бесконечной игры человека с самим собой, разыгрывавшейся, впрочем, с предельной серьезностью, а на взгляд конфуцианских моралистов — даже жестокостью.

В архаической культуре реальна сама непрозрачность вещей, внушающая священный ужас. Ее субъект — родовая жизнь, ее материал — реликвии и инсигнии, принадлежащие к области коллективной памяти. Божественное начало в ней настолько безлично, что еще в Средние века наиболее популярные в народе божества не имели определенного облика и даже имени (готовность крестьян поклоняться неизвестно кому была для ученых людей верным свидетельством их «темноты»). Более того, божества народной религии по своему происхождению были демонами, и прототипами их нередко служили высохшие трупы изгоев и чужаков, особенно умерших насильственной смертью. Устрашающие атрибуты, вроде черного или огненно-красного лица, свирепого оскала, выпученных глаз, придавали и статуям этих демонических божеств. Официальная традиция, наоборот, сводила реальность к идее, числу, образу, то есть к материи, доступной и подвластной рассудку и выражавшейся в столь же умозрительно-правдоподобных символах: к примеру, в императорском храме Неба небеса символизировал кусок голубоватого стекла овальной формы. Минские чиновники относились к антропоморфным скульптурным изображениям богов с нескрываемой подозрительностью и часто напоминали современникам, что в древности таких статуй вовсе не существовало и что они — «только глина», в которой нет ничего божественного. Но из чисто практических соображений они допускали поклонение им, коли это нравилось простонародью.

В посредовании между классическим и фольклорным аспектами культуры большая роль традиционно принадлежала двум религиозным системам Китая — буддизму и даосизму. Классическую идею ритуала как нравственного закона даосы и буддисты истолковывали в категориях преступления и загробного воздаяния. Они претендовали на роль заклинателей богов и демонов, тем самым примиряя архаический мотив одержимости с ценностями официальной культуры. Даосы особенно преуспели в создании своего рода религиозного дубликата светской империи. У них был даже двойник императорской столицы — гора Сун-

шань, центральная среди священных гор Китая. Самим же императорам в даосской традиции отводилась роль августейших повелителей духов, а пышные молебны, на которых чуть ли не в лицах разыгрывалось общение людей с богами, выгодно дополняли церемонную и этикетную обрядность конфуцианства.

Под покровительством даосов сложился общекитайский пантеон — характерный памятник средневекового синтеза культуры. Основная масса богов в нем вышла из локальных культов, а организация пантеона имитировала государственное устройство империи. То были боги-чиновники, уже утратившие свою демоническую предысторию и превратившиеся в загробных двойников начальников земных канцелярий и управ. Подобно имперским чиновникам, они разделялись на богов гражданских и военных, а их резиденции, сиречь храмы, обладали всеми признаками государственного учреждения: красными воротами, колоннами, фигурами драконов на коньке крыши и т. д. К ним и обращались, словно к чиновникам, посылая им челобитные, стараясь умиловить жертвами-взятками и нередко, совсем как в реальной жизни, прося о содействии не столько самих богов, сколько их более близких народу прислужников или даже коней.

В иконографии народных богов сохранялись контрастные сочетания чистых и ярких цветов, напоминавшие о фольклорной предыстории божественной иерархии. Но чем выше был ранг божества, тем в большей степени его облик представлял иллюстрацией отвлеченной идеи добродетели и власти, тем больше он был подчинен манере условного реализма, свойственного официальному искусству. Божества на фресках даосских монастырей выписаны с натуралистической точностью, неизвестной даже в светском искусстве: созерцая их, мы видим, как реализм идей переходит в реализм объекта. Но этот объект создан силой мысли, и перед нами, по сути, совершенная — совершенная именно своей неприметностью — маска Безликого. Она хранит в себе иное. Недаром в буддийской и даосской иконографии образы величественного покоя соседствуют с самым буйным гротеском,

ведь гротеск — лучший способ сообщить о ложности сообщения.

Экспрессия гротеска и сдержанность натуралистического изображения оказываются двояко преломленным единым стилем, двумя масками одной безвестной Маски. Маска бога и маска демона, маска красоты и маска уродства — перед нами разворачивается бесконечная игра масок, не оставляющая места для какого-либо «единственно верного» образа реальности. Китайская иконография не знала иконических образов, которые указывали бы на соответствие, параллелизм внешнего и внутреннего, дольного и горного. Стилистически она тяготела к экспрессивной графике, к разложению образа на чистое движение и отвлеченную схему. Так, в даосизме бытовали эзотерические (и вместе с тем откровенно шаржевые, игровые) изображения богов, целиком исполненные средствами графики. Такие изображения относились к миру «подлинного», или абсолютно внутреннего, существующего «прежде Неба и Земли». Этим внефигуративным — и, значит, невообразимым и не-мыслимым — образам противостояли общедоступные, антропоморфные изображения тех же богов на храмовых фресках или лубках, копировавшие облик имперских чиновников, но в равной мере игровые.

В религиозном искусстве Китая был свой тайный, закрытый для непосвященных аспект, который состоял, попросту говоря, в игровом, саморазоблачительном сообщении маски о наличии маски. Буддизм и даосизм действительно сохраняли обособленность от светской культуры, и она с течением времени даже углублялась. Монастырские религии имели свою мифологию, символику, реликвии, литературу, изобразительные приемы. В эпоху позднего Средневековья религиозные сюжеты стенных росписей, когда-то привлекавшие лучших мастеров кисти, перестали интересовать элитарных живописцев и за редким исключением выполнялись неизвестными мастерами-ремесленниками. Со своей стороны, ни буддисты, ни тем более даосы не пытались обратить мир в свою веру. Они просто служили по заказу мирян требуемые молебны, не посвящая заказ-

чиков в свое искусство заклинания духов. В даосизме, по крайней мере, секреты общения с потусторонним миром передавались строго от отца к сыну. Буддизм на свой лад перенял чисто китайский принцип отождествления школы с семьей, создав обширную генеалогию своих патриархов и при этом с особенной энергией провозгласив принцип «передачи истины от сердца к сердцу», помимо словесных наставлений.

Конечно, обособленность буддизма и даосизма в общем потоке китайской культуры не следует путать с изоляцией. Эта обособленность была на самом деле результатом интенсивного взаимодействия обеих религий со светской культурой. Многие в этом буддийско-даосском комплексе дублировали светскую культуру, но многое в нем, в свою очередь, служило прототипом для мирских институтов. В отношениях между религиями и светским обществом мы наблюдаем уже знакомое нам явление универсализации принципа замкнутости, интровертности социума, вследствие чего целостность китайской цивилизации обосновывается самим фактом раздробленности общественного пространства.

Отметим, что священные диаграммы даосов и лубочные картинки богов для простолюдинов имели между собой нечто общее: те и другие являли некую схему реальности и изготавливались одинаково — посредством печатания с готовых матриц. Это означает, что иконография, да и вся религиозная обрядность позднесредневекового Китая представляли собой наглядную, максимально упрощенную разновидность некоего условного, схематического реализма изображения. Стремление к натуралистическому правдоподобию соотносилось в них с готовностью свести предметный мир к знакам и функциям. Каждый образ и каждое действие получали реальное и все же очевидно условное, схематичное воплощение.

Вошедшие в моду как раз в минское время изображения богов на народных лубках — это в равной мере портреты, карикатуры и графические схемы. Такие лубочные иконки имели только функциональную ценность: их сжигали после поклонения изображенному на них божеству. Они являли собой, по сути, образы желаний. С

грубоватым практицизмом относились в Китае и к статуям богов, которые, вообще говоря, имели вид искусно сделанных кукол. Работа над статуей заканчивалась в тот момент, когда мастер прорисовывал глаза и в статую вкладывали миниатюрные изображения внутренних органов, а для того чтобы вдохнуть жизнь в изготовленного идола, в него запускали... живую муху! Если, к примеру, даосскому священнику поручали очистить дом от злых духов, он угрожающе размахивал мечом или спроваживал нечисть в бумажной лодочке. А если его просили помочь душе усопшего перебраться в мир иной, он воочию переносил представлявшую покойника куклу через ряд стульев, то бишь реку, разделяющую мир живых и мир мертвых. Порой священник даже устраивал поединок на мечах со своим помощником, изображавшим демона в обличье тигра, и после энергичной стычки со всей наглядностью изгонял нечисть. В дар умершим китайцы сжигали бумажные, но по возможности добросовестно выполненные копии реальных предметов, одежду, повозки, дома и пр. Существовали и бумажные деньги, предназначенные для загробного мира и в более позднее время копировавшие настоящие банкноты.

Возвращаясь к проблеме иерархии культов, нужно сказать, что элемент натуралистической, даже физической достоверности в них был показателем пониженного статуса. Не следует забывать, впрочем, что речь идет об иллюзорной достоверности: ритуальные предметы полагалось изготавливать из материала, заменявшего настоящий, ведь на том свете все существует в зеркально перевернутом виде и его обитатели ценят все поддельное. Среднюю ступень занимали стилизованные образы и жесты, что соответствует идее социального, социализирующего ритуала и основе китайского этикета — культу предков, где объектом поклонения становились поминальные таблички усопших родственников, плод стилизации их физических образов. В жертву предкам следовало приносить, заметим, вареное, то есть бескровное мясо. Наконец, высшее положение отводилось эзотерическим, чисто «внутренним» ритуалам элитарных религий — даосизма и буддизма.

Образы богов здесь сливались с «пустотой» как чистой пространственно-временной структурой, а жертвоприношение лишь символически обозначалось и сводилось к подношению чистой воды, в крайнем случае — фруктов.

Как видим, в вопросах культа китайцы руководствовались не столько догмами — будь то догма формы или догма идеи, — сколько практической потребностью наглядно воплотить желаемое. Но вещи в таких обрядах ценны своей сиюминутной пригодностью, в конечном счете — своей хрупкостью. Подобно бумажным предметам, гибнущим в огне, или игрушкам, которые получают в подарок и с которыми легко расстаются, они в равной мере ценны тем, что они собой представляют, и тем, чем на деле не являются...

Устойчивость всей иерархии культов обеспечивалась возможностью «возвести» внешние образы ритуала к его внутренней, символической или, как говорили в Китае, «подлинной» форме. В свете этого принципа «возвращения к истоку» низшие, то есть внешние и явленные, формы ритуала признавались относительно истинными и полезными как средство поддержания мирового порядка, ибо они соответствовали пониманию «темного люда». Отсюда известная терпимость имперских властей к народной религии, несмотря на все ее отличия — и по содержанию, и по стилю — от мировоззрения ученой элиты.

Путем перемен

Но где же та мировоззренческая основа, на которой зиждилось столь сложное, даже изысканно-усложненное здание китайской цивилизации? Как ни странно, такой основой служило понятие... пустоты. Пустота не есть ни идея, ни сущность, ни субстанция, но знаменует в своем роде нечто цельное, безусловное и даже в себе полное. Всеединство пустоты — внеметафизическое и имеет чисто практическое значение: оно утверждает конкретный и текучий характер существования, оно есть только событие и, следовательно, в истоке своем —

со-бытийность вещей. В пустоте человеческая деятельность непосредственно смыкается с абсолютным покоем и предельной цельностью бытия. Мудрость, по китайским представлениям, есть акт перехода, превращения, пути (дао), в котором уравнивается человеческое и небесное. И эта мудрость есть тайна, потому что она знаменует переживание знания, перевод внешних образов вещей во внутренний опыт. Китайская традиция ничего не выражает и не представляет, она упорно и последовательно отвергает любые формы «объективации духа», объявляя призванием человека не познание, тем более не самоопределение, а наследование, хождение по следам извечно возобновляемой, но неизбывной реальности.

Ясно, что подобное мирозерцание почти не оставляло места для идеи технического проекта как производства «материальных ценностей». Техническая деятельность человека в китайской традиции – только одно из проявлений вселенского потока метаморфоз, неотделимое от природных процессов. Главная техническая энциклопедия Китая, изданная в 1634 году, носит заглавие: «Небесной работой раскрываем вещи». Техника для китайцев – это небесная работа, и человек призван «завершить работу Небес». Вершина его мастерства совпадает с чистейшей безыскусностью природы. И вполне понятно, что в делах техники китайцев более всего занимал секрет мастера, который делает свою работу тем лучше, чем непринужденнее, даже неосознаннее работает. Китайские учителя неизменно подчеркивают, что успех в деле обеспечивает не знание, а умение и превыше всего — духовная чувствительность, позволяющая проникнуться творческим потенциалом всякой вещи и так «открыть вещь зиянию Неба», позволив свершиться жизненным метаморфозам.

Китайская мудрость — это открытость сердца зиянию пустоты. Использование естественных свойств вещей здесь в равной мере означает введение природных процессов в человеческую жизнь. Различие между «небесным» и «человеческим», как подчеркивает тот же Чжуан-цзы, столь же неизбежно, сколь и не поддается фиксации: одно существует наравне с другим.

Слишком хорошо заметно, что традиционная китайская техника во всех ее видах от архитектуры до металлургии проникнута заботой о сохранении интимного единства работника и материала. Она опирается не на теорию и расчет, а на вырастающую из опыта и навыка просветленную интуицию мастера и его виртуозное искусство. Ее цель — не просто изготовление предметов, а мгновенная реализация вещей в акте их преобразования — реализации, которая носит характер игры и освобождает сознание от привязанности к объектам. Речь идет о включении «предмета деятельности» в поле чувственно-духовного восприятия, почти телесном его усвоении. Подлинный прообраз технической деятельности в Китае — «питание жизни» (*ян шэн*). Это значит: вещь получает жизнь, вживляясь в пустотный поток превращений. Тот, кто идет этим Великим Путем, должен открыть свое сердце абсолютной открытости бытия...

Вот, пожалуй, главнейшая особенность китайской мысли: она не ищет определений понятий и метафизические свойства вещей, не выстраивает идеалы и теории, которые можно проецировать на действительность, не интересуется Архимедовой точкой опоры, которая позволила бы перевернуть мир. Она постулирует мир «великого единства» (*тай и, да тун*), «великой всеобщности» (*да гун*), «единого сердца» человечества, в котором все внешнее — только проекции и декорум абсолютно внутреннего, в котором вообще есть только внешнее, но все, что есть, удостоверяет подлинность вечноотсутствующего. Самое знание здесь принимает вид интимного переживания истины. Прежде всего, истины сновидений как мира сугубо внутреннего и притом непрестанно обновляющегося. А поскольку здесь всякая вещь удостоверяется собственным пределом и реальны не длительность существования, а момент метаморфозы, этот вечный сон бытия не может не быть проникнут опытом прозрения. По той же причине китайской традиции неизвестно противопоставление организма и механизма, а в вопросах человеческой психологии — столь важное для европейской мысли разделение между интеллектом, чувством и

волей. Эта традиция пользуется единым для всех областей знания и практики языком и утверждает в качестве жизненного идеала символическое действие, представляющее не-действованием, но безупречно действенное, поскольку оно свершается во всеобъемлющем просторе Пустоты, в пространстве необозримо сложного кристалла пра-бытия.

В конечном счете китайское всеединство предстает потоком перемен, который вечно возвращает — как бы возвращает — к своему неисповедимому, в действительности никогда прежде не существовавшему, вечно новому истоку. В этом потоке событийности отношения между вещами первичнее и важнее самих вещей; общительность всего сущего реальней любого сообщения о мире. Тот же Чжуан-цзы уподоблял бытие вращающемуся колесу и раскинутой сети, в которых «невозможно найти начало и конец». В мире-процессе нет одной-единственной формулы истины, нет «истинно-сущего» с его стеснительным логицизмом. Здесь все существует только как влияние, потенция силы, функция и отражение. Здесь возможны любые сопряжения и согласования. Поток «одной сплошной перемены» (*и хуа*) разворачивается бесконечной серией событий. В этой темной бездне само-различения всего сущего действительность совпадает с действенностью.

Отметим странную двусмысленность китайского понятия «неба» в этом контексте. С одной стороны, Небо выступает как оппозиция Земле и Человеку, но с другой — являет собой (и притом даже в своем физическом образе) нечто предельно открытое, пустотное, бесконечное, некую абсолютную бездну — ту самую мировую пещеру или Великую Утробу, которые вмещают в себя все сущее, делают возможным всякое бытие. Если человек в китайской мысли призван «подражать Небу», то речь идет, конечно, не об идеале, не об умозрительном образце, но именно о «настрое сердца», ориентации в движении, некоей устремленности или, как говорили в Китае, жизни сообразно действию «небесной пружины» (*тянь цзи*). Здесь использован термин, первоначально обозначавший спусковой механизм арбалета, и этот выбор примечателен: сердце мудрого — как стрела, уже

направленная на цель и имеющая свою неизбежную траекторию, хотя бы и виртуальную.

В мире, где нет «единственно истинного» образа реальности, небесное и земное равнозначны и равновесомы. Размышление об этом равновесии небесного и земного, божественного и человеческого — равновесии никогда не наличествующем, но всегда утраченном или чаемом — составило главный мотив китайской мысли. Известен и исход этого размышления: признание внезапного, почти непостижимого раскрытия одного в другом. Китайская мысль не знала вопроса, что такое вещи; она интересовалась только тем, каким образом вещи соотносятся друг с другом и, следовательно, что такое коммуникация. Предел же коммуникации предполагает некий безмолвный, неосознаваемый консенсус; он включает в себе нечто безусловное и неоспоримое, как сама судьба.

Если Небо преломляется в неисчерпаемом многоголосье Земли, то справедливо и обратное утверждение: тень земного бытия скользит по Небу, делая его продолжением вечного таинства жизни, всегда присутствующего «здесь и сейчас». С древности картины потусторонней жизни у китайцев выглядели точной копией земного быта: небеса для них — не «отражение» земного уклада, а прямое его продолжение. А потому небесное блаженство было всегда неотличимо от простейших радостей повседневной жизни: веселых пирушек, приятной беседы с другом, прогулки с красавицей, всевозможных игр и представлений.

Идею взаимопроникновения небесного и земного носил в себе уже первый мудрец Китая — Конфуций (Кун-цзы). Этот плоский моралист, слишком щепетильный для того, чтобы иметь успех в политике, глашатай прописных истин, учивший прежде и превыше всего «не пренебрегать повседневными делами», хранил в себе, однако, какую-то глубокую, неизъяснимую тайну — тайну присутствия Неба в рутине человеческого быта. «Никто не знает меня! Знает меня разве что одно Небо!» — восклицал великий учитель незадолго до смерти. Учитель Кун явно жил с мыслью о том, что он и продолжатели его дела принадлежат к внутреннему

кругу посвященных, которым не пристало гордиться публичными достижениями. Человек, по Конфуцию, должен в самом себе, в недостигаемой для посторонних «внутренней клетки сердца» находить самое прочное и возвышенное основание своего бытия. Все внешнее, показное, зрелищное недостойно внимания истинно благородного мужа. Из века в век конфуцианские моралисты осуждали «пустой блеск» двора, а заодно и многое из того, что составляет европейский эстетический идеал: пластическую законченность формы в скульптуре и архитектуре, сладкозвучие в музыке, вообще всякое любование внешними предметами, в том числе и человеческим телом. В Китае бессмертия полагалось добиваться только духовным совершенствованием. А все внешнее имело для китайцев статус украшения, орнамента и даже, быть может, ложного следа.

Китайцы не могли помыслить ни одной вещи без присущего ей декора: у каждого животного и растения — свой узор, и не может быть государя без свиты, блюда без приправы, цветка без бабочки, а чувства — без соответствующего жеста. Речь идет не просто об орнаменте, а именно о декоруме как истинной внешности, которая, вечно устремляясь за пределы данного, установленного, понятого, являет собой, как ни странно, непосредственное преломление чистой внутренности, непрозрачной глубины жизненного опыта. Отсюда следует, помимо прочего, что китайский художник был призван, с одной стороны, схватить внутреннее качество созерцаемой картины, а с другой — передать это качество в очень условных, нормативных и по природе своей фрагментарных образах-знаках. Для него видимый мир был только отблеском, тенью, покровом, экраном реальности, но никто и не думал усомниться в его праве на творчество — ведь внутренняя реальность, подчиняясь принципу самопревращения превращений, пребывает именно в «ином», отчужденном образе. Нужно со всем тщанием и искренней любовью явить взору декорум бытия, красочную ширму реальности для того, чтобы открыть в глубине своего опыта нечто первозданное и несотворенное. То, что остается вне слов и образов, — и потому пребудет вовеки. Воистину,

иносказание и, следовательно, в известном смысле ложь оказывается здесь самым прямым и искренним способом поведать правду.

Китайское хитроумие, китайская усложненность быта — это лишь средства открыть в себе радости душевного целомудрия. Конфуций потому и снискал прозвище «Учителя для всех времен», что учил не умному, даже не доброму, но непреходящему, вечному в этой жизни и не смущался тем, что самое долговечное в человеческом обществе может оказаться и самым обыденным. По его собственным словам, он «верил в древность и любил ее», ибо древнее было для него обозначением чего-то изначально заданного, вовеки сущего, вечноживого в человеческих делах — то есть традиции.

Все мысли Конфуция вращались вокруг загадки вечной жизненности ритуала — этого символического действия *par excellence*, которое таинственным образом возобновляет в человеческой жизни нечто безвозвратно ушедшее. Именно размышление о значимости ритуала должно, согласно Конфуцию, привести к рождению морального сознания: благодаря ритуалу каждый из нас открывает непреходящие качества своей жизни и делает свою субъективность объективной и общей, преобразуя личное в родовое. При этом символическое миропонимание Конфуция не проводит различия между должным и действительным: «правильный» поступок является для него единственно возможным, а потому воистину действенным.

Конфуций, таким образом, оптимистически смотрел на мир. Он верил в изначальную благодать жизни и ее неразрывную связь с культурой и полагал, что человек должен только научиться «следовать велениям сердца, не нарушая правил». Таков смысл традиции — той наработанной обществом привычки к деятельности или «габитуса», которая предоставляет человеку свободу творить в жестко заданных рамках исторического наследия. Но это одновременно свободное и безошибочное движение проходит под знаком «забытья». Его истина — это тайна, которую нужно не познавать, а оберегать.

Человек, по Конфуцию, должен свободно всматриваться в исток душевных движений, предваряющий все

законы и даже неписанный обычай, но он волен творить и открывать новое лишь для того, чтобы в глубине своего «сердечного опыта» прозревать ту непреложность памяти, которой создается культура. Свет сознания не может не силиться осветить темные глубины сердца просто потому, что со-знавать и есть истинная природа сознания. Традиция же оказывается, по сути, со-общительностью отдельных моментов существования, возобновлением неповторяемого. Это вечное бодрствование или, точнее, постоянное усилие пробуждения в Китае называли «единым сердцем всех мудрецов». Самое имя «Конфуций» больше конкретной личности — это условное обозначение того, кто первым открыл для себя безначальную и бесконечную реку традиции.

Конфуций стал главным мудрецом Китая как раз потому, что его наследие с наибольшей очевидностью указывает на главную посылку китайской традиции: идею символической деятельности, свершения прежде и после всяких дел, некоей чистой интуиции жизни, из которой с абсолютной непреложностью вырастают все сложности и тонкости человеческой культуры. В сердце китайской традиции — тайна преемствования Пути, свидетельствующая о внутренней вечнопреемственности просветленного сознания. Все достижения китайского художественного гения проистекают не из отвлеченного понимания и не из действия субъективной воли, а из этой первичной интуиции всеединства жизни, раскрывающейся в своем противоположном, зеркально перевернутом образе — как ее музыкальное разнообразие. Правда опознается в пульсации жизни; бытие мерцает. Задача мышления в китайской традиции — встретиться с не-мыслимым, открыться «потенному сиянию» Неба и вместить его в себя, как живое тело усваивает свою среду. Известный конфуцианский ученый XVI века Ван Цзи говорил, например: «Различие между мудрецом и безумцем заключается не в чем ином, как в одной мысли. В любой мысли есть не-мыслимое, и, следовательно, в мысли надлежит отстраняться от того, что мыслится. Вот почему благородный муж ценит не-мыслимое».

Согласно Конфуцию, человек претворяет в себе внутреннюю правду Неба, но его сокровенная праведность непременно просвечивает во внешнем облике: благочинном и степенном, возвышенно-сдержанном и всегда должном, уместном, одним словом, — церемонном. В этом облике нет ничего нарочитого, субъективного, случайного. Мудрец для Конфуция подобен идеально чистому зеркалу, которое, оставаясь незаметным, выявляет образы всех вещей. Это зеркало не просто отражает, но и преображает мир, сообщает ему внутреннюю определенность, делает его продолжением внутреннего морального усилия, работы воли, которая ищет моральной оценки всему происходящему в мире.

Конфуцианский человек в себе и через себя ищет средоточие мировой гармонии. В своей способности быть фокусом космического круговорота жизни он превосходит даже богов. Законодательством китайской империи ее чиновники и в самом деле наделялись властью даже над духами, а внешнему благочестию корифеи китайской мудрости всегда предпочитали внутреннюю медитацию, поиск равновесия земного и небесного в глубине собственного сердца. В итоге исторические преемники Конфуция стремились изобразить богов людьми, а религию свести к морали. А вот фольклору Китая свойственна обратная тенденция: в народной религии чиновники и выдающиеся люди воспринимались как божества.

Имперские чиновники, которые все как один прошли добротную конфуцианскую выучку, снисходительно относились к богобоязненному простонародью, смотревшему на властителей империи как на живых богов. Религию они считали чем-то вроде полезной иллюзии, нужной разве что для того, чтобы воспитывать в темных мужиках законопослушание и доброе отношение к окружающим. Скандальную фразу Вольтера «Если бы Бога не было, его следовало бы выдумать» они сочли бы не образчиком салонного остроумия, а мудрым девизом государственной политики. Вот что говорил один из таких китайских вольтерьянцев чиновник Ван Хуэйцзы (XVIII век) о том, как служилым людям следует относиться к религиозным культам простонародья:

«Необходимо почитать богов, чтимых не только в главном городе, но и по всей округе. Ибо люди не боятся запретов чиновников, но страшатся наказания богов. Боги сами по себе не божественны, но они воздействуют божественным образом на души тех, кто в них верит. Что ж плохого в том, коли чиновники будут исправлять нравы и обычаи народа, опираясь на веру людей в богов?»

Подобное снисходительное (и политически выгодное) равнодушие к народным верованиям, конечно, не мешало правителям империи считать своим долгом «исправление нравов» простого люда. Это было настолько же неизбежно, насколько моралистическое понимание ритуала у Конфуция отличалось от экстатической стихии архаических ритуалов. Но существовала и преемственность между культурами народными и официальными, и преемственность эта была возможна благодаря идее «пустоты». Последняя являла собой не альтернативу экстатическому опыту родового тела, а рационализированную идею вездесущей, полно-полой «единотелесности», в свете которой «все вещи вмещаются друг в друга» (слова даосского философа Чжуан-цзы) и потому вовлечены в непосредственное и интимное взаимодействие между собой. В религиозном искусстве Китая Великая Пустота как высшая реальность сразу, без промежуточных ступеней изливается в натуралистические образы или, точнее, в декор этих образов. Получается иллюстрация к известной буддийской формуле: «Пустота — вот блеск образов; блеск образов — вот пустота». Это, конечно, свидетельствует не о неразвитости мысли, как думал в своей провинциальной самоуверенности Гегель, а об особом строе мировоззрения и культуры, посвоему очень цельном и жизнеспособном. Такое мировоззрение призвано не вырабатывать теории, а оправдывать и направлять культурную практику. Вот и в своей религии китайцы руководствовались не столько догмами — будь то догма формы или догма идеи, — сколько потребностью воочию воплотить желаемое, предоставив свершиться метаморфозе вещей, уподобив предметы культа игрушкам, которые самой своей эфемерностью удостоверяют действие жизненных метаморфоз.

Итак, в Китае культура оправдывалась не умозрением, а непосредственным опытом телесного присутствия, ибо именно тело задает условия и возможности нашей общительности с миром. На это неисчислимое, неизменно конкретное и не знающее вакуумной пустоты пространство предельности существования, или, иначе говоря, длящейся неоднородности, пространство указывает ключевая в китайской традиции философия «сети вещей» или «вечно вьющейся нити», которая с неизбежностью сплетается во вселенский Узел жизни, где все вещи «рождаются совместно», но «живут сами по себе», ибо каждая из них несет в себе общий принцип бытия.

Реальность в китайской мысли определяется через тождество в различии, и потому она есть не что иное, как всеобщее событие (*хуа*), именно со-бытие, событийность, совместность различных моментов бытия, бес-предметная («пустотная») среда превращений. В нем все вещи взаимно охватывают, хранят друг друга, и потому знание о нем приходит изнутри. В медицинском каноне, носящем примечательное заглавие «Канон внутреннего», высшими мудрецами названы те, кто «держат в руках Небо и Землю», тогда как низшую ступень духовной иерархии занимают те, кто «сообразуются с переменами Неба и Земли». Мера мудрости для китайцев — это, очевидно, способность вместить в себя мир. Вот и тело человека, как уже было сказано, рассматривалось в китайской традиции не как физический предмет, а как внутреннее пространство, внутренняя форма, представляющая предел всех форм. Такое тело, вмещающее все богатство бытия в вечноотсутствующей точке превращения, можно мыслить только как серийность явлений, сообщающих о безымянной теме. Именно потому, что это тело бес-форменно и пустотно, кожа, одежда, всяческий покров мыслились в качестве его существеннейших признаков, так что китайское искусство вовсе не знало «обнаженной натуры».

В мире вездесущей предельности становление сливается с бытием: превращение малейшей пылинки равнозначно обновлению Вселенной, сущность ежемгновенно изливается в декорум, всякое бытие есть функция

множества сил и летучая тень образов. Впрочем, тут нет Платоновой иерархии горнего и дольного. Сама событийность этого мира есть акт вкоренения, «вживления» вещей в цельность пустоты. Дистанция самопревращения жизни предполагает созерцательную отстраненность, но это созерцание само скрадывается потоком со-бытийности сущего и потому, как ни странно, неотделимо от помрачения, несотворенной пустоты... самой жизни.

«В жизни есть нечто еще более жизненное, в духовном кроется нечто еще более духовное», — говорили древние даосы. В жизни таится «еще более живая жизнь»: таков завет символизма. Об этой истине внутренней глубины опыта сообщает ключевая метафора китайской «мудрости жизни» — метафора сна. Погруженность в сон или, лучше сказать, в легкие грезы — идеальное и даже неизбежное времяпрепровождение для китайского мудреца, коль скоро он живет «самозабвением». В китайской традиции слово «сон» (*мэн*) означает и сновидение, и восприимчивость духа к своей внутренней глубине, что равнозначно просветленности сознания. В таком смешении понятий есть своя логика: если мы отказываемся разграничивать субъект и объект, единственным реальным состоянием души для нас становится именно сон, точнее — греза, предполагающая полную открытость сознания миру и потому упраздняющая как субъективное «я», так и «объективную действительность». По словам Г. Башляра, грезить — значит переживать «свое отсутствие среди отсутствующих вещей».

Поток жизненных метаморфоз, порождающий грезы, не стеснен субъективными эмоциями и рефлексией, не подвластен техническому проекту. Оттого же сон переживается даже интенсивнее и глубже, чем явь. Именно во сне нам приоткрывается высшая ясность духа, высветляющая символическую глубину опыта. Но в мире грез нет ничего установленного, ничего исторического; пребывание в нем избавляет от привязанности к одному-единственному «истинному» образу, которая, возможно, служит самым глубоким источником острого чувства трагизма жизни и не менее острых

неврозом на Западе с его заданием и привычкой искать «истинно сущее». Сон не дает «объективного знания», но открывает нечто новое и притом не внушает беспокойства; видеть сны воистину сладко. И, наконец, как стихия метаморфоз, сталкивающаяся с пределом опыта, сон не может не внушать опыта пробуждения. Подлинный покой доступен тому, кто умеет бодрствовать во сне. Пробудившийся во сне владеет секретом мудрости, секретом вечного покоя и радости — ведь в грезам он совершенно самодостаточен. «Настоящие люди древности спали без волнений, просыпались без тревог», — говорит Чжуан-цзы.

Перечисленные выше достоинства сновидений точно подметил в середине XVII века писатель Дун Юэ, который сравнивал сны с облаками, постоянно меняющими свой облик, и утверждал, что умудренные сновидения (по сути, творческое воображение) позволяют нам приникнуть к праобразам (не-образам) жизненного динамизма: «Подобно постоянно меняющимся облакам, небесные образы непрестанно обновляются. И пока мы странствуем в наших снах, дух жив и деятелен. Воистину, облака сродни безумству, а сны — опьянению. Древние не чурались винной чарки и даже прославляли достоинства опьянения. Возвышенные же мужи нынешних времен поймут, почему я обожаю сны...»

Дун Юэ ставит сновидения (грезы) в один ряд с безумством и опьянением. И он совершенно прав: каждый раз, когда наше «я» открывается открытости бытия, наш способ существования оказывается присутствием «пустоты в пустоте». Другое дело, что об этой извечно забываемой правде жизни можно только не-говорить, то есть говорить иронически. Свою похвалу грезам Дун Юэ заканчивает предложением создать общество любителей снов. Предложение столь же шутливое, сколь и серьезное, ведь как раз в грезам мы с наибольшей свободой и удовольствием можем общаться с бытием «другого» именно как друга (что, в частности, хорошо известно сербскому писателю Милораду Павичу). Но общество грезящих — это семья одиноких, и сам Дун Юэ ждет от читателя безмолвного понимания. Понима-

ния, которое вырастает из слитности знания и опыта в игре бытия и само сливается с чистой практикой.

Китайский сон в конце концов неотделим от всего удобного и полезного, всего естественно свершающегося в человеческой жизни — он сливается с бытом и с самим бытием Дао, которым, согласно классической сентенции из «Книги Перемен», «люди пользуются каждый день, а о том не ведают». И чем естественнее деятельность, тем глубже мудрость. Оттого же человеческий труд, согласно китайской традиции, сопряжен не с подавленностью и скукой, а с довольством и радостью, ибо он подтверждает внутреннюю самодостаточность каждого момента жизни и побуждает открываться новому и неизведанному. Здесь труд, как мы уже знаем, не отделен, с одной стороны, от игры, а с другой — от ритуала.

Нераздельность знания и действия — одна из главных установок китайской традиции. В даосизме — втором наряду с конфуцианством классическом учении Китая — эта истина провозглашается с особой решительностью. Старинные поговорки даосских мастеров боевых искусств гласят: «Искусство кулака не сходит с руки»; или: «В кулачном искусстве, по сути, нет правил» (впрочем, похожие поговорки имели хождение и среди живописцев, каллиграфов, знатоков садовых ландшафтов). Мудрецы-даосы передают друг другу тайну Пути, «забывая друг о друге». Состояние «забытья» или, если угодно, со-стояние в забытии — апофеоз интимной общительности людей, непосредственной «передачи истины от сердца к сердцу», осуществляемой только в совместном делании. Как замечает литератор начала XVII века Хун Цзычэн, «учитель и ученик подобны двум прохожим, которые сторговались по случаю и тут же забыли друг о друге». Традиция и говорит языком ни к чему не обязывающей интимности такой случайной встречи — нечеткой, сбивчивой устной речью, полной импровизированных, часто неловких оборотов и оговорок. Это язык, поверяющий истину в недосказанном и неправильно сказанном, в провалах речи.

Что есть рефлексия на нашу «сердечную общительность» с другими в чистом динамизме жизни? Не

что иное, как усилие типизации форм, кропотливой выработки культурного стиля. Конфуцианский ритуализм как раз и представляет такую попытку установить непреходящие типы действия. Подобное миропонимание, вообще говоря, характерно для древневосточных империй. О нем свидетельствуют запечатленные в их искусстве вереницы безликих подданных, отличающихся друг от друга только знаками их общественных функций. Застывшие стилизованные позы сообщают о тоталитарно-коллективном порядке жизни, превращенной в нескончаемую церемонию. Правитель же — этот «единственный человек» — предстает здесь индивидуальностью всеобщего, символизирует функциональность всех функций, действенность всех действий, покой как средоточие всех движений. Он показывает глубину всеобщей усредненности. Повсюду его атрибут — жезл или скипетр, указывающие на символическую вертикаль, «небесную ось» бытия, на присутствие во всяком действии универсальной действенности, на предел стилизации как знак полноты смысла (вспоминается притча о китайском художнике, который свел изображение дракона к одной-единственной, «бесконечно осмысленной» черточке). В Китае мы встречаем подобный символ глубины бытия и в традиционном атрибуте власти — жезле *жу-и* и в стоящих на алтарях поминальных табличках, воплощавших силу усопших предков, и в посохе учителя и настоятеля, и в символике позвоночного столба как прообраза иерархического строя мира.

Мотив повторения стильного жеста, в том числе в виде серийного воспроизведения типового образа, навсегда сохранил первенствующее значение в китайском искусстве. Но в эпоху поздних империй он уже сопрягается с тенденцией к отождествлению ритуала с естественным течением жизни и с натурализацией образов. В этом можно усмотреть стремление осмыслить проблематику традиции в рациональных понятиях. Поздняя китайская мысль особенно настойчиво пропагандирует совпадение «пустоты» и «вещей» или, говоря по-другому, символических и эмпирических измерений опыта. Наставники школы Чань — наиболее

китаизированной разновидности буддизма — любили повторять, что «утонченное действие» Великого Пути не отличается от простейших повседневных дел. А в начале XVII века ученый Чжоу Жудэн утверждал:

«Нужно делать осмысленные дела, и тогда в них будет присутствовать сокровенный и утонченный смысл... Пусть служилые люди занимаются своими обязанностями, земледельцы — своими, мастеровые и торговые люди — своими. Когда голоден — ешь, когда мерзнешь — одевайся теплее. Кто может так жить, постигнет и сокровенное, и утонченное».

Здесь все сказано так, как учили Конфуций и даосы: ищите истину в своих повседневных трудах, в присутствии ваших занятий образе жизни, который и есть ваша социальность. Человеку одинаково естественно одеваться теплее в холод и трудиться; ему не менее свойственно творить, чем есть и спать. «Сокровенное» (*сюань*) и «утонченное» (*мяо*) по традиции обозначают символические качества практики — ту самую «открытость Небу», которая выявляет внутреннее совершенство опыта. Идеальное действие по Чжоу Жудэну не знает разрыва между субъективностью и внешним миром, и образцом для него служат самые что ни на есть привычные, обыденные и естественные дела или поступки. Впрочем, дела эти диктуются необходимостью и требуют присутствия воли. По той же причине они могут стать памятными событиями, обладающими качественной определенностью, и тем самым — материалом для каталога нормативных действий, из которых складывается фонд культурной традиции. Такие «вехи сознания», при всем их разнообразии, несут в себе память о «высшей радости» жизни — о полной безмятежности духа, способного принять, вместить в себя все творческие возможности бытия. Тот, кто, согласно древней китайской формуле, умеет «радоваться Небу», постигает бесконечную действенность каждого сознательно, то есть умело совершаемого действия.

Стремление «сделать правильно», преуспеть в работе соотносится не с субъективностью как таковой, а со «сверх-я», которое укореняет жизнь духа непосредственно в со-бытийности вещей, взятой как одно целое,

как «одна вещь» (даосское выражение) мира. В таком случае действительно, если воспользоваться словами Чжуан-цзы, «я и мир рождаемся вместе», а усилие «превозмогания себя» или само-раскрытия своего «я» миру воплощается в «безмятежной праздности» (*сянь цзюй*). Все это означает также, что «претворение Пути» сообщает субъективности качество полноты телесного присутствия — универсальной среды всякого опыта и в этом качестве извечно «забываемой».

В теме «открытия себя открытости» мы снова встречаемся с мотивом духовной работы, реализации культурных символов в жизни «одного тела» бытия. Но древние даосы уподобляли конфуцианскую культуру ритуала, то есть исполнение индивидом его социальной роли, «постоялому двору», в котором путник может остановиться на ночлег, но не будет жить долго. Истинно мудрый наутро уйдет скитаться неведомыми путями духа, который «дышит, где хочет». Удовлетворенность от безотчетного отождествления себя со своей ролью в обществе, о которой говорил Чжоу Жудэн, — это только приглашение к беспредельной радости жизни, дающей себя в забвении.

Все гигантское наследие китайской словесности на тысячи ладов сообщает о безмятежной радости мудреца, вместившего в свое сердце бездну превращений. Мудрец этот в конце концов радостен потому, что «оставил себя» (*цзы фан*). Недаром китайцы уподобляли мудрость «соли, которая в меру положена в пищу» и потому выявляет вкус всякого продукта, или, как уже говорилось, ясному зеркалу, которое выявляет все образы, но само не сводится к ним.

Когда маска и природа, привычка и откровение странным образом сплетаются в один узел, когда мы прозреваем истину в ускользающей черте, пролегающей «между тем, что есть, и тем, чего нет», мы познаем радость китайского мудреца — радость самоотсутствия. Мы узнаем о ней по той прихотливой и все же по-детски простодушной игре с внешними образами пространства, целомудренно сдержанной стилистике, тонкому вкусу к иллюзионистским эффектам, которые служили неиссякаемым источником вдохновения

для изобразительного искусства Китая. Мы узнаем о ней и по китайской словесности, столь тяготеющей к экспрессивной сжатости и насыщенности слова. «Мудрый меньше говорит...» Но больше сообщает, а именно: со-общает с творческой мощью жизни. Ведь афоризм, сентенция, лирический фрагмент есть лучший способ назвать не называя, сказать не говоря.

Все эти формы словесности живут самоограничением, собственным пределом: в них нечто называется лишь для того, чтобы побудить к преодолению этой данности, в них все говорится «не так» и «не о том». Вникая в них, мы постигаем безграничность предела (и предельность безграничного), вечно скользим по краю бездны метаморфоз. И поскольку афористическое слово всегда фрагмент, мимолетное явление океана Неизреченного, оно с неизбежностью вовлекает нас в пространство произвольного, подлинно жизненного диалога, непрестанно свершающегося в каждом из нас; диалога, предваряющего всякий вопрос и не требующего ответов, ибо в этом потоке живой событийности все исчезает даже прежде, чем обретает зримый образ. Мудрец хранит в себе тайну неуследимо стремительных, словно вспышка молнии, перемен, тайну незримого рождения и гибели бесчисленных символических миров:

Пусть в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи...

Слова китайской мудрости — звездный узор, вышитый в ночном небе самоуглубленной души. Загорятся ярче звезды слов-фрагментов — плотнее стуситися мрак небесных глубин. И чем проще эти слова, тем настойчивее взывают они к безмолвию премудрой души — бездонной и прозрачной, как само небо.

Так за видимой мозаичностью явлений истины таится сокровенная цельность духа, потаенный всечеловек, открытый всем ритмам вселенной. Человек одинаково непостижимый и внушающий непоколебимое доверие к себе, ибо он «не может быть», но именно по этой причине «не может не быть». Китайский подвиж-

ник Пути устраняет все привилегированные образы своего «я» и отождествляет себя прежде всего с телом, которое есть нечто не-мыслимое, нечто иное для мысли и одновременно представляющее принципом плюрализма восприятий, вечного самообновления опыта и, что не менее важно, прообразом его цельности. Этот подвижник растворяет свет сознания в прахе бытия и несет в себе «потенный свет» (выражение Чжуан-цзы).

Безмятежен покой, чиста радость китайского мудреца, предоставляющего свершаться в глубинах своей души неисчислимым чудесам жизни. Не доказательств и оправданий ищет он — ему нечего доказывать миру и не в чем оправдываться перед собой. Он событийствует с миром и, зная неизменность своих помыслов, доверяется непроглядным глубинам жизни. Он ценит свежесть чувства и точность выражения выше логики и абстрактных определений. Он может не отягощать себя знаниями и жить в «забытьи», не совершая ошибок, ибо свободен духом и, значит, всегда прав. Он сопричастен гармонии небесных сфер и вбирает в себя неисповедимую полноту жизненных свойств, как зародыш в утробе питается от материнского организма. А потому, как говорили в Китае, мудрый «радуется Небу и знает Судьбу».

Но что такое это первозданное, «прежде Неба и Земли» данное, внятное каждому по его естеству откровение «забытья»? Что такое эта Великая Мать, от которой в уединении, чуждый всякой гордыни кормится китайский мудрец-ребенок? Это еще не откровение мужественного, сотворенного предельным напряжением воли образа «сына человеческого». Перед нами апофеоз женской мягкости и уступчивости, фон всего проявленного, несотворенная стихия легкокрылых грез, безотчетных превращений, смутных прозрений, волшебный сумеречный мир, который обретается по ту сторону мира представленного и исчезает при свете дня, испаряется под направленным на него лучом «критической мысли». Эту глубочайшую правду Востока угадал гениальным своим чутьем русский ясновидец душевных тайн — Василий Розанов, который написал однажды по поводу волшебных сказок:

«Почему из Азии религии? Почему оттуда сказки? Азия есть чудесное сновидение, и если она “спит, покой храня”, то есть недалеко ушла в прогрессе, то потому, что среди других материков и их населения она есть Дед и Младенец, вообще чуждый и до сих пор чуждающийся средней, гражданской поры существования... Младенец сидит-сидит и вдруг начнет маме рассказывать Бог весть что, Бог весть откуда взятое: “да, видел; нет, мама, ты — верь, это было”... И Азия никогда не умела “доказать” себя и “доказать” свое строгому ревизору из Европы, из Гейдельберга или из Тюбингена...»

Розанов ради риторического эффекта несколько упрощает заявленную тему. Мы уже понимаем, что прозрения восточных мудрецов были не фантазией наивных чудаков, а духовным экстрактом многовековой традиции. Но суть проблемы схвачена русским мыслителем верно. О ней сообщает уже само имя патриарха даосизма Лао-цзы, которое буквально означает Старик-Ребенок (по преданию, он вышел из материнской утробы седовласым старцем).

Итак, противоположности для китайцев «достигают завершения», когда «теряют себя». Имя реальности, которая утверждает себя в непрерывном самоотрицании, делает истинным все ложное, есть Одно Превращение мира. «...И все движения насекомых — доподлинно деянья духа, из одного вещества сделаны и мудрый, и дурак», — сказал древний китайский поэт, и мы, конечно, уже не сочтем случайным тот факт, что его привлекают не столько вещи, сколько движения, действия, так сказать, сама живость жизни и что говорит он о тождестве несоизмеримых величин, достигаемом в практике, точнее — в духовной практике как акте самопресуществления. А когда поэты Китая заявляли, к примеру, что камни не меньше, чем люди, «исполнены глубоких дум», они не боялись быть заподозренными в прекраснодушном фантазерстве. Для китайских читателей над-человеческие «глубокие» думы, самозабвенная рефлексия Одного Превращения как раз и были тем, что уравнивало человека с громадами гор.

Коль скоро Дао есть воистину Путь, оно не может не быть разрывом, промежутком (*цзянь*), дистанцией.

Оно есть встреча несходного; среда как средоточие; пустота, себя опустошающая и неотличимая от наполненности; тело, ускользящее в бестелесную тень. Это пространство Великого Пути есть реальность, «каждодневно используемая» (*жи юн*) и «каждодневно обновляющаяся» (*жи синь*). Речь в данном случае шла об использовании не в техническом, а, так сказать, в символическом смысле слова. Напомним, что первое сводит предмет к идее и делает его орудием. Второе, наоборот, вводит в необъективируемое присутствие бытийственности вещей и делает предмет полезным... его бесполезностью! Великий Путь связывает умысел людей с за-мысленностью, за-умью Неба. Вот суждение авторитетнейшего теоретика искусства и художника начала XVII века Дун Цичана, относящееся к антикварным предметам:

«Люди находят опору в вещах, а вещи служат опорой друг для друга. Пища поддерживается посудой, посуда поддерживается столом, стол поддерживается циновкой, циновка поддерживается землей, а чем же держится земля? Поразмысли над этим усердно и поймешь, что все сущее поддерживаемо сообщительностью между человеческим и небесным. А посему вся Поднебесная — одна антикварная вещь».

Для Дун Цичана вещи представляют собой не столько предметы или даже орудия, сколько функции, способ существования: каждая из них ценна ее соотносительностью с другими вещами, так что все сущее в мире образует необозримую сеть связей, внушающую смутную идею непостижимой полноты бытия. Поэтому мудрый не служит вещам, но вещи побуждают его дух устремляться к предельной полноте переживания. Вещи не закабаляют, а, напротив, освобождают его сознание. Практика Дао не знает различия между трудом, моральным совершенствованием и праздничной игрой фантазии, между пользой, нравственностью и красотой. Вот почему пышность китайского быта (впрочем, всегда целомудренная, неназойливая), щедрость декоративной отделки предметов домашнего обихода, даже самых заурядных, так легко и ненасильственно уживались в Китае со знаменитым китайским «практицизм»

мом» и похвалами скромности. Вещи в жизни китайцев были предназначены не только и не столько для того, чтобы дарить чувственное наслаждение, сколько для того, чтобы в блеске «видимого и слышимого» открывать нечто совсем иное: сокровенное, безмолвное, «пресно-безвкусное» (*дань*). Чувство, по китайским представлениям, должно учить знанию пределов вещей и, значит, воспитывать изящный вкус и пестовать чистоту духа. Волшебство эмоции ведет к безмятежности чистого созерцания; Великое Пробуждение хранится бесконечной чередой сновидений.

Открытие прикровенно-присутствующего в нашем опыте есть знак скрытого самовосполнения, собирания бытия, того «каждодневного обновления» (*жисинь*), «животворения живого» (*шэнь шэнь*), которое с древности считалось в Китае главным свойством реальности. Китайские знатоки искусств любили вспоминать сентенцию из «Книги Перемен»: «В смешении вещей проступает внутреннее совершенство». Понятие «внутреннего совершенства» (*дэ*) бытия указывало на недоступную актуализации, но символически завершенную, законченную форму вещей. Именно законченность вещей — бесконечность, зияющая в конечности существования. Судьба антикварных вещей могла восприниматься китайскими знатоками как весть такого рода скрытого пресуществования, обнажающего сокровенное. У того же Дун Цичана читаем: «Предметы из яшмы и золота долго хранятся людьми, им не избежать воздействия жары и влаги Неба и Земли, на них оставит свой след череда веков и поколений, а потому малопомалу с них стирается все поверхностное и обнажается их нутро...»

Вездесущая, срединная среда Великого Пути есть мир в его конкретной целостности и бесконечном разнообразии, и, значит, мир подлинно человеческий. Если он сокровенен, то лишь потому, что полностью на виду. Если он извечно «забыт», то оттого лишь, что постоянно задействован. В нем есть символическая, непрестанно теряющаяся глубина, которая сообщает ему эстетическую ценность, но не позволяет его сделать эстетическим предметом. «Радоваться своей доле» —

значит не искать себя в каком бы то ни было внеположенном образе, а отвлекаться от всех внешних образов. Сообщительность вещей в Дао есть не что иное, как необозримо сокровенное поле опыта.

В поиске Дао постигается бездонный покой не-свершения. В этом смысле Дао есть еще и мать-матрица человеческой социальности, делающая возможными все формы человеческой практики и всякое общество. «Когда три человека живут под одной крышей и распределяют между собой обязанности, тогда проявляется образ Дао», — писал в XVIII веке историк Чжан Сюэчэн. Социальность как средоточие всех перспектив созерцания и была тем, что в Китае называли «всепроницающей полнотой телесности», хранящей в себе «единое дыхание» бытия. Действие Пути, говорит Лао-цзы, есть «возвращение»: практика Дао возвращает в мир.

Метафоры «матери мира» и зеркала, наконец, сама идея среды-середины подсказывают еще одно свойство Дао как предельной реальности и реальности предела: его предельную уступчивость. Вмещающая в себя мир и уподобляясь в этом, по слову Лао-цзы, «Сокровенной Родительнице», Дао уступает себя миру, допускает бесчисленное множество миров, предоставляет всему быть тем, что оно есть. Истинное следствие Дао есть бесконечное разнообразие бытия без начала и конца, идеи и формы, субстанции и сущности. Бытие Дао — это результат без воздействия, следствие без причины, равнозначные «хаотическому всеединству» (то есть неединству), принципу не-принципа.

Хаос — вот название реальности неизменно конкретной, но всегда само-теряющейся, и, как динамическая сила воображения, не оправдываемой собственными манифестациями. Непостижимый ее образ присутствует в оригинальнейших памятниках китайского литературного гения: гигантских компиляциях, где материалы классифицируются по совершенно отвлеченным признакам (например, по системе рифм или порядку иероглифов в букваре), в череде иероглифов, составлявших как бы словесную формулу, «мантру» каждой отдельной школы в даосизме, где каждый знак соответствовал определенному поколению уче-

ников в школе, в любви китайских литераторов к собраниям разрозненных заметок, в бесчисленных сборниках отдельных фраз, словосочетаний и даже знаков, в особенностях повествования в китайских романах, где случайный эпизод задает новое развитие сюжета — одним словом, в стремлении отождествить слово с именем и подчеркнуть его самостоятельный, «назывной» характер; стремлении, которое питает игру смысловых связей и не позволяет свести текст к «общей идее». Чтение подобной словесной мозаики напоминает странствие, в котором созерцание сменяющихся видов заслоняет цель путешествия. Слова здесь всегда приходят неожиданно, вновь и вновь заставляя ощутить избыточно-текущее присутствие бытия. Высказанные как бы невзначай, по случаю, они очерчивают непреходящее и всеобщее. Хаос — это случай, ставший судьбой.

Взгляд на мир «в свете Хаоса» (в сокровенном свете всеобщей предельности!) помогает понять загадочную для европейского ума нераздельность искусства и быта, души и вещи в старом Китае. Набор всевозможных, всегда неповторимых вещей, составляющих предметную среду человека, — лучший прообраз Хаоса. И, подобно Хаосу, предметная среда есть «пространство пустоты», поле рассеивания духа, где интимная глубина сознания «теряет себя» в чем-то внеположенном ей — в декоративных качествах, в анонимной публичности вещей. Не примечательно ли, что популярнейший в Китае компендиум по домоводству, появившийся в 30-х годах XVII века, именовался «Описание вещей избыточных», то есть вещей в равной мере излишних и изысканных, иначе говоря — несущих в себе избыток энергии, элемент праздничного излишества и потому уводящих за пределы понятного и понятного, ввергающих в зияние бытия? Хаос, таким образом, предполагает интенсификацию жизни, утверждение ее возвышенных качеств, но через расточение, трату, само-потерю бытия.

Мы возвращаемся к тому, с чего начали: к понятию Великой Пустоты (*май сюй*). Это пустота постоянного отсутствия в наличествующем, пустота универсальной среды и одновременно вездесущего средоточия, пустота небес и мировой пещеры, укрывающих все сущее,

пустота сновидений, пустота как среда рассеивания и даже полезная пустота не-свершения в человеческой практике, подобная пустоте сосуда, комнаты или пустоте листа бумаги, на котором выявляются знаки письма. Эта глубочайшая организующая не-форма есть то, что остается, когда мы достигаем пределов нашего восприятия и сознания. То, что всегда не-есть, но не преходит вовеки.

Китайская философия пустоты имеет отношение не столько к метафизике, сколько к практике. Она указывает на внутреннюю преемственность технической деятельности человека и первозданного Хаоса: неисчерпаемая конкретность опыта Хаоса смыкается с деятельным и текучим характером одухотворенной жизни. Даже письмо — целиком создание ума и рук человека — слыло в Китае непосредственным воплощением космического «веяния» Великий Пустоты. Но Хаос и культура, как можно видеть, противостоят друг другу как «сущности» и совпадают в беспредельной открытости пустоты. В Хаосе как неисчерпаемом богатстве разнообразия бытия величие человека откликается возвышенности природы.

Перед нами встает образ цивилизации, где высшей ценностью оказывается чистая, или символическая, практика, неизъяснимая и неисчерпаемая конкретность опыта, которой не соответствуют никакие понятия, никакие образы или идеи. Предметный мир человека здесь хранит в себе собственную тень — некий предельный горизонт «пустоты» как бездны «сокровенно-утонченных» (*ю вэй*) качеств опыта. Приверженность китайцев к этой абсолютно неизъяснимой «мудрости символического (не)делания» доходит до того, что в народных школах духовно-телесного совершенствования часто не существует никаких письменных канонов или атрибутов традиции, кроме простой генеалогии школы. Столь же целомудрен «настоящий человек Дао» — безымянный, неведомый, от века «сокрытый в своем уединении». Поистине, идущий Великим Путем не может «знать», чем он занимается; он «идет, не зная куда». Но он и не имеет потребности в знании, ибо в каждом событии этого (не)делания осуществляет пол-

ноту бытия. В мудрости Великого Пути все представления, все внешние проекции опыта и отвлеченные постулаты растворяются в действительности, присутствующей во всех действиях. Таков смысл приобретенного недавно широкую известность китайского понятия *гунфу*, которое означает совершенно естественное, без усилия достигаемое совершенство в любом искусстве. Семантически гунфу соотносится с понятием времени, причем времени праздности, не заполненного текущими делами. Речь идет, по существу, о не имеющем внешней формы действии, которое, говоря словами Ж. Делеза, «адекватно времени как целому», принадлежит законченности времени-Эона.

Итак, мудрость Дао в Китае подразумевала внедиалектическое единение физического и метафизического планов бытия, действия и созерцательности несвершения, динамизма телесной интуиции и покоя духовного прозрения, но превыше всего — знания и быта. В даосской традиции два этих аспекта Великого Пути обозначались терминами «первичное небо» (*сянь тянь*) и «позднее небо» (*хоу тянь*), или «прежде-небесное» и «посленебесное» состояния бытия. Первое относилось к опытному и умопостигаемому «миру форм», второе же соответствовало пустой цельности Хаоса. «Прежде-небесное» есть предельно целостный жест, покой как символ всех движений. Но этот вечно действенный покой выталкивается в область декорума, чистой внешности, образуя тот самый «узор» бытия, который со времен Конфуция определял для китайцев смысл культуры. Главный же закон традиции в Китае — совпадение пределов внутреннего и внешнего. Хотя внутреннее действие, согласно философии Дао, предваряет и определяет внешние выражения мирового процесса, подобно тому как семя уже содержит в себе плод, пустота Дао не является метафизическим принципом. Оно превосходит все сущее лишь в том смысле, что всего уступчивее и всему предоставляет место пребывания или даже, точнее, про-из-раста-ния. Оно не столько выше, сколько, как говорили в Китае, ниже всех вещей. Спираль «пружины Дао» обращена вовнутрь, и всякий внешний, предметный образ

иерархии в ее свете имеет значение перевернутого образа, тени реальности.

Теперь мы можем назвать основные особенности того типа мирозерцания, который дал жизнь китайской традиции.

Во-первых, традиция по определению есть то, что передается, она есть предание (*чуань*), не могущее быть «предметом рассмотрения». Она одновременно задана познанию и на-следуется им. Как таковая, она побуждает сознание к духовной практике, то есть к тому, чтобы внимать бездне «чудес и таинств», открывать себя великому Хаосу — этому бесконечному разнообразию бытия без начала и конца, без формы и идеи. Традиция есть чистая действительность, результат без причины или, говоря языком даосов, «дерево без корня».

Во-вторых, традиция — реальность виртуальная, символическая; ее бытование относится к области «вечного начинания» или, по-даосски, того, что только «начинает начинать быть». Эта реальность предвосхищает все сущности и в предваряющей, символической форме содержит в себе всякое бытие. Она есть покой как символ всякого действия, пустота как символ всего наличного, вещественность вещи как символ духовности духа.

В-третьих, реальность традиции относится к области внутреннего; она есть тайна, наследуемая в сокровенной «клетке сердца». Ее прототипом является не чувственная данность опыта и не логицизм интеллектуальной рефлексии, а полнота телесной интуиции, соединяющая непосредственность чувства с чистым, внесубъективным созерцанием.

Тело или, точнее, телесность, пустотное «тело без органов» — ключевая философия китайской традиции. Речь идет о теле символическом, лишенном протяженности, но вездесущем, теле как серийности явлений, поле рассеивания энергии, в котором осуществляется внутренняя и безусловная связь между «вещами одного рода». В распыленности «тела Дао» исчезает противостояние сознания и плоти, и это единение духа и вещества засвидетельствовано, помимо прочего, образом тела в китайской медицине, лишенного анатомии,

сведенного к хаотически сложной геометрии «энергетических каналов», и употреблением китайцами понятия «сердце» для обозначения разумного начала в человеке. Самое сознание китайские ученые соотносили с токами крови и лимфы. «Сердце — это корень тела, — писал уже известный нам Ван Цзи. — Если говорить о его пустотном духовном водителе, то мы называем это “сердцем”, а если говорить о его плотной вещественной предметности, то мы называем это “телом”. Сердце и тело суть одно...» Впрочем, еще древний конфуцианец Мэн-цзы говорил о том, что мудрый отличается от прочих людей тем, что развивает в себе не нечто «малое», не какие-то частности, а «большое тело» — все, что дарит человеку ощущение цельности и величия своей жизни. Позднейшие конфуцианские ученые отождествили это «большое тело» именно с «сердечным разумом». Люди едины по причастности к этому «сердечному телу» Пути, объемлющему все пределы мироздания и пронизывающему все времена. Они едины, конечно, не сами по себе, но в акте само-преодоления, в пределе своего бытия.

Литератор XII века Ван Пинь писал: «Мудрецы прошлых времен и настоящего пребывают в единстве, ибо они передают не учение мудрого, а его сердце. На деле они передают даже не сердце прежних мудрецов, а собственное сердце. Ибо мое сердце не отличается от сердца мудрецов. Оно обширно и беспредельно, оно заключает в себе всю тьму вещей. Расширять свое сердце — значит передавать Путь прежних мудрецов».

Подчеркнем, что китайский тезис о единстве сознания и тела, как бы ни был он необычен для европейского ума, имеет очевидное эмпирическое основание: разве чувственная аффектация не обостряет наше сознание? Разве острое переживание не способно подарить нам и великое откровение? Не менее важно и то, что пространство разума-сердца-тела было одновременно и пространством человеческой социальности, воплощенной в китайском понятии ритуала. Младший современник Ван Цзи, ученый Цзяо Хун, так и говорил: «Ритуал — это тело сердца».

Канон традиции — это не система понятий, идей или даже образов, а присутствие в человеческой практике

символически завершенной формы действия; это бесконечная действенность, пронизывающая цепь отдельных действий, со-бытийность всех событий. Таков миф традиции — в сущности, единственный миф всех времен и народов: сообщение о качественно определенном и вечно возобновляемом моменте существования.

Установки традиции с их парадоксами наполненной пустоты и бессловесного наставления определили пути развития самосознания культуры в истории Китая. Ими, в частности, держалась идея синкретизма «трех учений» Китая — конфуцианства, даосизма и буддизма. В средневековом Китае было принято считать, что истина, по сути, едина и только выражается по-разному в разные эпохи и в разных странах. Философема Великой Пустоты позволяла китайским мыслителям утверждать, что разные учения совпадают в своем «источке» и, следовательно, едины как раз в том, что разделяет их на уровне словесного выражения. Лао-цзы говорил о том, о чем не говорил Конфуций (который, по преданию, принципиально не рассуждал о «Небе», «судьбе», «духах» и прочих «запредельных» понятиях). Позднее приверженцы буддизма заявляли, что все экстравагантные и даже противоречившие исконным китайским представлениям атрибуты их иностранной религии были не свидетельством ее «варварского» прошлого, а, напротив, лучшим выражением сокровенной мудрости древних; что буддизм существовал в Китае испокон веку, а из Индии в Среднюю империю попали только его второстепенные, «внешние» приметы. Со своей стороны, конфуцианцы доказывали, что учитель Кун и его ученики воочию явили собой глубинную суть религии Будды. Сходным образом оценивали отношение своей традиции к буддизму и конфуцианству даосы. На этой основе в средневековом Китае сложилось представление о том, что истина Пути «передается помимо учения», непосредственно «от сердца к сердцу». Буддийский монах Дэцин в конце XVI века сказал о союзе «трех учений» так:

«В учении есть три основы. Кто не знает летописи “Весны и осени”, не может жить в мире. Кто не постиг

Лао-цзы и Чжуан-цзы, не может забыть о мире. Кто не знаком с чань, не может выйти из мира. Если из этих трех не знать чего-то одного, человек будет ущербен, не знать двух — он будет беспомощен, а если он не знает всех трех, то его и человеком назвать нельзя».

В широком же смысле буддизм, проникший в Китай в первые века нашей эры, заставил мыслителей острее осознать проблематику основы основ китайской традиции — идеи символического деяния. В школе чань — самой китаизированной разновидности буддизма — были тщательно разработаны методы достижения, опознания и даже передачи опыта «раскрытия единого сердца», обнажающего пустотность — и в этом смысле самотождественность — всего сущего. «Это сердце — вот Будда», — гласит кредо китайских буддистов. Но как можно вести речь о вездесущности конкретного? Чаньские учителя прекрасно понимали, что поставили перед собой неразрешимую задачу. Они и не пытались ее решить. Для них язык мудрости был только зеркалом людских мнений, высвечивающим иллюзорность всех идей, образов и понятий. Буддизм не признает каких-либо бытийственных корней языка и, следовательно, норм культуры. Поэтому он способен ужиться с любой культурной традицией, но лишь ценой выявления ее внутреннего предела, ее ограниченности. Язык буддизма, одним словом, есть только тень иллюзии, появляющаяся лишь постольку, поскольку существует сама иллюзия, то есть культура.

Очевидно, что старания буддистов победить иллюзии иллюзией и зафиксировать нефиксируемое опровергали сами себя и напоминали, по признанию самих чаньских наставников, попытки «поднять волну в безветренную погоду и сделать операцию на здоровом теле». Чаньская литература — это литература иронии и парадокса, в конечном счете самоупразднения литературы. Преемствование «правды сердца» наставники чань объясняли анекдотически, вводя в свою традицию тему «кражи истины» вне всяких школьных регламентов. Впрочем, у этого скандального мотива была вполне серьезная подоплека, ведь истинной традицией никто и не может обладать — ее можно только «хранить».

Однако правда традиции сама непроизвольно изливается вовне себя. Она есть нечто предельно самоочевидное, «тайна неутаимая». «Обыкновенное сознание и есть истина», — гласит классическое чаньское изречение. Так можно ли не выкрасть такую истину?

Очевидно, что разговоры об «открытом воровстве» и «премудром невежестве» вели буддийских пророков в интеллектуальный тупик. Чаньская традиция оказалась не в силах вынести взятое ею на себя бремя удостоверения неустойчивого: чем изощреннее становилась чаньская техника «просветления», тем недостижимее оказывался чаньский идеал. Пришлось пожертвовать творческой свободой ради верности собственным постулатам. С XIII века наследие чань свелось к набору косных формул и приемов «внезапного прозрения» и в дальнейшем существовало, так сказать, в замороженном виде.

Чаньская школа стала завершением китайского буддизма в том смысле, что она выявила границы самоопределения традиции. Тем самым она вскрыла заложенный в наследии буддизма мощный заряд самоотрицания, что привело, с одной стороны, к самоизоляции буддийской общины, а с другой — к не менее решительному обмирщению ее религиозных ценностей. С XII века Китай вступил в эпоху религиозного обновленчества. Одно за другим здесь возникали сектантские движения, которые, наследуя формулы и символику буддийской традиции (в том числе, и даже в первую очередь, чань-буддизма), противопоставляли себя монастырской религии. По существу, обновленческие секты вдохновлялись буквалистским пониманием традиционного тезиса о том, что реальность являет себя через образы противоположного: «духовное просветление» напрямую было приравнено ими к «обыкновенному уму». Примечательно, что вождь секты обычно носил звание «живого Будды», то есть обладал святостью именно как физическое лицо. Соответственно, иронический парадоксализм даосизма и чань-буддизма сменился в сектантской литературе плоской дидактикой; религиозная вера свелась к бытовой морали, проповеди «совершения добрых дел», религиозное таинство — к нарочитой секретности и шифру.

Удушающий рационализм сектантских идеологий заставлял воспринимать символ как псевдореальный знак, а воображение низводил до кошмарной (то есть предосудительной или даже запретной) фантастики. Подобный буквализм придал сектам характер светских учений и сделал их соперниками существующей власти, что, конечно, побудило администрацию развернуть против них гонения. В то же время секты несли в себе идею отрицания или, точнее, «перевертывания» традиционных ценностей. Официальной иерархии богов-чиновников сектантская традиция противопоставляла культ верховного женского божества, «Нерожденной Праматери» (еще один пример буквалистского толкования символизма пустоты), и эта мать связана узами непосредственного, интимного общения со своими детьми — членами секты. Разумеется, возросшая взаимная изоляция реального и воображаемого в культуре позднеимператорского Китая как раз и откликнулась отмеченным выше обострением идеологической нетерпимости.

Разрыв между официальной религией и сектантским обновленчеством был далеко не единственной острой проблемой духовной жизни минского Китая. Параллели ему наблюдаются в обострившемся противостоянии идолопоклонства и иконоборчества в вопросах культа, официозного реализма и индивидуалистической экспрессивности в изобразительном искусстве, в распространении «развратной» литературы на фоне усыхания классической словесности до трюизма. Все это — приметы новой эпохи в истории китайской культуры — эпохи осознания предмета традиции.

Что означали все эти новшества? Несомненно, рост самосознания человека и, следовательно, более явственное ощущение им собственной предельности; более отчетливое понимание своей значительности и все большую неуверенность в себе.

Стоит напомнить, что мы касаемся здесь хронической и трудно опознаваемой метапроблемы человека, которую нельзя решить раз и навсегда, решить на «китайский» или какой-нибудь другой лад. Наверное,

лучший урок, который можно извлечь из размышления о ней, состоит в том, что каждый человек и каждое поколение должны вновь решать ее для себя.

Знаки власти

По-китайски «политика» означает «исправление»: правитель должен исправлять поступки и мысли людей и при этом начинать с себя. Власть, по китайским представлениям, изначально присутствует в любом сообществе людей, причем она неотделима от человеческого стремления к совершенству, так что там, где нет властвующего, люди «если не разбредутся, то учинят смуту». Невозможно понять упорной приверженности китайцев к их традиционной государственности и поистине священного трепета перед нею, не принимая во внимание тот факт, что власть в старом Китае имела в большей степени религиозный и моральный, чем юридический, смысл.

Китайская империя вплоть до XX века сохраняла в себе черты архаических верований. В сущности, государство как таковое ограничивалось в Китае рамками царствующего дома, династического древа как некоего «единого тела», охватывавшего всех членов рода, живых и умерших. Государь, совершая жертвоприношения усопшим предкам, выступал посредником между земным и загробным мирами. Эти царские ритуалы были делом чисто семейным, не касавшимся подданных империи, что, помимо прочего, объясняет частую и безболезненную смену династий в китайской истории. Одновременно правитель рассматривался как средоточие космических сил, фокус мирового круговорота; он был призван выполнять миссию благоустройства Вселенной и потому не мог не обладать моральным авторитетом. В качестве посредника между Небом и Землей китайский государь носил титул Сына Неба (*тянь цзы*). Считалось даже, что имеются соответствия между отдельными административными сферами государства и небесными созвездиями.

Все это означало, что державная власть императора неделима и не допускает противодействия. Сам же император должен был управлять сообразно с природными переменами, в первую очередь — сменой времен года. Древние китайцы полагали даже, что правитель должен жить в особой башне, так называемом Сиятельном Зале, где ему полагалось занимать комнату, есть пищу и носить одежду, соответствующие сезону года. Подробные регламенты, касавшиеся образа жизни государя, часто были не более чем фантазиями придворных церемониймейстеров, но, например, обычай возвещать о начале полевых работ или откладывая казнь преступника до осени — поры умирания — сохранился до XX столетия.

Таким образом, государь, согласно официальной идеологии империи, направлял движение всего мира до последней его частицы и был настоящим «подателем жизни» для всех существ. Неповиновение правителю рассматривалось в Китае не просто как уголовное преступление и попрание моральных устоев, но как истинное святотатство, покушение на самые основы вселенского порядка. Этим объясняется, помимо прочего, безжалостность, с которой подавлялись даже самые робкие выступления против государственной власти. При этом первые европейцы, попавшие в Минскую империю, единодушно отметили, что власть в Китае хотя формально и деспотическая, но в действительности не вмешивается в народный уклад жизни, проводит политику *laisser-faire*. А свержение династии в результате народного восстания рассматривалось как возмездие Неба за пренебрежение государя народными нуждами.

Моральный идеал, космологическая символика и административная рутинa в Китае сходились воедино в идее власти как ритуала. Согласно традиционной доктрине, государь должен был только символизировать власть в своем лице, то есть «управлять посредством недеяния», «сидеть на троне в глубоком безмолвии и только». По сути, правитель выступал воплощением покоя как символа всякой деятельности. Символическое измерение власти, идея власти как тайны приобрели в

Китае самодовлеющее значение. Власть в Поднебесной империи была предметом не договора общественных сил, а, скорее, молчаливого соглашения между правителем и подданными. Ибо ритуальное поведение есть поведение обходительное и предупредительное, церемониально-вежливая речь есть речь иносказательная; то и другое предполагает наличие разрыва, невидимой дистанции между сущностью и явлением, и именно знание этой символической дистанции дает правителю-мудрецу право управлять миром. Отсюда неугасимый интерес властителей Китая к стратагемному мышлению, путям и способам скрытного достижения своих целей, что, впрочем, не предполагало ни сознательного лицемерия и обмана подданных, ни тем более произвола, ибо политика как публичная деятельность могла быть обеспечена только общепринятыми добродетелями. Как сказано в книге даосского патриарха Лао-цзы, совершенно чуждого каким-либо хитростям, но настаивавшего на воспитании в себе «внутренней добродетели»: «Рыбе нельзя покидать глубину, а средства управления государством нельзя показывать народу».

Идея власти как ритуала возобладала еще на заре китайской цивилизации, когда она оправдывала бездействие законных царей перед лицом военных диктаторов. Она пользовалась особой популярностью в эпоху ранних империй, когда даже смена династий нередко имела вид благочестивой церемонии: низлагаемый государь должен был как бы добровольно уступить трон более достойному преемнику, а тому полагалось долго отказываться занять его место, чтобы в конце концов уступить настойчивым просьбам «народа». Позднее свергаемых правителей стали просто убивать, но известная церемонность, хотя бы показная, отнюдь не исчезла из политического поведения правящих верхов. Даже такой диктатор, как Чжу Юаньчжан, как мы знаем, оправдывал свое воцарение волей народа (что не помешало ему, напомним, вымарать из канона «Мэн-цзы» все пассажи, ставящие волю народа выше воли царя). Вспомним также крылатое выражение «китайские церемонии», которое в Китае вовсе не имело того иронического оттенка, которое приобрело в Европе, —

ведь речь шла о единственном для власть имущего способе получить кредит доверия. Не следует забывать также, что идея «управления посредством недеяния» в старом Китае имела свои объективные предпосылки: в условиях преобладания натурального хозяйства и слабого размежевания общественных функций ритуал был важнейшим средством сплочения общества.

Идея ритуала как сущности власти предполагала органическую концепцию общества, где благополучие каждого человека зависит от сотрудничества всех людей. Государство и весь мир рассматривались как подобие живого тела, и одним из главных свойств мудрого правления считались проницаемость, «проходимость» (*тун*) всех каналов циркуляции «жизненной энергии» в мире — как в природе, так и в обществе.

Положение индивида в обществе приравнивалось к его врожденному уделу. В следовании своему уделу, утверждали идеологи империи, все люди равны, несмотря на неравенство их положения и имущественного состояния. Идеальное общество должно было функционировать совершенно естественно, и образцом для него — опять-таки без всякой иронии — служили муравейник и пчелиный улей.

В реальной жизни китайцы без труда отделяли личность императора от олицетворяемой им «идеи» священного порядка мироздания. Историки старого Китая могли без особого риска для себя объявлять правителей прошлого бездарями и глупцами именно потому, что ничтожество отдельных августейших особ лишь ярче оттеняло символическое величие их власти. По той же причине можно было без вреда для государственных традиций свергнуть царствующую династию и даже лишить жизни правителя, что часто и происходило на практике: из 208 китайских императоров, правивших с 221 года до н. э. по 1912 год н. э., почти треть умерла насильственной смертью.

Как первый мудрец империи, где правили ученые-чиновники, император был обязан всю жизнь учиться, то есть совершенствоваться, «работать над собой». В Китае с древности существовала должность учителя государя, и этот человек был единственным из смертных,

кому Сын Неба оказывал почести. Для будущего императора учеба начиналась уже в раннем детстве. К шести годам ему полагалось знать наизусть азы конфуцианских канонов и кое-что из классической поэзии. Каждое третье занятие (а занятия обычно были ежедневными) молодой правитель должен был демонстрировать вновь приобретенные знания. Даже в зрелом возрасте государю полагалось слушать лекции и беседовать с учеными мужами в специальном павильоне дворца — так называемом Зале Канонов.

Между тем царствование Минской династии принесло резкое усиление авторитарных тенденций в управлении. Выходец из низов, научившийся грамоте уже взрослым и, конечно, далеко не достигший высот эрудиции, приличествующей уважаемому человеку, основатель династии явно недолюбливал высокомерных, готовых по каждому случаю поучать самого государя книжников. К тому же драматическая судьба научила его с обостренной, почти болезненной подозрительностью относиться к служебному усердию и тем более услужливости. Его комплексы выскочки угадываются, в частности, в его решимости завести в нарушение обычая алтарь своих предков непосредственно во дворце и ежедневно лично совершать там поклонения. Придворные историографы, разумеется, увидели в этом новшестве знак выдающейся добродетели.

Чжу Юаньчжан упразднил прежние правительственные органы и стал самолично принимать решения практически по всем вопросам управления, выслушивая до двух сотен докладов каждый день. А главное, он без колебаний жестоко карал своих чиновников по малейшему поводу или просто подозрению. Непрерывная вереница казней служилых людей время от времени перерастала прямо-таки в массовые экзекуции. Государственные канцелярии кишели тайными осведомителями, доносы на сослуживцев поощрялись официально.

Это не значит, что традиции конфуцианской бюрократии были поколеблены. Как раз наоборот: они укрепились как никогда и проникли во все поры общества. В Китае попросту не существовало иного источника

политической устойчивости. Просто конфуцианская кулыгура всегда утверждала союз авторитарного правления и нравственного совершенствования, что вело к непрерывной, неразрешимой конфронтации императора и наиболее решительных моралистов среди эрудитов-чиновников. Если, по выражению одного европейского остроослова, правление в старой России было «деспотизмом, ограничиваемым цареубийством», то правление в Китайской империи было деспотизмом, ограниченным конфуцианской моралью. И чем больше был склонен к тирании император, тем более решительное противодействие он встречал в рядах образованной элиты и, как ни странно, тем охотнее сам апеллировал к авторитету конфуцианской учености. Тот же Чжу Юаньчжан очень любил выступать в роли главного наставника страны по части добродетели. Он составил своеобразный моральный кодекс подданных Минской империи из шести пунктов и настаивал на том, чтобы экземпляр его августейших наставлений дошел до каждого крестьянского дома — если не для чтения, то, по крайней мере, в качестве знака лояльности.

Вот такое несколько нелогичное по виду, но очень жизненное сочетание авторитаризма и морализма раз за разом как по нотам разыгрывалось в китайской истории — словно перед нами не история, а специально написанная пьеса. Взять хотя бы пример третьего государя Минской династии Чжу Ди, правившего под девизом Юнлэ (что значит «Вечная радость»). Будучи командующим армией на северной границе империи, Юнлэ в 1402 году поднял мятеж и захватил тогдашнюю минскую столицу Нанкин; его предшественник Чжу Юньвэнь сгорел в своем дворце, подожженном мятежниками (правда, тело его не нашли, и ходил слух, что ему удалось бежать). Юнлэ представил дело так, будто он хотел прийти на помощь своему погибшему брату, и подавляющее большинство придворных охотно подхватили эту версию. Но когда узурпатор потребовал от двух самых именитых сановников написать ему слово-словие, то оба ответили отказом, недвусмысленно назвав вещи своими именами. Тогда Юнлэ предал мучительной казни обоих, а вместе с ними сотни их родс-

твенников. Эту расправу он благоразумно прикрыл заботой о конфуцианской учености, затеяв составление грандиозных книжных собраний и дав свое высочайшее одобрение так называемому «полному своду» комментариев к конфуцианским канонам, которые получили в дальнейшем статус нормативных. Но примечательно, что спустя полтора столетия, еще в царствование все той же Минской династии, оба страдальца за конфуцианскую мораль были объявлены великими героями, и в их честь в столице воздвигли специальные святилища.

Да, минские самодержцы могли расправиться с любым подданным по своей прихоти и охотно пользовались этой привилегией. Но они не могли побороть глубоко укоренившиеся в китайском обществе нравственные ценности и идеалы. Их расправы над своими нравственно непреклонными подданными напоминают попытки разогнать туман руками: препятствий вроде бы нет, но и добиться желаемого невозможно.

Между прочим, упомянутый Юнлэ вошел в историю и как строитель императорского дворца Гугун в Пекине — самого зрелого и совершенного памятника монументальной архитектуры Китая. Его облик способен многое рассказать о традиционном укладе жизни в Срединной империи. И не только и даже не столько потому, что ставка императора была средоточием власти, богатства, учености и культуры. В силу многих причин порядки в императорском дворце раскрывают, скорее, темные и малопривлекательные стороны китайских нравов и китайского мировоззрения. Жизнь минского двора — это в самом деле блеск и нищета. Блеск империи и нищета добродетели.

Совершив свой переворот, Юнлэ решил перенести столицу из Нанкина на север, на место столицы свергнутой Минами монгольской династии Юань. Юнлэ, несомненно, хотел укрепить северные рубежи своего обширного царства, да и сам уже привык к этим местам, где ему довелось провести много лет в должности командующего северными армиями. К 1420 году строительство новой императорской резиденции было завершено. Она получилась в своем роде грандиозной, но отнюдь не монументальной в европейском понима-

нии. Мы не увидим в ней ничего похожего на дворец владыки величайшей державы тогдашнего мира. Дом властелина Поднебесного мира предстает сложным комплексом сооружений, разбросанных на обширной площади «Запретного города», недоступного для простых смертных. В этом гигантском и все же очень легком, воздушном архитектурном ансамбле запечатлелось то равновесие строгости и свободы, дисциплины и фантазии, которое так свойственно китайскому художественному вкусу. В нем есть свой порядок и своя игра легких, летучих созвучий, но ни то ни другое не нарушает живой асимметрии композиции, не переходит в отвлеченную схему, насильственно наложенную на предметные качества пространства и естественную пластику вещей. Перед нами возникает образ порядка за пределами абстрактно-геометрической упорядоченности, энергетически насыщенного пространства рассеивания знаков. Этот переменчивый, текучий образ предполагает как бы скользящую перспективу созерцания и всегда включает в себе нечто особенное.

В планировке дворца имелась центральная ось, проходившая в меридиональном направлении. Однако главной темой этого архитектурного ансамбля был своеобразный диалог прилегавшей к южной стене парадной части дворца и располагавшейся к северу от нее личной резиденции императора. В южной части доминировали три тронные палаты для официальных церемоний. Императорская резиденция тоже включала в себя три тронных зала, но идеалы и ценности, выраженные со всей торжественностью в публичных зданиях, получали здесь камерное, интимное звучание.

Дворец минских императоров — это именно ансамбль, пространство контрастов и созвучий. Каждая его деталь имела в нем как бы своего двойника, свой перевернутый образ, поэтому здесь не было фиксированного центра и ни одна его часть, ни одно здание не довлели над другими. По этой же причине каждая постройка имела свою индивидуальность, свое поэтическое название. Но это индивидуальность символического типа, стильного жеста, нюанса, очерчивавших зияние пустоты и терявшихся в ней. В сущности, регули-

рующей инстанцией пространственной среды дворца была ритмическая пауза; все строения составляли одно целое с окружающим пустым пространством, как бы изливались в небесный простор, сообщались с ним. Мосты, ворота, галереи, дорожки — все эти знаки перехода, перемещения — не менее заметны и важны здесь, чем церемониальные здания. Все они обладают столь же безошибочно индивидуальным лицом. В свою очередь, здания хрупки, непритязательны и открыты не только благотворным «веяниям» космоса, но и суровым ветрам пекинских широт. Лишь в 20-х годах XVII века император Тяньци, страстный любитель театра (и столярного дела), впервые соорудил подземную отопительную систему в двух небольших павильонах для театральных зрелищ, что было с восторгом встречено придворной общественностью.

Дом вселенского монарха растекался в пространстве, теряя себя в нем. В этом доме все было устроено таким образом, чтобы нельзя было ограничить пространство, установить его начало и конец, и вместе с тем постоянно создавалось ощущение пространства замкнутого, полного в самом себе. Столь, казалось бы, противоречивый эффект достигался разбивкой территории дворца на множество самостоятельных дворов, огороженных стенами, живыми изгородями и водными потоками, так что, прогуливаясь по дворцу, можно было с одинаковой легкостью чувствовать себя и пересекающим рубежи пространства, и погруженным в его глубину.

Величие китайского Сына Неба было истинно «небесным», незаметным для взоров его земных подданных. А средоточие Срединной империи остается чисто внутренним, сокровенным. Оно всегда таится где-то на грани видимого; чтобы его узреть, надо отрешиться от всего «данного». Этот «Запретный город» Поднебесного мира был в конце концов только поводом для узрения сокровенного «Небесного града».

Заметим, что уклад жизни императоров требовал от них постоянных перемещений. Ведь за стенами резиденций находились покои членов семьи и многочисленных наложниц, культовые и административные здания, места увеселений и даже императорский кабинет.

Большую же часть года минские государи вообще предпочитали проводить «на природе» — в летнем парке по соседству с дворцом.

Разумеется, индивидуальный колорит архитектурных сооружений дворца не мешал, а даже помогал им выступать равноценными образами мировой гармонии. Это их назначение подчеркивалось пышными названиями строений: «Ворота Небесного Покоя», «Зал Верховного Единения», «Зал Высшего Света», «Зал Творческого Соития» и т. д. Эти названия — как летучие письма духа, незримо нанесенные на земные формы. О том же свидетельствовали цвета, конструкция и материалы зданий. К примеру, вид главного, тронного зала определяла символика пяти цветов: его пол был выложен темным камнем, терраса сложена из белого мрамора, стены были красными, нижняя крыша — желтой, а верхняя — голубой.

Надо сказать, что символизм бытия (а следовательно, и власти, и преуспевания) никогда не встречается в Китае в пластически замкнутой форме. Он есть именно «лес знаков», выстроенных по принципу ребуса — фундаментальному для иероглифической письменности и всего китайского мироздания. Примечательно, что принципы «ребусного мышления» со всей очевидностью проявились в фольклорных параллелях космологической символики, сложившихся как раз в минское время. Правда, в фольклоре идея бытийственной глубины превращения оказалась утраченной, и Ребус Бытия теперь составлялся с оглядкой на обыденное значение образов и даже фонетическое сходство соответствующих слов. Так, на вошедших в китайский быт при Минской династии благожелательных лубочных картинках олень символизирует большие награды, ваза — покой, карп и золотые рыбки — прибыль и изобилие, обезьяна верхом на лошади — головокружительную карьеру и т. д.

Нельзя не сказать, наконец, и о символизме третьего измерения пространства — высоты. С глубокой древности китайцы различали три основных «этажа» мироздания: подземное царство, земной мир, где обитает человек, и небеса. Схематические изображения

трех слоев мира, обрамленных снизу и сверху «узором облаков», символом первозданной пучины, еще в позднем Средневековье часто наносились на ритуальные предметы. Та же символика трех уровней мироздания угадывается в трехъярусных крышах церемониальных зданий императорского дворца и в обычае воздвигать одну за другой три тронные палаты, причем главенствующая роль среди них отводилась последнему, то есть как бы высшему залу. О вертикальной оси космоса напоминало и вертикальное расположение императорских инсигний. Число «три», заметим, определяло традиционные представления об иерархии. Достаточно вспомнить девять рангов чиновников и категорий налогоплательщиков, три уровня мастерства в искусстве, девять степеней буддийской святости и т. д. Символика трех миров имела множество преломлений и в даосской традиции. Картину трех этажей мироздания являло изображение на парадном одеянии даосского священника. Три уровня имел алтарь в даосском храме, что символизировалось опять-таки их горизонтальной проекцией: составленными вместе тремя столами. Тот же алтарь и в особенности возвышавшаяся на нем курильница являли собой образ мировой сферы с ее тремя и девятью ярусами. Поднимавшийся над курильницей благовонный дым символизировал «веяние» космической энергии (*ци*), исходившее из этого пустотного Сердца мироздания.

Настойчивое стремление согласовать быт императорского двора со священной математикой космоса наблюдается в расположении и устройстве столичных культовых сооружений, в предписаниях, касавшихся формы и цвета церемониальной одежды. Храм, в котором совершались поклонения Небу — самый торжественный обряд в календаре официальных церемоний империи, — возвышался за южными воротами столицы, во владениях активной, светлой, мужской силы ян. Ограда его по форме являла сочетание квадрата и круга, а сам храмовый комплекс включал в себя три постройки (ведь троица — простейшее числовое обозначение ян). Небесный алтарь, где император приносил жертвы верховному началу мироздания, имел форму

круга, и к нему вела лестница в девять ступеней – предельное натуральное число и, следовательно, символ полноты бытия. Говорили даже, что каждая часть алтаря сложена из количества камней, кратного девяти. На нем приносили жертвы в день зимнего солнцестояния или на лунный Новый год, то есть в тот момент годового цикла, когда сила ян, по китайским представлениям, наиболее стеснена, но и обладает наибольшей потенцией роста, когда она отсутствует и все же более чем когда бы то ни было реальна. Все здания в храме Неба были покрыты глазурованной черепицей синего цвета — цвета небесной лазури. Таков же был цвет одежд императора и сановников, участвовавших в жертвоприношении Небу.

Алтарь Земли, напротив, располагался за северной стеной столицы, почти напротив алтаря Неба, и ассоциировался с пассивной, темной, женской силой инь. Он имел форму квадрата, был посыпан желтым песком, и к нему вела лестница с четным числом ступеней — восемь. Жертвоприношения на нем приурочивались к дате летнего солнцестояния, и для совершения их император облачался в желтые одежды, украшенные янтарем.

Симметрия соблюдалась и в отпращивании культов Солнца и Луны. Алтари этих главных небесных светил находились, соответственно, за восточными и западными воротами престольного города. Солнцу приносили жертвы в день весеннего равноденствия, его храм и алтарь были красными, такого же цвета была одежда участников жертвоприношения, и украшалась она кораллами. Луне поклонялись на алтаре из белых камней и делали это в одеяниях «лунно-белого» цвета, украшенных бирюзой. К алтарю дневного светила вела лестница в девять ступеней, а лестница у алтаря Луны насчитывала шесть ступеней.

К югу от дворца, по обе стороны императорского проспекта, соединявшего дворец с южными воротами внешней стены столицы, находились храмы предков династии и плодородия земли. В конструкции последнего храма господствовало число «пять»: он состоял из пяти помещений, его алтарь имел пять чжанов в длину

и пять чи в высоту, на нем лежала «земля пяти цветов», и к нему поднимались по лестнице из пяти ступеней.

Главным символом божественной силы плодородия считались традиционные «пять видов злаков» — рис, просо, ячмень, пшеница и соевые бобы. Любопытно, что в культе императорских предков, который был искусственно сведен в пару с культом плодородия земли, то же число «пять» имело как бы временное измерение: императору полагалось приносить жертвы своим предкам пять раз в год.

Перечисленные три пары культов относились к высшему разряду и были призваны символизировать основы мировой гармонии. Сверх того, официальные регламенты различали двадцать пять культов средней категории и восемь — низшей. Среди них мы встречаем богов природных стихий и явлений, владыка ада и патронов администрации, всевозможных мифических персонажей и даже души особо заслуженных чиновников прошлых времен.

Организация имперских культов лишний раз напоминает о том, что в китайской картине мира пространство являет собой процесс, а время сжимается в пластику образа, что бытие в ней есть именно Пространство-Время, и, более того, связь, взаимообратимость того и другого. Приведем в подтверждение только один пример: в даосской литургии рождение Неба и Земли воспроизводилось ритмическими ударами в барабан (инструмент Неба) и гонг (инструмент Земли), так что пространственный образ мироздания получал протяженность музыкального произведения.

В традиции были приняты двенадцать основных инсигний державной власти, которые в своей совокупности символизировали полноту свойств творческой силы мироздания. Происхождение их теряется в глубине веков, но в эпоху Средневековья их архаический культовый подтекст был уже прочно забыт. Теперь их воспринимали как часть морализаторской космологии и благопожелательной символики. Мы встречаем все двенадцать священных знаков на парадной одежде властителей Минской империи, где их располагали сверху вниз по старшинству. Главенствующее поло-

жение отводилось солнцу и луне: светлый солнечный диск вышивался на правом плече халата, темный лунный диск — на левом. На солнечном диске помещали изображение трехногого (число ян) петуха, на лунном — зайца, толкущего в ступе порошок бессмертия. Под солнцем и луной изображался ковш Полярного созвездия, причем в минское время обычно изображались только три звезды, обозначающие ручку небесного ковша. В числе старших символов фигурировали также Мировая гора (точнее, три горы или гора с тремя пиками). Чуть ниже помещали пару драконов, а под драконами — пару фениксов. Далее мы встречаем фигуры так называемых «пестрых тварей» — малоизвестных мифических существ, изображенных на ритуальных кубках, а за ними языки огня (этот символ говорит сам за себя), стебли водорослей (эмблема водной стихии) и крупинки зерна — символ пищи, самого ценного материального субстрата жизни. Внизу помещались обращенные в разные стороны топоры и особый узор *фу*, состоящий из двух ломаных линий. Топоры обычно считались эмблемой карательных полномочий государства.

Официальная жизнь во дворце начиналась рано: чиновники еще до рассвета собирались у ворот Запретного города, ожидая разрешения войти в тронный зал Сына Неба, где император восседал на высоком троне поверх голов своих придворных, отчего само обращение «Ваше величество» в китайском языке означало буквально «подножие трона». Императорские аудиенции продолжались с перерывами целый день от восхода солнца до заката, ведь основатель династии завещал своим преемникам лично рассматривать все государственные дела. Правда, при последних императорах Мин дисциплина была уже не та, число докладов сократилось до двух десятков и даже меньше, а сами государи годами манкировали своими обязанностями.

Для аудиенций и исполнения религиозных обрядов правитель империи надевал свое церемониальное платье, украшенное извивающимся драконом — символом власти — о пяти когтях. Парадный халат императора был желтого цвета — цвета золота и земли, что делало

Сына Неба, несмотря на его титул, именно земным властителем. Вообще же по традиции государю полагалось иметь 12 халатов, и в быту он чаще надевал халаты темных цветов — например черный. Вместо короны император носил украшенный драгоценными камнями высокий головной убор в древнем стиле: он имел плоский прямоугольный верх, с которого свисали 12 жемчужных нитей. Был у властителя Поднебесной империи и свой скипетр — хрустальный или яшмовый жезл, который назывался *жу-и* и символизировал исполнение всех желаний.

Особое значение придавалось императорским печатям, которыми скреплялись все указы в Срединном государстве. Печати слыли символом Неба, и в эпоху Мин их насчитывалось у государя в общей сложности 24; из них основными считались девять — наибольшее простое число, символизирующее пик силы ян. Главная печать, сохранившаяся от времен Танской династии, называлась «Императорское сокровище для поклонения Небу» и употреблялась только при жертвоприношениях Небу и Земле. Вторая по важности печать — «Императорское сокровище» — использовалась для скрепления рескриптов государя.

Тело Сына Неба считалось настолько священным, что государю не подобало носить хотя бы однажды выстиранную одежду: он просто надевал новую, когда считал нужным. Уже знакомый нам император Юнлэ, к примеру, заявлял, что мог бы менять белье по десять раз в день, но предпочитает ходить в старом и не мыться, чтобы «не смывать свое счастье».

За здоровьем августейшего владыки следили полтора десятка врачей и вдвое больше помощников и прислужников. Все приготовленные лекарства первым пробовал на себе личный лекарь императора. Неудачное лечение каралось тяжкими наказаниями, что не стало помехой для многочисленных в китайской истории случаев отравлений императоров, не угодных могущественным царедворцам.

Как всегда в Китае, огромное значение придавалось гастрономической стороне императорского быта. На императорской кухне, управлявшейся специальным

отделом дворцовой канцелярии, трудились 5—7 тысяч поваров и целая армия кухарок, отобранных после тщательной проверки их кулинарного искусства и политической благонадежности: закон строго запрещал подносить жертвенные блюда в родовых храмах династии лицам, когда-либо подвергавшимся наказанию, или даже родственникам преступников. Для удовлетворения потребностей обитателей дворца в столицу приходилось завозить несметное количество съестных припасов. Согласно хозяйственным записям, во дворец ежегодно поступало почти 19 тысяч свиней, 17 500 баранов, 32 тысячи гусей, почти 38 тысяч кур. Кроме того, специально для жертвоприношений поставлялось 160 отборных свиней, 40 бычков одной масти и пр. Во дворце состояло на учете более 300 тысяч столовых изделий из фарфора, каждой год полагалось поставлять еще 10 тысяч предметов, но и этого количества со временем стало не хватать для дворцовых нужд. Хранили провизию в специальных холодильных комнатах, где держали заготовленные зимой глыбы льда.

Что касается императорского стола, то и здесь существовала своя символика: государю полагалось вкушать яства, которые «соответствуют сезону», и притом в определенном составе и числе. Считалось, что императору следует каждый раз подавать ровно сто блюд, но в действительности лишь раз в году, на Новый год, меню праздничного банкета состояло из 99 блюд, причем половину этого количества составляли различные десерты. Ел император, как правило, в одиночестве. В родовом храме минских государей существовали месячные циклы подношения жертвенных яств: каждому дню месяца соответствовало определенное блюдо.

Впрочем, церемониальная сторона императорской кухни всегда была чистой формальностью, и питались китайские государи сообразно личным вкусам и привычкам, нередко самыми обыкновенными кушаньями.

Естественно, придворные церемониймейстеры работали во всех деталях сценарии дворцовых банкетов. Последние разделялись на четыре категории: великий, средний, обычный и малый. Пирывы проходили под

музыку, пение хора, прославлявшего заслуги царствующей династии, и выступления танцовщиц. Начинались пиры обычно в полдень и длились до вечера. Император провозглашал здравницы своим сановникам, а те в ответ поднимались с мест и били ему девять земных поклонов, касаясь лбом земли. Придворные дамы устраивали отдельные банкеты под главенством императрицы. Официальные пиршества проходили также во всех чиновничьих управах империи.

Очень важным атрибутом власти и могущества Сына Неба был большой гарем. По преданию, уже сын прародителя китайской цивилизации Желтого Владыки (Хуанди) имел одну законную супругу и трех наложниц. Наличие у правителя четырех жен стало в Китае — как и в странах исламского мира, — нормой дворцовой жизни. Четыре жены императора символизировали, по мысли придворных книжников, четыре стороны света и четыре времени года, а вместе с государем они составляли священное число пять: пять стихий, пять цветов, пять вкусовых ощущений и т. д. С этой точки зрения, императорский гарем представлял прообразом универсума. Согласно более позднему и более экстравагантному разъяснению, императорская семья должна напоминать чайный сервиз, где одному чайнику сопутствуют несколько чашек. Впрочем, мудрый царь Шунь имел только три жены, а трижды три образуют девятку — пик мужской силы ян. Число же императорских жен при легендарной династии Ся должно было составлять 12 (тройка, взятая четыре раза). При династии Инь государю были приданы еще 27 (то есть трижды девять) наложниц, так что теперь император обладал тридцатью девятью женами. Такое число жен объяснялось также тем соображением, что женский век (то есть возраст деторождения) заканчивается в сорок лет. Наконец, при династии Чжоу число обитательниц императорского гарема должно было равняться 120, и они были разбиты в общей сложности на пять разрядов. Верхнюю ступеньку занимала императрица, далее шли три «жены», девять «старших наложниц», 27 «младших наложниц» и 81 «гаремная девушка».

В средневековых империях организация императорского гарема приобрела свой окончательный вид.

Официально здесь должны были находиться 122 женщины: одна законная супруга, четыре младшие жены (каждая из них имела особый титул), девять прислужниц императрицы, девять «избранных девушек» и три группы младших девушек гарема. В действительности минские императоры имели шесть или даже больше младших жен. Кроме того, во дворце находилась целая армия разного рода служанок. Позднейшие источники оценивают их численность в 9 тысяч. Возможно, это преувеличение, но в минское время известны случаи, когда во дворец принимали сразу по 300 девушек. Обыкновенно их отбирали местные чиновники или же они попадали во дворец в качестве подношения от правителей сопредельных стран.

Что бы ни писали ученые авторы о символизме чисел в императорском семействе, действительный быт государева гарема имел на удивление мало общего с традиционными схемами мировой гармонии и даже принципами конфуцианской морали. Жестокое соперничество и ревность заставляли обитательниц гарема использовать все средства для достижения своей заветной цели: стать матерью наследника престола. Интриги, клевета, насильственное прерывание беременности, усыновление чужого ребенка по политическим мотивам (большое преступление по нормам конфуцианства), изоощренные убийства соперниц и даже покушения на самого императора были частью повседневной жизни гарема. Были у гарема и свои мифы — например, рассказы о том, как император с одного взгляда влюбился в какую-то наложницу, порой даже родом из какого-нибудь дикого племени, и сделал ее сына наследником престола. Еще один трогательный рассказ того же рода: император случайно встречает и объявляет своим наследником сына любимой наложницы, которого держали где-нибудь тайком взаперти, чтобы уберечь его от мести могущественных соперниц.

Государственные чиновники не уставали разоблачать пороки гаремного быта, хотя их протесты не в последнюю очередь объясняются тем обстоятельством, что обитатели гарема имели возможность оказывать на правителя куда большее влияние, чем даже высшие

сановники двора, видевшие государя только на официальных аудиенциях. Озабоченность возможным посягательством гаремных фавориток на прерогативы их царственных покровителей не была чужда и самим правителям империи. Основоположник Минской династии даже оставил на стене дворца выгравированный на металлической табличке завет не позволять женщинам вмешиваться в государственные дела. И надо сказать, что при минском дворе влияние обитательниц гарема на политику было довольно ограниченным. Это объясняется, помимо прочего, строгим запретом каких-либо сношений женщин дворца с внешним миром. Их переписка с кем-либо за пределами «Запретного города», включая родственников, каралась смертью, и даже врачам запрещалось посещать «внутренние покои» дворца для лечения заболевших. Сказывалось и низкое происхождение большинства жен и наложниц императора.

Тем не менее, с точки зрения имперской бюрократии, самой вредной категорией обитателей «Запретного города» были евнухи, обслуживавшие гарем. Надо учесть к тому же, что евнухи в подавляющем большинстве были выходцами из низов или даже некитайских племен, корни в обществе провинциальной элиты не имели и были просто обречены на каждом шагу сталкиваться с презрением и ненавистью конфуцианской бюрократии. Впрочем, они были врагами чиновничества, но не великой традиции конфуцианского управления. Во дворце с 1429 года имелась даже специальная школа для служителей «внутренних покоев», многие из них отлично исполняли административные обязанности и не чурались литературных опытов.

История института царских евнухов теряется в глубине веков. Во всяком случае, евнухи имелись в царском дворце уже при династии Инь. С течением времени их численность неуклонно возрастала. Европейские миссионеры, принятые при минском дворе, полагали, что во дворце проживало 12 тысяч евнухов и что ежегодно туда поступало на службу еще 3 тысячи человек. Позднейшие историки дают цифру в 70 тысяч евнухов для императорского дворца и еще 30 тысяч в других местах империи. Немало людей по всей империи

сами оскопляли себя в надежде попасть на службу во дворец. Евнухи возглавляли дворцовую гвардию и тайную полицию, дипломатические посольства и дворцовые мастерские. Некоторые императоры заводили у себя целые воинские подразделения из евнухов. Доверенные люди из числа гаремных служителей ведали финансами и торговыми операциями двора, строили императорский дворец, возглавляли армии и водили императорский флот к далеким берегам, как знаменитый адмирал Чжэн Хэ. При всей предубежденности конфуцианских хронистов против обитателей гарема, даже они не могли не признать, что и среди евнухов имелось немало достойных людей. Однако последние десятилетия царствования Мин омрачились фактической диктатурой нескольких на редкость тщеславных и алчных евнухов. Действенными инструментами политического террора были тайная полиция императора и дворцовые тюрьмы, тоже находившиеся под полным контролем евнухов.

Какими бы злодеями ни изображались евнухи на страницах официальных хроник, нетрудно представить, что даже в личном плане они могли в глазах августейших особ в выгодную сторону отличаться от самовлюбленных, занудных, вечно комплексующих на почве своего ученого тщеславия конфуцианских сановников. Впрочем, не будем забывать, что среди евнухов существовала своя иерархия: лишь очень немногие из них были близки к царствующей персоне, большинство же занимались черной работой и были в полном смысле париями дворцового общества.

Евнух, занимавший должность главного камердинера, ведал интимными встречами императора с его женами. В его ведомстве фиксировали каждую ночь, проведенную государем с императрицей, чтобы знать точную дату возможного зачатия. В последние несколько столетий Китайской империи встречи с наложницами устраивались следующим образом: вечером, по завершении ужина евнух подносил правителю серебряное блюдо, на котором лежали выкрашенные в зеленый цвет таблички с именами его любимых наложниц. Если император выказывал желание встретиться

с какой-нибудь из них, соответствующий служитель гарема раздевал выбранную наложницу донага (дабы она не могла пронести в императорские покои оружие), заворачивал ее в накидку из птичьих перьев и на закорках переносил в императорскую спальню. Камердинер оставался у дверей спальни и периодически выкрикивал: «Время истекло!» Если государь после третьего возгласа не откликнулся, камердинер входил в спальню и уносил наложницу, предварительно осведомившись, желает ли повелитель иметь от нее ребенка. Если ответ был отрицательным, принимались надлежащие превентивные меры. Считалось, что такой порядок не позволял императору сверх положенного предаваться сладострастию. Что же касается императрицы, то она считалась полновластной хозяйкой гарема, и император не имел права посетить какую-либо из наложниц без ее разрешения.

Евнухи казались императорам тем более надежными слугами, что вследствие своего низкого происхождения и презрения служилой знати они могли уповать только на милость августейшего покровителя. Неудивительно, что императоры часто поручали своим доверенным евреям важные государственные дела, особенно в области финансов, и это обстоятельство подогревало острую вражду между евреями и имперской бюрократией, которая пронизывает всю политическую историю Срединной империи.

Теперь пора перейти к описанию главной, бессменной опоры империи — к сословию чиновников, получивших конфуцианское образование (в западной литературе их обычно называют *literati*, то есть «ученые»).

Китайская империя — это прежде всего империя бюрократии. С древности в Китае были до мельчайших деталей разработаны необходимые правила и процедуры функционирования бюрократического аппарата: иерархия и субординация чиновников, распределение обязанностей, всевозможные «сдержки и противовесы» в администрации, правила циркуляции официальных документов и т. п. Вся империя была разделена на 13 провинций и 159 уездов, в которых имелись чиновничьи управы. Учитывая, что население минского Китая

составляло чуть больше 60 миллионов человек, правитель уезда управлял в среднем 400 тысячами человек. Цифра солидная, и тем не менее надо признать, что минская администрация довольно успешно контролировала подчиненную ей огромную страну. Правда, ниже уездов существовали еще 250 низовых уездов и 1144 волости, которые управлялись местными доверенными лицами. Свои органы управления имелись также в деревнях и городских кварталах.

Бюрократия нуждается первым делом в образованных людях. Как ни важна была роль государя и его двора в политике и культуре Срединной державы, августейшая особа была лишь небольшой и не самой главной частью Великой Традиции империи. Подлинным фундаментом китайской цивилизации был, без сомнения, культ грамотности, книжного знания, писаного слова, иероглифической письменности вообще. «Жизнь есть учение», — гласила первая заповедь традиции, завещанная Конфуцием, который сам удостоился от потомков звания «Учителя десяти тысяч поколений». В этом культе учености воплотились важнейшие черты китайской цивилизации: союз власти и знания, присутствие в реальной жизни ее нетленного символического тела, сплетенного из книжных образов и намеков, твердая вера в содружество природы и человеческого разума. В позднее Средневековье «аристократия тушечницы» окончательно затмила «аристократию меча» и тем более аристократию по рождению (сводившуюся, в сущности, к императорскому клану). Теперь каждого китайца от рождения до смерти сопровождало благоговение перед всем, что имело отношение к письму. Выбрасывать или использовать по пустякам исписанную бумагу считалось кощунством, и ее с должным почтением сжигали в специальных урнах. В даосской же литургии жертвоприношение вещей заменялось принесением в жертву (сожжением) священных текстов, что символизировало пресуществление знаков письма в божественное «веяние» пустоты. Ведь по традиционным китайским представлениям тексты канона «коренились в пустоте», то есть непосредственно воплощали предельную реальность. Струи благовонного дыма в

храме были для даосов ближайшим земным прототипом незримых «небесных писем».

Честолюбивые юноши в старом Китае были лишены приятного права выбирать область применения своих талантов. Единственно почетной и желанной считалась только одна карьера или, вернее, две стороны одной карьеры «человека культуры»: чиновничья служба и свободное служение музам. Чтобы пробиться в сонм звезд Небесной империи, не жалели ни сил, ни времени, ни денег. Обучение ребенка грамоте начиналось с раннего детства, а школьный курс наук, включавший в себя зазубривание наизусть всего корпуса конфуцианских канонов, знакомство с важнейшими историческими и литературными произведениями, овладение основами стихосложения и так далее, продолжался не менее семи-восьми лет. Специальных или технических знаний учащиеся не получали: профессионализм мог даже помешать будущим чиновникам осуществлять миссию управления государством посредством «внутренней добродетели», выражающейся в символических жестах. Премудрость древних вбивали в головы учеников простейшим способом: учитель зачитывал вслух изречение, а ученики хором и поодиночке декламировали его за ним. Повторив одну и ту же фразу пятьдесят раз по книге и столько же по памяти, даже не блиставший способностями школяр накрепко запоминал ее.

Классическая — в сущности, единственная — система образования в Китае рождала весьма противоречивые мысли и чувства. В ней нелегко было найти удовольствие, но она служила верной дорогой к успеху. Она давала пищу для ума, но немало современников той эпохи задавались вопросом, не были ли тяготы учеников слишком дорогой ценой за те книжные познания, с которыми они входили в жизнь. Как бы то ни было, мы не встречаем в старом Китае грубых выпадов против традиционного образования: последнее все-таки слишком глубоко вросло в китайский быт. А вот над школой было почти невозможно не посмеяться — правда, добродушно. Ученики, шалящие в классе, пока дремлет старик-учитель, — популярный сюжет народ-

ных лубочных картин. Подчас даже даосский рай небожителей изображался в виде школьного урока.

Впрочем, нельзя забывать о главном: школа Срединной империи поставляла грамотных и получивших унифицированное образование людей, без которых не мог существовать бюрократический аппарат. Но если ученость служила основанием для государственной карьеры, она, разумеется, требовала квалификации. В старом Китае главную роль в отборе чиновников играли экзамены на ученое звание. Такие испытания существовали уже в древности, но к позднему Средневековью они превратились в громоздкую, до мельчайших деталей разработанную систему конкурсных экзаменов, став подлинным средоточием публичной жизни в империи. Окончательный вид они приняли опять-таки при Минской династии, в течение XV века.

Преимущество конкурсных экзаменов состояло в том, что они позволяли гибко регулировать социальный состав чиновничества и притом обеспечивать широкую социальную базу власти — ведь формально такие экзамены могли сдавать чуть ли не все подданные империи. Это было особенно важно в условиях быстрого распространения грамотности в минский период. Экзаменационный отбор как своего рода «предусмотренная случайность» стал традиционным для Китая средством решения главнейшей социальной проблемы: признания правомочности власти. То, что в других обществах древнего и средневекового мира решалось ритуальным поединком, жребием или выборами, в императорском Китае определялось экзаменами.

В Минской империи существовали экзамены трех уровней. Экзамен низшей ступени проводился при уездной управе, и выдержавшие его получали звание шэньюаня. Считалось, что шэньюани еще не закончили своего образования и не готовы к государственной службе. Многие из них учительствовали или занимались литературной поденщиной — «пахали кистью». Самые честолюбивые мечтали выдержать экзамены в столице провинции и получить звание цзюйжэня (избранного), а с ним — право носить шелковый халат, ездить в паланкине, а главное, занимать посты в госу-

дарственной администрации. Элиту же образованного слоя составляли цзиньши (благородные мужи) — победители экзаменов в столице и при императорском дворе. Их численность не превышала 4—5 тысяч человек, и они могли претендовать на высшие административные посты. Общая же численность образованных людей достигала, вероятно, нескольких миллионов, то есть примерно 10 процентов мужского населения империи.

Даже в уездах экзамены были сложной, торжественной и утомительной процедурой. На рассвете желающие экзаменоваться, захватив с собой корзинки с провизией, собирались у ворот уездной управы. Гремел пушечный выстрел, ворота отворялись, и участники экзаменов входили в специальное здание. Появлялся правитель уезда, облаченный в парадные одежды. Он по очереди вызывал к себе экзаменующихся, удостоверял их личность и выдавал листки для экзаменационных сочинений. Затем экзаменующиеся расходились по отдельным кабинкам, помощники уездного начальника опечатывали вход в здание и оглашали тему сочинения, каковой обычно служила фраза из «Четверокнижия» — свода важнейших канонических текстов конфуцианства. Правительственные уложения строжайшим образом регламентировали композицию, объем и стиль экзаменационного сочинения; они призваны были пресечь любую попытку мошенничества со стороны экзаменующихся. Уличенных в списывании или подлоге ожидало позорное изгнание из экзаменационного зала; участие в экзаменах подставного лица каралось суровым палочным наказанием и т. д. Дело доходило до обыска личных вещей экзаменующихся.

Спустя столетие после воцарения Мин установилась и общепринятая форма экзаменационных сочинений — так называемое «восьминогое сочинение» (*багу вэньчжан*). Оно должно было содержать обоснования восьми тезисов («ног») в соответствии с определенными правилами композиции, развития темы и аргументации. Последняя носила характер как бы контрапункта, сопоставления противоположных точек зрения — примечательный образец логики китайского мышле-

ния, о котором можно судить и по столь популярным в китайской словесности риторическим фигурам, как парные поэтические строки или изречения.

Разумеется, чрезмерно подробный и оттого удушающий формализм процедуры отбора чиновников делал экзаменационное творчество делом в высшей степени рутинным, если не вовсе бессмысленным. Талантливый писатель-монах Дун Юэ, некогда неудачливый соискатель ученого звания и автор весьма новаторского романа «Дополнение к “Путешествию на Запад”», дает в своем произведении злую пародию на эту разновидность казенной словесности. Вот как, в изложении Дун Юэ, должно было бы выглядеть «образцовое» сочинение:

Прерванное дело, долженствующее возродиться, —
Это воссоздание устоев человеческих отношений.
Истинный смысл канонов «Великое Учение»
и «Неизменная Середина» —
Это всеобъемлющий дух правления.
Почему мы так судим?
Сей мир недостижим, словно первозданный хаос.
Эта истина неизбежна, как само дыхание.
Посему утонченная суть людской природы себя не выказывает.
И даже зола от древних книг наполнена духовностью.

Читатели Дун Юэ без труда узнавали в этой ахи-нее знакомые с детства и давно набившие оскомину штампы конфуцианской учености и ее убого-школярские риторические приемы. Что ж, для китайцев наступало время расставаться с традицией, а с прошлым расстаются смеясь.

Ажиотаж вокруг экзаменов, призрачность и одно-временно притягательность расточаемого ими сияния славы плодили множество суеверий и легенд. Стойко держалось поверье, что конфигурация природных «веяний» в той или иной местности способствует успеху только одного проживающего в ней семейства. Многие верили, что боги не позволят негодяю благополучно преодолеть экзаменационные барьеры. Обморок или внезапный приступ болезни во время экзамена считались возмездием духов за скрытно совершенное этим

человеком злодеяние. Но экзамены внушали не только суеверный страх. Не было недостатка и в сатирических разоблачениях бюрократизма и даже абсурдности экзаменационной процедуры. Для того чтобы выдержать экзамены, говорили в те времена шутники, нужно обладать резвостью скакуна, упрямством осла, неразборчивостью вши и выносливостью верблюда.

Для недовольства экзаменационной системой имелись и веские политические причины. Сам принцип конкурсных экзаменов находился в кричащем противоречии с авторитарной природой власти в Китае, порождавшей nepотизм, фракционную борьбу и диктатуру временщиков. Как уже отмечалось, расцвет бюрократии при Минской династии совпал с резким усилением имперского деспотизма. Вероятно, такое совпадение не было случайным, оно явно отражало саму природу ритуалистского мирозерцания китайцев, но для лучших умов империи это было слабым утешением. Пропась между минскими монархами и служилыми людьми особенно углубилась в конце XVI века, в пору наивысшего экономического подъема. Вступивший на трон в 1573 году император Ваньли (Чжу Ицзюнь) полностью отстранился от государственных дел и за сорок с лишним лет царствования ни разу не дал аудиенции своим сановникам. Нити политики держали в своих руках евнухи императорского гарема, жестоко расправлявшиеся со всякой оппозицией.

Кризис экзаменационных институтов усугублялся и целым рядом объективных факторов. Несмотря на то, что за время царствования Минской династии численность чиновничества выросла с 5 до 24 тысяч человек, число претендентов на чиновничий пост росло гораздо быстрее. Развитие городов и торговли, складывание многочисленного слоя богатых горожан привели, с одной стороны, к расширению отбора служилых людей посредством покупки должностей, а с другой стороны, к утрате привлекательности служебной карьеры. В глазах все большего числа богачей доходы от службы и привилегии, которые давало чиновничье звание, уже не стоили сил и средств, затраченных на подготовку к экзаменам. Влиятельные люди на местах могли догово-

риваться с местной властью и без того, чтобы тратить полжизни на зубрежку малопонятных скучных книг. А борьба придворных клик и связанные с нею опасности для рядового чиновника могли отбить охоту служить у кого угодно.

Одновременно по всей стране возникали частные академии – места собраний независимых ученых, еще не потерявших веры в благотворное воздействие конфуцианской морали и учености. Во времена того же императора Ваньли их насчитывались десятки, и их члены активно ввязывались в политическую борьбу – разумеется, на стороне конфуцианской бюрократии и против дворцовых временщиков. В ответ на академии сыпались жестокие репрессии, и пропасть между императорским двором и конфуциански образованными служилыми людьми все более увеличивалась.

Как ни парадоксально, Минская империя, ставшая законченным воплощением традиционного политического идеала, оказалась как никогда прежде чужой для тех, кто этот идеал исповедовал и представлял. Для образованных людей того времени карьера чиновника была настолько же привлекательной, насколько и отталкивающей. Изощенный формализм экзаменов не в последнюю очередь был вызван необходимостью повысить квалификационный ценз ввиду большого наплыва желавших экзаменоваться. Но чем тернистее становился путь в райские кущи имперских канцелярий, тем большее число достойных кандидатов он отпугивал. И чем сильнее разгоралась фракционная борьба в рядах администрации, тем больше служилых людей старались под разными предлогами сложить с себя «бремена неудобноносимые» государственной службы. Литераторы тех времен чуть ли не состязались в сочинении сатир на быт и нравы имперских канцелярий. Для умонастроения конца XVI века характерна повесть литератора Ту Луна о некоем «Ученом Сокровенных Просторов», который решил провести жизнь в странствиях, поскольку устал «от лживых разговоров и соблюдения пустых церемоний». Герой повести Ту Луна, являясь на службу в свою управу, ощущает себя подобным «обезьяне в клетке», которая боится даже почесаться в

присутствии начальства и тем более не смеет «глядеть дальше собственного носа». Уже известный нам Юань Хундао, современник Ту Луна, писал о правителе уезда, что тот похож на раба, когда принимает начальника, что он подобен состарившейся куртизанке, когда развлекает гостей, а когда сидит в своей управе, больше напоминает скаредного кладовщика.

«Сокровенные просторы» – вот что манило образованных людей того времени и неудержимо влекло их из тесных и шумных канцелярий на раздолье «гор и вод».

Кем же были наследники идеала «человека культуры»? В их собственных глазах — людьми, достойными почета и всеобщего уважения благодаря своим талантам, добродетелям, уму, воспитанию; людьми, единственно достойными «великого дела» императорского правления и даже, может быть, слишком достойными: бюрократическая рутинная едва ли могла удовлетворить грандиозные амбиции тех, кто, как было принято говорить в Китае, «весь мир держал на ладони». К тому же тесная смычка бюрократии и купечества заставила ученых людей империи заботиться о сохранении своего общественного лица. Там, где не талант и знания, а связи и деньги открывали путь наверх, было тем более важно отделить искренность от лицемерия, а подлинную духовность — от снобизма, рутинерства и беспринципности.

Так на пересечении противоположных общественных тенденций, не сливаясь ни с идеологией империи, ни со стихией фольклора, развивалась хранимая «людьми культуры» традиция свободного и символического, не стесненного официальными приказами истолкования мира. Ее герой — частный человек, достаточно свободный для того, чтобы быть открытым миру, и благодаря этой «открытости сердца» вдруг обнаруживающий в частностях, неприметных деталях жизни всеобщий и непреходящий смысл. Независимость этой традиции выразительно засвидетельствована столь характерной для нее проповедью «глубокого уединения» идеального человека. Жест отстранения, отказа, ухода — наиболее примечательная, норматив-

ная черта общественной позиции знатоков символического языка культуры. В древности он был едва ли не обязательным условием поступления на службу. Сложившаяся со временем система экзаменов на ученое звание лишила его былой политической значимости. Но он по-прежнему десятками способов заявлял о себе в поведении минских «людей культуры»: в их скрытности, стремлении замкнуться в кругу родных и близких, в их демонстративной отрешенности от «мирской суеты», эксцентризме поведения, поглощенности некоей тайной, незаметной для посторонних жизнью, что отобразилось и в названиях их книг — всех этих «записях сновидений», «заметках одинокого», «потайных записках», «заметках на досуге» и т. д.

Жизнь «человека культуры», как она предстает в живописи и литературе того времени, складывается из самых прозаических, но с поразительной настойчивостью вновь и вновь повторяющихся эпизодов: прогулки в горах, чтение, рыбная ловля, любование пейзажем, отдых, неспешная беседа с другом, игра в шашки, расставание на речном берегу, вслушивание в тихие звуки цитры или шум ветра в кронах деревьев... Кажется, что все эти фрагменты уединенно-мирной жизни служат лишь предлогом для изображения красоты и величия природного мира. Сама непритязательность изображаемых событий и усиленное внимание к окружающей природе выдают увлеченность живописцев и литераторов какой-то неизъяснимой, внутренней правдой человека. Здесь царит благородная сдержанность; не видно ни театральных поз, ни героических жестов, ни кипения страстей. Можно подумать, что эти люди, погруженные в свою одинокую думу, живут в мире, где не существует славы великой империи, не сражаются огромные армии, не заходят в гавани корабли из дальних стран, где, наконец, почти не осталось мест для уединенного покоя. Девиз их жизни — «праздность в уединении» (*ю сянь*), некое абсолютное бездействие, оттеняемое увлеченностью как будто непритязательными занятиями на досуге.

«Человек культуры» (ра)скрывает свет своей мудрости в помраченности простых житейских мнений;

он живет «погребенным среди людей». Но его видимое опрощение — знак внутренней возвышенности. Китайская «праздность» хранит в себе властное требование превзойти мир. Только тот, кто свободен от вещей, способен наслаждаться ими. Чтобы жить воистину, нужно отойти от жизни. Путь «человека культуры» учит ценить не внешний, по-театральному демонстративный героизм «великих свершений», а внутренний, невидный со стороны героизм принятия жизни во всей ее повседневности — мимолетной и непреходящей. Такой героизм дается труднее всего, потому что в действительности требует самого беспощадного самоотречения, требует прожить жизнь безукоризненно честно, «на одном дыхании», как единственную возможность и притом без любования собой.

Уже упомянутый литератор XVI века Ту Лун писал: «Муж, преданный Пути, живя в покое, не ведает скуки, а занимаясь делами, далек от шума света. Он живет в мирской пыли, но пребывает вне нее, не имеет оков и не желает освобождения, у него “ива вырастет на локте” и “птица соьет гнездо на темени”».

Вся мудрость, все духовные достижения Китая порождены этой высокой мужественностью духа, которая ценна, впрочем, не сама по себе, а как способ познания истоков жизни, некоей «жизни до жизни», глубочайшей матрицы опыта — тайны истинного учителя. Это тайна пустотной пра-перспективы всякого видения, заполняемой бесконечным богатством «видимого и слышимого». Мудрый дает быть всему, что бывает в жизни. И чем обыденнее и неприметнее образы жизни, тем достовернее свидетельствуют они о том, что есть в нашем опыте подлинного.

ТРУДЫ И ПРАЗДНИКИ

Черты домашнего быта

Основополагающая идея китайской цивилизации — идея неразрывного единства человека и природного мира, личности и общества — нигде не проявляется так полно и убедительно, как в архитектурной традиции. Китайский дом — и эпоха Мин, конечно, не была здесь исключением — всегда предстает вписанным в природную среду и, более того, в единый вселенский порядок, где существует полная преемственность между человеком, семьей и космосом. Выбор места для дома издавна определялся правилами так называемой геомантии или, по-китайски, науки «ветров и вод» (*фэншуй*), устанавливавшей соответствия между человеческой деятельностью и природными процессами. Одновременно дом воплощал устои и ценности общественной жизни, в первую очередь семейного уклада. Для древних китайцев он даже был наглядной иллюстрацией общественного устройства. «Всемогущий государь подобен залу; его подданные — ступени, а простолюдины — основание дома», — писал древний историк Бань Гу.

Заметим, что термин «семья» в китайской грамоте обозначается иероглифом «цзя», который графически представляет собой сочетание знаков «крыша дома» и «свинья». Таким образом, идеографическая этимология хорошо передает экономическое и ритуальное

значение семьи в Китае: редкий крестьянин не держал в своем доме свиней, и та же свинья была у китайцев главным жертвенным животным, благодаря которому в дни семейных празднеств осуществлялось общение живых с умершими предками. Так, в слове «цзя» отобразились важнейшие признаки семьи: родство по крови или браку, общность имущества, хозяйственная и культурная самостоятельность.

В Китае издавна преобладала малая семья. Судя по официальной статистике, численность средней семьи в Минской империи составляла пять-шесть человек. Это несколько расходится с традиционным и освященным авторитетом конфуцианской мудрости идеалом семьи, в которой представителям по меньшей мере трех поколений полагалось, как говорили в Китае, «жить под одной крышей и питаться из одного котла». Подобные расширенные семьи, включавшие в себя супружеские пары трех или даже четырех поколений, на практике были чрезвычайно редки и считались образцовыми.

Структуру и трансформацию китайской семьи определяла необходимость, с одной стороны, обретения экономической самостоятельности, отвечавшей интересам супружеской пары, а с другой — сохранения преемственности по мужской линии. Традиционный уклад в Китае можно рассматривать как набор средств, призванных обеспечить примирение этих двух противоречивших друг другу принципов семейной жизни. Двойственный характер семейной организации в Китае засвидетельствован, в частности, сосуществованием в каждой семье культа предков, в котором воплощалась общность происхождения ее членов по мужской линии, и культа бога очага Цзао-шэня, отражавшего хозяйственную автономию семьи (заметим, что домашний бог очага, согласно китайским верованиям, был непосредственно подчинен верховному божеству народного пантеона — Яшмовому императору). Хотя поклонение предкам в дни больших праздников было прерогативой старшего мужчины в семье, рутинные подношения на домашнем алтаре — например возжигания курительных палочек и свечей — были обычно обязанностью женщин, что объяснялось, вероятно,

нежелательностью слишком тесных контактов мужчин с душами их предков.

В соответствии с общей ориентацией китайской культуры не на отдельные сущности, а на структуру, соотношение вещей между собой (где Великая Пустота выступает в качестве чистой, рассеянной структуры), архитектурная форма в Китае — это прежде всего композиция, и основной единицей архитектуры был не дом как таковой, а двор или усадьба, другими словами — комплекс зданий, где центром планировочной среды был двор, то есть открытое, пустое пространство, вокруг которого располагались в определенном иерархическом порядке жилые, хозяйственные и декоративные постройки. Вся усадьба была непременно обнесена глухой стеной с единственными воротами. Тем самым дом наглядно воплощал верховенство в китайском сознании идеи семьи — общности иерархической и замкнутой, воспроизводящей в своем укладе всеобщие принципы мироздания. Такого рода «семейственная» организация дома выступает прообразом и городской планировки, и общественного уклада, и «небесного узора» мироздания, и природы всех вещей — Великой Пустоты.

Совершенно естественной кажется поэтому стойкая неприязнь китайцев к монументальности в архитектуре. Во все времена образцовыми строителями считались первые цари Чжоу, родовой храм которых имел соломенную крышу и стоял на некрашеных столбах. Китайским императорам полагалось прославлять себя не грандиозными дворцами, а великими добродетелями. Что же касается образованной элиты, то ее вкусы выразил в XVII веке писатель Ли Юн, утверждавший, что дом должен быть «соразмерен человеку», что он ценен «изяществом, а не роскошью» и что «если дом укрывает от ветра и дождя — этого довольно».

Одним словом, для китайцев дом воплощал не физические, а символические качества — он был видимой «тенью» незримого тела рода, продолжающегося в череде поколений. Назначение же человеческой жизни — постоянно возвращаться к своим предкам и, следовательно, в свой дом: время рода течет не поступа-

тельно, а возвратно. Примечательно, что архитектура не считалась в Китае подлинным искусством — возможно, именно потому, что была призвана возвращать к нерукотворной, совершенно безыскусной жизни. Дом строился безымянными, хотя бы и очень искусными мастерами; строился, как правило, по жестко заданным канонам без учета индивидуальных вкусов заказчика. В китайском обществе род всегда определял личность.

Отдавая предпочтение пространственной композиции — то есть в известном смысле «пустоте» между зданиями, — китайские зодчие никогда не использовали при строительстве жилых зданий камень. Они работали с материалами легкими и податливыми, но вместе с тем хрупкими и относительно недолговечными, прежде всего «соразмерными человеку» — деревом, черепицей, глиной. Если камень в Китае обыкновенно использовался для могил — «домов мертвых», то дерево выступало символом жизненного роста и самого «тела рода», ветвящегося в поколениях. Вследствие доступности и дешевизны материалов дома нередко строились очень быстро, но так же быстро могли исчезнуть или переменить свое назначение.

Другой важной особенностью китайского зодчества было преобладание горизонтальных линий. Строения в старом Китае в подавляющем большинстве были одноэтажными, лишь отдельные здания в городах могли иметь два или изредка три этажа. Объяснялось это тем, что дом не должен был возвышаться над окрестными зданиями и тем более чиновничьими управами, поскольку «Небо равно удалено от всех».

Основные конструктивные принципы архитектуры обнаруживают необыкновенную устойчивость на протяжении всей истории Китая. Дома китайцев относятся к каркасно-столбовому типу, сложившемуся еще в эпоху неолита. Основу каркаса дома составляли четыре столба, расположенные по его периметру. При строительстве больших зданий колонны часто устанавливали с небольшим (1—2°) наклоном вовнутрь. На столбы клали поперечные и продольные балки, а на поперечных балках укрепляли стойки, которые поддерживали коньковую балку. Однако основная тяжесть коньковой

балки приходилась на внутренние колонны, стоявшие вдоль главной оси дома. Кстати сказать, коньковая балка считалась символом благополучия семьи, обитавшей в доме. Поднимали ее только в «счастливые» дни, совершая при этом магические обряды, а затем прикрепляли к ней написанное красными иероглифами заклинание. На продольных балках закреплялись слезы, державшие крышу. В Средние века появилась сложная система консолей, скреплявших колонны и балки и позволявших гибко варьировать наклон крыши.

Надо сказать, что не только поднятие главной балки, но и все строительные операции сопровождалось исполнением магических обрядов, призванных обеспечить счастье и процветание обитателей дома. По той же причине хозяин не должен был обижать работников, которые в противном случае могли отомстить ему, лишив новый дом «счастья».

Что касается стен, то они не были несущими и в крестьянских жилищах Северного Китая обычно возводились из глины, а на Юге — из плетеного бамбука или камыша, обмазанных глиной. Старинные руководства запрещали возводить стены прежде столбов, помимо прочего, еще и потому, что в таком случае строящееся здание приобретало вид иероглифа «трудность». Один из традиционных атрибутов зданий в Китае — опоясывающая их открытая галерея с балюстрадой. Окна были с бамбуковыми рамами и в Южном Китае могли занимать всю ширину проемов между колоннами. На Севере расстояние между окнами должно было соответствовать какому-либо счастливному числу. Входные двери, особенно на Юге, могли занимать значительную часть стены, обращенной к внутреннему двору. Число ступеней крыльца было обязательно нечетным, чтобы в доме присутствовала сила ян. Деревянная конструкция зданий отличалась большой упругостью, что позволяло им выдерживать довольно частые землетрясения.

Архитектуре Китая более всего свойственны простота и откровенность: несущие опоры здания оставлялись открытыми взору даже в тех случаях, когда были встроены в стены; не существовало и навесного

потолка, который скрывал бы перекрытия. Можно сказать, что физическая форма здания оказывается сведенной здесь к своим конструктивным принципам, к собственному пределу — своеобразный аналог самопревращения вещей в их символический тип, чем и было по сути действие «Великого Пути» мироздания. Дом в китайском быте существует как бы под знаком забытья. О нем не думают — им пользуются.

После всего сказанного не покажется случайным, что в конструкции и облике китайского дома особенное значение придавалось элементам, которые очерчивали именно физические пределы здания. Одним из таких элементов была прямоугольная платформа, на которой стоял дом. В большинстве случаев ее сооружали из утрамбованной земли, в особых случаях — из камня. Другой примечательной деталью китайского дома является крыша — высокая, выступающая далеко за периметр стен и потому не лишенная того пафоса монументальности, которого не достает нижней части здания. На Севере крыши жилых домов обычно прямые и почти плоские. В Южном же Китае распространились загнутые вверх карнизы — пожалуй, самая знаменитая черта китайского зодчества, которая сообщает особенную легкость, воздушность всей конструкции дома. Нередко вверх загнуты также оба конца конька крыши. Такую форму крыши трудно объяснить какими-либо практическими потребностями. Скорее всего, она возникла вследствие любви китайцев к декоративной отделке предметов вообще и загнутой линии в частности, а также, возможно, как напоминание о том, что крыша дома принадлежит небесному началу. Впрочем, длинные карнизы домов не были вовсе бесполезны: они защищали и от дождей, и от палящих лучей солнца.

Наконец, третье важное следствие принципа «самопревращения» формы в архитектуре — любовь китайцев к ярким и сочным цветам и декоративной отделке. По традиции колонны покрывали красным или черным лаком — квинтэссенцией стихии дерева (к тому же лак предохранял дерево от порчи). Крышу обычно покрывали желтой, зеленой или синей — цвета небес — черепицей. Потолочные перекрытия тоже покрыва-

лись красочным орнаментом — весьма уместное украшение, поскольку потолки в собственном смысле слова в китайских зданиях отсутствовали. На коньке и карнизах крыши устанавливали фигурки мифических зверей и небожителей, имевшие одновременно магическое и эстетическое предназначение. Декоративная отделка была заметна и во многих других деталях здания: окна забирались узорными решетками, створки дверей, перила крыльца и галереи, а подчас и колонны были украшены затейливой резьбой, широко применялись кирпичи с рельефными изображениями, углы крыши увенчивались черепичными дисками с орнаментами или письменами и т. д.

Один из важных принципов конструкции китайских домов состоит в многократном повторении отдельных, сравнительно небольших по размеру секций, или модулей здания, например, интервалов между колоннами и потолочными балками, а в рамках всего архитектурного комплекса — между отдельными однотипными строениями. Тот же принцип еще нагляднее воплотился в конструкции одного из самых самобытных творений китайского зодчества — пагодах. Строительство методом «наращивания» сегментов позволяло китайским зодчим сохранять соразмерность здания человеческому масштабу посредством варьирования стандартных элементов. Эта соразмерность запечатлена в средневековых руководствах по строительному делу, которые содержат детальные указания наиболее целесообразных размеров и пропорций элементов здания. За точку отсчета принималось условное пространство, определявшееся толщиной потолочной балки; длина каждой балки делилась на 15 условных отрезков, и толщина балки должна была соответствовать десяти таким единицам. На этой основе рассчитывались основные элементы конструкции здания: высота и глубина крыши, ее изгиб, размеры самого здания и пр. Это позволяло обеспечить столь важные в контексте китайской культуры гибкость, подвижность архитектурной композиции и тем самым — единство строений и окружающей местности.

Как уже говорилось, основной композиционной единицей в китайской архитектуре было не отдельное

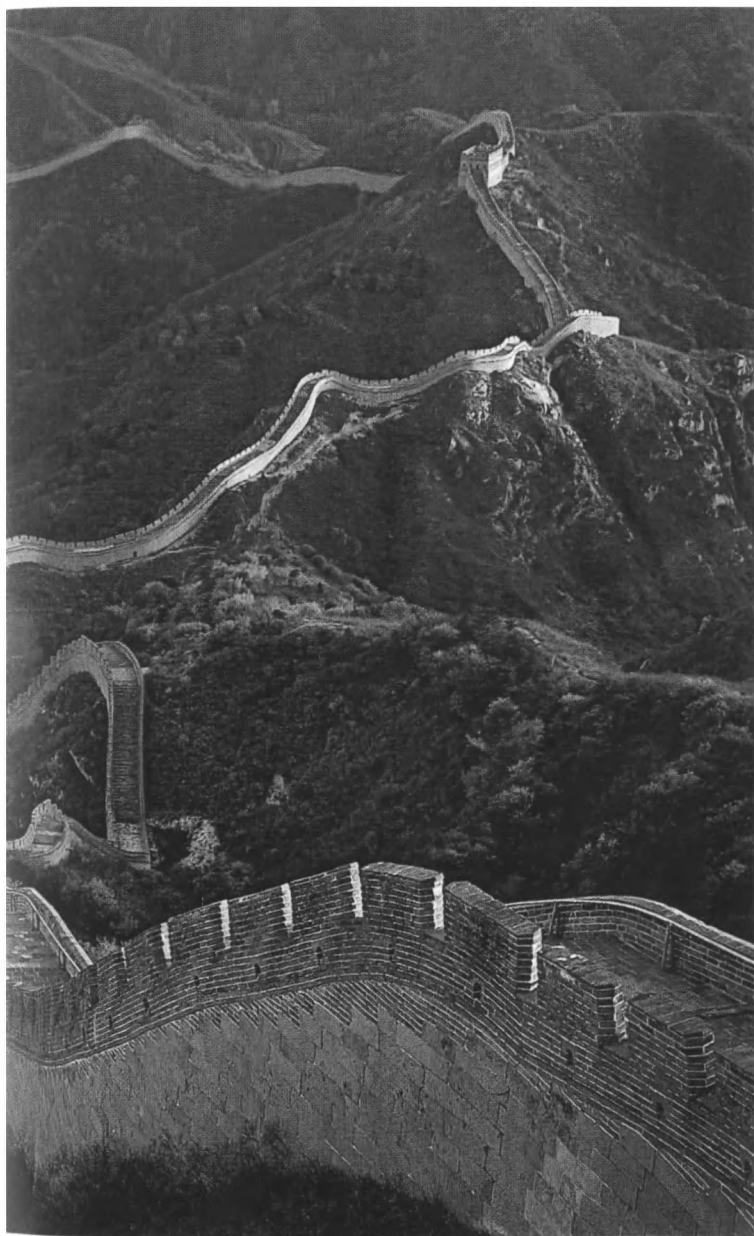
здание, а целая усадьба, или домохозяйство (*ху*), в котором жили вместе несколько малых семей. По традиции вход в усадьбу находился в южной стене, главная композиционная ось проходила в направлении юг-север, а основные строения усадьбы располагались перпендикулярно ей. Их число в зависимости от размеров семьи могло достигать трех и более. Боковые строения также, как правило, были жилыми и предназначались для младших членов семейства. Таким образом, основные здания усадьбы образовывали замкнутый дворик, именовавшийся «небесным колодцем» (*тянь цзинь*). Обитателям дома надлежало соблюдать некоторые запреты, касавшиеся устройства «небесного колодца». Нельзя было высаживать дерево в центре дворика, ибо это могло создать в жизни «трудности». (Иероглиф «трудность» являет образ дерева, стоящего в центре огражденного пространства.) Равным образом считалось плохой приметой, если деревья во дворике закрывали солнце. В северной стороне усадьбы полагалось сажать сливу и абрикос, в южной — сливу и жужубу. Позади главного дома нередко находились огород и хозяйственные постройки. В каждой усадьбе обязательно имелся колодец. Дождевую воду собирали и в бассейн «небесного колодца». Иногда главное здание непосредственно примыкало к северной стене, и тогда в его задней стене не было окон. Со всех сторон усадьбу окружала глухая стена выше человеческого роста; нередко в углу стены или напротив главного входа сооружали оборонительную башню. Дом жителя старого Китая не меньше, чем дом англичанина, был его крепостью. Законы империи даже чиновникам запрещали без особых на то полномочий врываться в частное жилище.

Глиняные модели усадеб из древних погребений позволяют говорить о большой устойчивости их традиционной композиции. Здесь можно видеть внутренние стены усадьбы, разделяющие жилые помещения и хозяйственные постройки, наблюдательные вышки, отдельные кухни, из которых кормились, вероятно, все жители усадьбы. Уже известные нам особенности архитектуры позволяли без труда создавать в пространстве усадьбы новые внутренние дворики, предназначенные

для вновь появляющихся семей. В богатых домах старого Китая насчитывалось до десятка и более «небесных колодцев». Крупнейшая из сохранившихся по сей день семейных усадеб — усадьба семьи Лу в городке Дунъян провинции Чжэцзян — занимает площадь в 150 тысяч квадратных метров и состоит из нескольких тысяч строений. Сохранились до наших дней и большие клановые усадьбы, насчитывающие сотни строений, которые появились в минскую эпоху в некоторых местностях северной провинции Шаньси.

За пределами равнины Хуанхэ существует несколько локальных типов жилых домов. Так, на Юге, особенно в горных районах, семейные усадьбы и деревни отличались более свободной планировкой, дома ставились на длинных сваях, а пространство под полом дома служило загонем для скота. В провинциях Фуцзянь, Гуандун и Цзянси, в местах проживания этнической группы хакка, встречаются и вовсе необычные для Северного Китая укрепленные усадьбы: дома в них образуют сплошные концентрические круги, напоминавшие, по местному поверью, «свернувшегося дракона». Число таких круговых зданий достигало трех и более, причем наружная стена внешнего кольца служила также оборонительной стеной для всей деревни. Ворота же в подобных усадьбах — также в противоположность обычаям северян, — располагались в северной части стены.

Интерьер китайского дома в своих основных чертах был воплощением все той же идеи семейного уклада, которая наложила такой глубокий отпечаток на все стороны общественной и частной жизни китайцев. Его организационным центром был домашний алтарь, который располагался напротив входных дверей в центральной комнате главного здания семейной усадьбы. Это всегда была самая большая и высокая комната в доме, в которой отсутствовали потолки, ибо ходить над алтарем, как бы попирая его ногами, было бы большим кощунством. Этот главный, или «высокий», зал дома предназначался для семейных церемоний и пиршеств, а также для приема почетных гостей. Пол в нем был земляным, а в богатых домах выстилался каменными плитами. Двери имели вид широких панелей и зани-



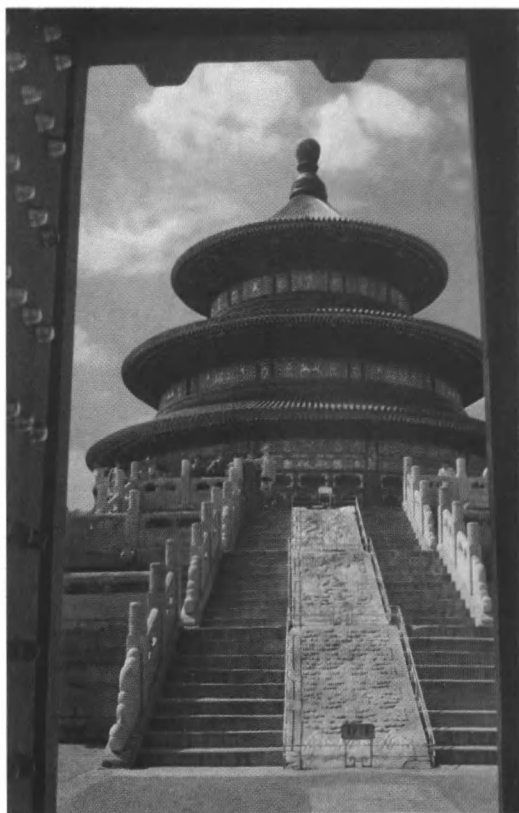
Великая стена, веками ограждавшая Китай от вторжений извне



Портрет основателя династии Мин Чжу Юаньчжана работы художника Чэнь Юаня. *Конец XIV в.*



Зал Высшей
гармонии
в императорском
дворце Гугун
в Пекине



Храм Неба
в Запретном городе



Церемониальный
жезл «жуи»

Статуя коня
на пути к гробницам
минских
императоров
в Шисаньлине
близ Пекина

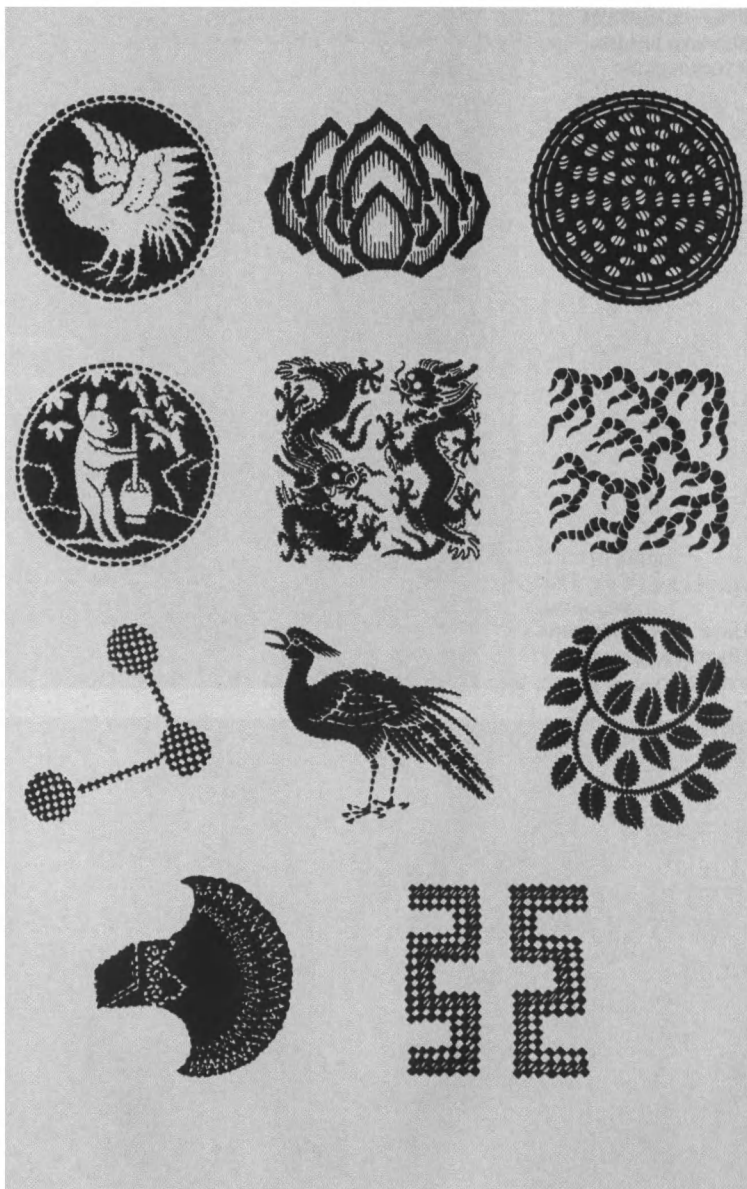


Лев — хранитель
порядка в мире
и государстве



Павильон Тайхэдянь
(Высшей гармонии)
в императорском дворце





Императорские печати эпохи Мин



«Восемь бессмертных» лаосской мифологии

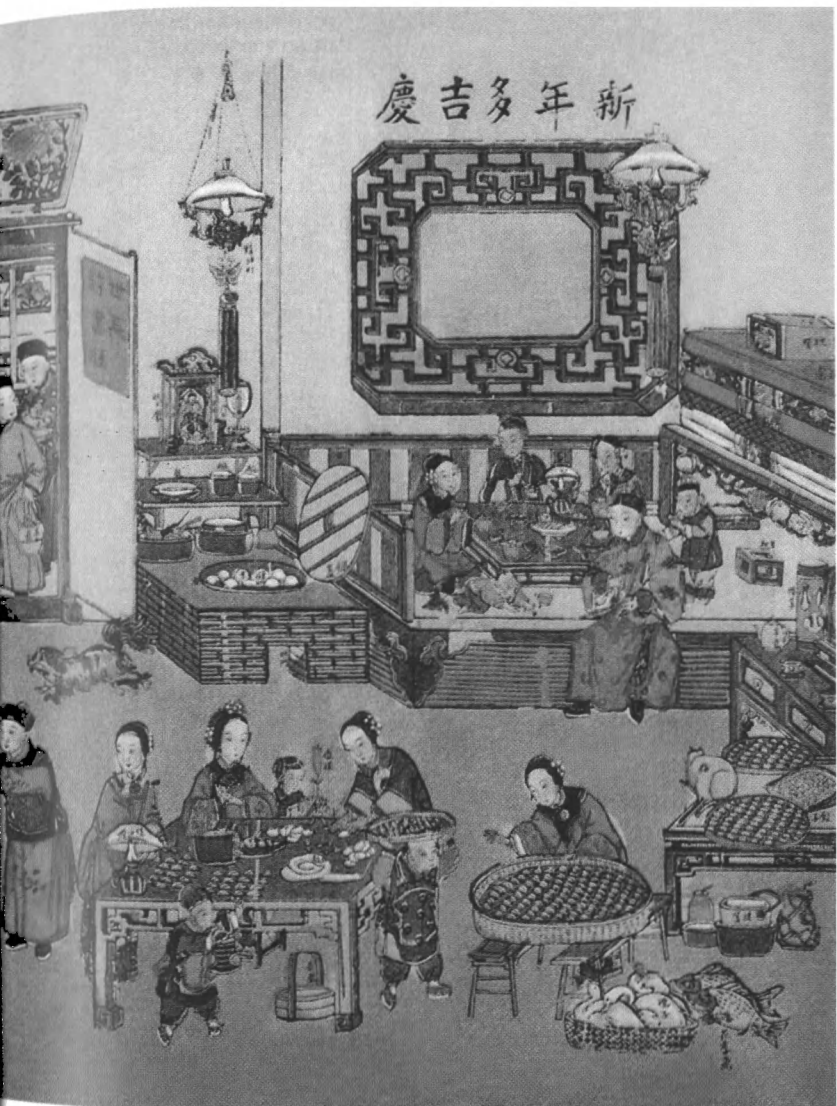
Внутренний вид буддийского храма





Празднование Нового года в богатом китайском доме

新年多吉慶





Портрет сановника
Ван Ао в парадном
облачении. XVII в.

Бог-чиновник
и его служанки.
Тайюань, XVII в.



Портрет сановника
Шэнь Ду. XVI в.



Император проводит
плугом первую борозду
на празднике
начала сева





飛龍擊雲勢

與曰

雲物為龍兮

非池可容

頭角呼嶽兮

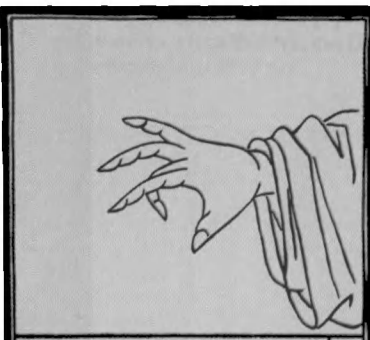
變化無窮

位正九五兮

時當泰運

擊琴而上兮

翕然雲從



右手大中指

齊據

譜作罕

或作罕

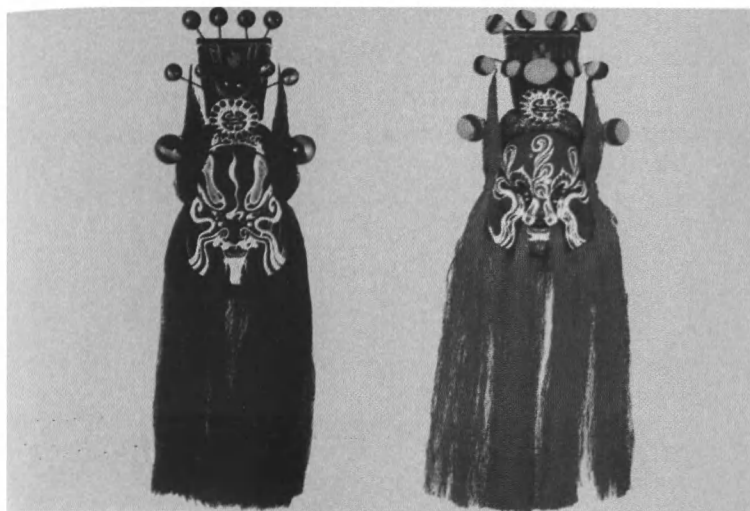
與六絃齊下如

聲曰齊據



Гравюры
из учебника игры
на лютне. Аккорд
«Летящий дракон
пронзает облака»

Беседа друзей.
Художник Чоу Ин.
XVI в.



Маски персонажей
Пекинской оперы



Китайские актеры.
Фреска XIV в.



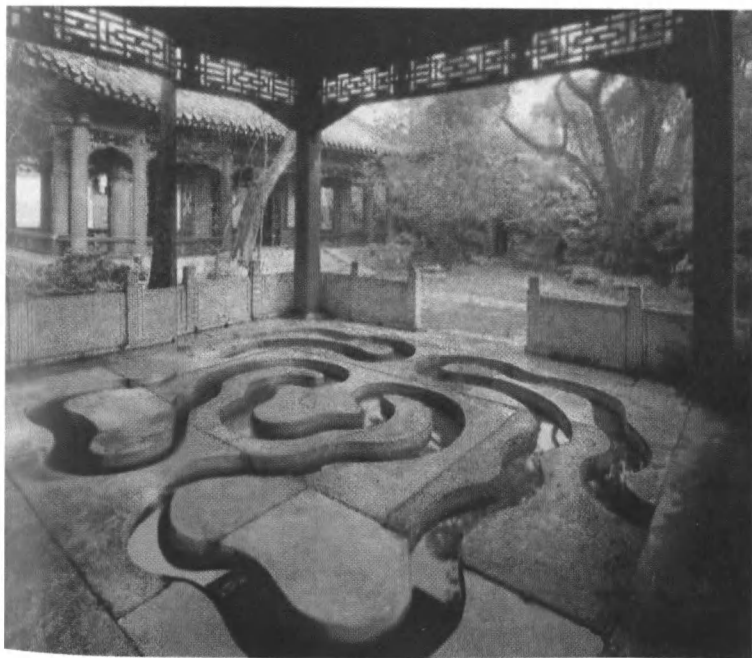
Листы из альбома художника Чжоу Чэня
«Уличные персонажи в Сучжоу»

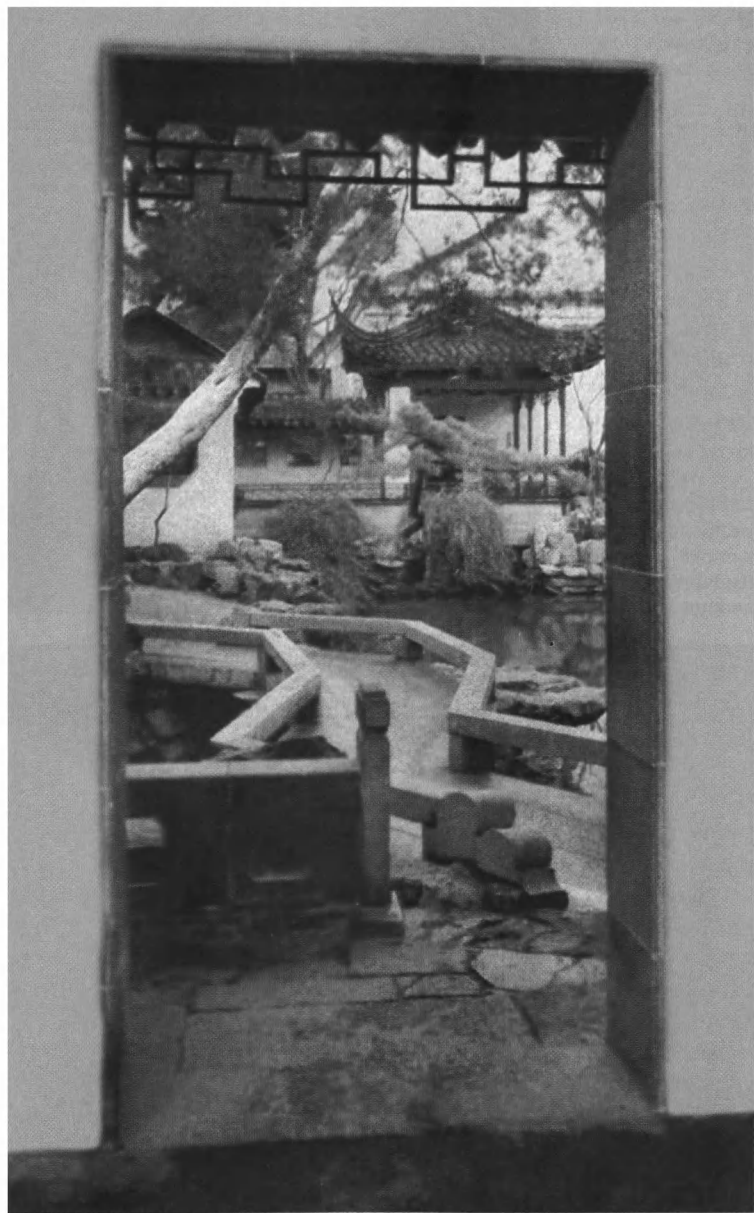


Дорожка Сада
неспособного
управляющего



Лабиринт в виде
«пзлучин реки»
в парке
императорского
дворца





Вход в Сад Рыболова спроектирован так, чтобы сделать панораму как можно живописнее

мали значительную часть противоположной алтарю стены. На Юге двери держали обычно открытыми, так что семейный алтарь был хорошо виден со двора и из боковых пристроек — жест радушия и единения, отнюдь не лишней в большой семье. Обстановка в главном зале регламентировалась особенно строго и была, как правило, подчинена требованиям традиции и законам симметрии. Мебель располагалась вдоль стен и ограничивалась главным образом столами с двумя креслами по обе стороны от них, отдельными стульями и столиками для чтения или игры в мацзян (маджонг) или шашки, подставками для курильниц и ваз и т. п. Естественно, эта комната выглядела особенно торжественно и празднично, в ее убранстве преобладали золотистые, красные (цвета счастья) и коричневые тона, на стенах висели картины, здесь же выставлялись антикварные предметы, вазы с цветами и т. п.

По обе стороны от главного зала находились комнаты, в которых жили отдельные малые семьи, причем старшему поколению отводились комнаты в восточной части дома. Внутренние стены главного зала разделяли дом на три почти равновеликие комнаты. При необходимости боковые комнаты разделялись перегородками надвое, так что число комнат в доме увеличивалось до пяти. Таким образом, в традиционном китайском интерьере, в отличие от европейского, комнаты почти не различались в функциональном отношении; каждая из них служила местом обитания отдельной семьи и должна была удовлетворять всем потребностям семейного быта. В городских домах нередко даже не существовало отдельных туалетных комнат, и их обитатели умывались и справляли естественные надобности в той же комнате, где и жили.

Многофункциональность пустого пространства — главный принцип интерьера китайского дома. Она есть знак органической полноты родового бытия и, следовательно, примата этического начала в жизни, воплощенного в семейно-клановой иерархии. Но эта полнота предстает как совокупность конкретных мест — совокупность подвижная, указывающая на непрерывное «самообновление», открытие новых качеств про-

странства. Оттого же в интерьере китайского дома, как и в китайском саду, отсутствуют какие-либо общие правила организации. «Вещи в доме могут быть поставлены густо или редко, в холод и в жару обстановка неодинакова, в устройстве высокого зала или внутренних комнат существуют особенные потребности», — писал в своем трактате по домоводству Вэнь Чжэньхэн. Каждый предмет и каждая комната в доме, как и каждое здание в усадьбе, имеют свою индивидуальность, но они — только часть стилистически выдержанного разнообразия ритмов и форм. Отсюда другая важная черта китайского интерьера: благородная сдержанность. Домашний быт как усилие нравственного совершенствования требовал самоограничения не только в личных запросах, но и в устройении предметной среды. Однако речь идет не о запретительных мерах, а именно о раскрытии природы вещей: чтобы явить в себе и через себя полноту бытия, вещь должна ставить предел опыту, выводить в пустоту, сталкивать с вечноотсутствующим. Чтобы достичь этой цели, требовалось в первую очередь бережно обращаться с пространством интерьера — например, использовать один и тот же предмет в разных функциях и разных местах комнаты. В XVII столетии Ли Юй заявлял, что «секрет устройства дома состоит в умении менять обстановку в нем каждый месяц и каждый день», ибо «если вещи оживляют взор, то и сердце оживится».

Выполнение повседневных домашних обязанностей было самой простой и в то же время самой наглядной иллюстрацией присутствия этического начала в быту. Прислуга или младшие члены семьи приносили воду для умывания и выносили кувшины с отходами, растапливали очаг и чистили жаровни, подметали комнаты и двор усадьбы. В крестьянских домах в углу двора обычно имелась уборная или, точнее сказать, выгребная яма, огороженная с трех сторон. Считалось желательным иметь общую для всех обитателей дома кухню, которая располагалась в одном из боковых строений. Однако в китайском доме не существовало столовой, предназначенной для совместной трапезы всех, кто жил в нем.

В позднем Средневековье на Севере появляется такая примечательная деталь интерьера, как отапливаемая лежанка (кан). С тех пор выражение «светлые окна и теплый кан» становится в китайской литературе символом домашнего уюта. Поэт XIV века Сунь Чжоуцин, например, утверждал, что счастье — это «толстая циновка на теплом кане», чарка доброго вина и красивая жена с детками. Жители Юга, включая и район нижнего течения Янцзы, обогревались жаровнями и медными грелками.

В китайском быту большую роль играло разделение пространства дома на «внешнюю» (мужскую) и «внутреннюю» (женскую) половины. На практике это означало, что почти вся жизнь женщин и детей в старом Китае проходила в жилых покоях и на кухне, тогда как мужчины в течение дня находились вне своей семейной комнаты. В крестьянских домах разграничение «внутреннего» и «внешнего» пространства часто обозначалось занавеской, закрывавшей вход на кухню.

Традиционное нежелание китайцев разрушить потенциал чистого пространства, который соответствует полноте и самодостаточности семейного быта, обусловило отсутствие в домах громоздкой мебели. В древности последняя вообще ограничивалась главным образом невысокими топчанами квадратной или прямоугольной формы, которые служили также столиками и кроватями. Судя по древним книгам и изображениям, любимой позой ученых мужей было «сидеть в задумчивости, облокотившись о столик». Такие низкие столики из каменных плит неправильной — природной — формы до сих пор можно встретить в китайских парках. В древности пол комнаты застилали циновками, так что при входе полагалось снимать обувь; сидели обычно на полу, опустившись на колени. Было принято сидеть и на топчане, а вот сидеть на корточках или вытянув перед собеседником ноги считалось верхом неприличия. Каждому гостю или члену семьи полагалась отдельная циновка; сидеть вместе на одной циновке могли только люди, равные по положению. Со временем топчан преобразился в широкую, прямоугольной формы деревянную кровать, укрытую балдахинном. В таком

виде древний топчан просуществовал в домах Южного Китая вплоть до XX века. У кровати обычно ставили прямоугольный столик, который мог использоваться и для еды, и для туалета, и для литературных занятий. Под голову минские современники клали не подушку, а специальный подголовник из твердого материала. Этот подголовник мог иметь форму скамеечки или прямоугольника с округлыми краями — керамического, деревянного или чаще плетеного.

В отличие от низкой кровати — прямой наследницы древних топчанов — прочие атрибуты мебели за два тысячелетия истории императорского Китая претерпели разительные перемены. С эпохи раннего Средневековья в быт вошли складные сиденья, которые первоначально именовались «варварскими», а потом и стулья европейского образца. Впрочем, поначалу сидеть на стуле разрешалось лишь главе дома и его жене, для младших же членов семьи, особенно женщин, полагались табуреты. Появление стула повлекло за собой увеличение высоты стола. Вошли в употребление и кресла, нередко снабжавшиеся подлокотниками. Вслед за новыми стульями и столами взамен низких комодов появились высокие двустворчатые платяные шкафы — обязательная принадлежность зажиточного дома. Вместе со шкафами в китайский быт вошли высокие вешалки, высокие подставки для ваз с цветами, курильниц, антикварных предметов или умывальников с отдельными подставками для просушивания полотенца (по традиции китайцы умывались, обтирая лицо и руки мокрым полотенцем, а кроме того, существовал обычай ежедневно мыть ноги в специальном ведре). Еще одной почти неизменной деталью обстановки жилой комнаты стали массивные сундуки для хранения платья и разнообразных предметов домашнего обихода. Обязательными принадлежностями кабинета ученого были прямоугольный письменный стол и книжные полки. Обеденный стол чаще всего имел круглую форму. Другой распространенный вид обеденного стола — «стол восьми бессмертных»: он имеет прямоугольную форму, где с каждой стороны могут сидеть по два человека.

В художественном отношении китайская мебель достигла вершины своего развития как раз в эпоху Мин. Образцы мебели этого времени отличаются элегантной простотой и почти математически выверенной гармонией форм, характерной для лучших образцов китайской архитектуры. Столь же высокой похвалы заслуживает работа краснодеревщиков того времени — тщательная и одновременно подчеркивающая естественные свойства древесины. Их любимым материалом были твердые породы тропических деревьев: сандал, красное и черное дерево, которые обладали гладкой поверхностью и были способны противостоять резким колебаниям климата. Благодаря использованию специальных лаков и техники травления китайские мастера умели придавать дереву благородный тусклый глянец, что, впрочем, требовало немалого времени. Но недаром любимая поговорка китайских мастеров гласит: «Что сделано без спешки, сделано хорошо».

Подавляющее большинство жителей старого Китая обходились мебелью из бамбука — материала дешевого, но в то же время гибкого, прочного и по-своему красивого. Из бамбука изготавливали практически все предметы домашнего интерьера, от кроватей и подставок для умывального таза до платяных шкафов. Повсеместно были распространены плетеные бамбуковые стулья и детские стульчики. Кроме того, из бамбука плели всевозможные коробки и хозяйственные корзины, в чем китайские крестьяне (а чаще крестьянки) выказывали незаурядное мастерство и вкус. Чаще всего в китайском доме можно было увидеть плетеные коробки овальной или круглой формы. Заслуживают упоминания и изящные корзины для цветов, напоминающие по форме лодочку с возвышающимся носом и кормой.

Интерьер жилого дома блестяще выражает главную идею художественного мироощущения китайцев — раскрытие символической глубины опыта. Технически эта цель достигалась благодаря эффекту взаимозаменяемости внутреннего и внешнего пространства. В китайском доме мы наблюдаем игру легких, подвижных перегородок и экранов, которая сталкивает взор с пределом видения, каждое мгновение сообщая о Единой

Метаморфозе бытия. Недаром в интерьере китайского дома такая важная роль отводится ширмам всевозможных форм и размеров.

Ученым людям старого Китая был свойствен постоянный поиск новых и свежих впечатлений в быту, стремление открывать что-то новое и чудесное в обыденном и привычном. Ли Юй в своих записках приводит длинный перечень собственных изобретений; среди них упоминаются поминальная табличка для домашнего алтаря из бананового листа с черными прожилками и золотыми иероглифами, новый вид курильницы, новый способ нанесения лака на деревянные изделия, кресло с обогревом и «охлаждающее сиденье». Современник Ли Юя, литератор Дун Юэ, гордился тем, что придумал для своей семьи «бездымные благовония на пару» и некое «персиковое молочко для кормления младенцев». Литератор XVIII века Шэнь Фу советовал создавать в доме неожиданные зрительные эффекты — например, сделать так, чтобы тропинка, кажущаяся тупиком, выводила на открытый простор или чтобы, открыв заднюю дверь на кухне, можно было попасть в чудесный сад. Ли Юй даже предлагал из жилой комнаты выходить прямо в уединенный грот.

В китайском доме можно найти немало признаков непосредственного вторжения природного мира в пространство жилых комнат. Находившиеся там ширмы и экраны, дверцы шкафов и комодов, спинки стульев, крышки шкатулок и прочие предметы были покрыты росписями и инкрустациями, изображавшими пейзажные картины. Декоративные наплывы и наросты на стульях и столах напоминали о вселенском динамизме жизни. На столах в специальных подносах лежали декоративные камни и росли карликовые деревья. У стен стояли вазы с цветами, причем хороший тон требовал, чтобы букет, поставленный в вазу, «выглядел так, словно он изображен на картине». Изящный букет должен был состоять из двух-трех, редко больше стеблей и не оскорблять взор нарочитой упорядоченностью или, наоборот, пестротой. Стены и даже спинки кресел нередко украшали шлифованными срезами декоративных камней, чей прихотливый узор смутно напоминал

классические виды «гор и вод». И конечно, ни одна комната в доме ученого не обходилась без пейзажной картины. «Когдаходишь в жилище мужа, обладающего утонченным вкусом, тебя тотчас наполняют возвышенные чувства, и ты забываешь про пошлый мир», — заключает Вэнь Чжэньхэн.

В минскую эпоху распространился обычай придавать дверным проемам форму круга, как бы уравновешивавшего прямоугольник входной двери и дававшего наилучший обзор. В этом обычае тоже отобразилось желание китайцев ввести в дом совершенные в своей естественности формы. Такие круглые проемы, прозванные «лунными дверьми» и словно символизировавшие «небесное» совершенство бытия, как бы напоминали о том, что человеческое жилище существует вровень с пустотой небес. На Юге были нередкими двери в виде восьмиугольника или тыквы-горлянки — знаков полноты бытия. Было принято вносить в дом сад: центральную часть одного из скатов крыши немного укорачивали, открытую небу часть комнаты обносили стеной и высаживали там деревья. В свою очередь садовые павильоны большую часть года или даже круглый год служили жилыми помещениями.

Мотив «единения Неба и Человека» или, по-другому, «безмолвного сообщения в небесном» — один из важнейших в китайской традиции. Он соответствует ритуальному поведению, которое требует постигать единство именно в различии. Им же обусловлен столь свойственный китайскому традиционному воспитанию акцент на самоконтроле и сдержанности, скромности и неистощимом терпении, умении скрывать свои чувства. Этот же мотив предопределил строгое разделение полов в старом китайском обществе, подчинение женщины мужчине (родители считались «Небом» для детей, а муж — для жены) и вместе с тем определенное признание потребностей и чувств женщин.

Дети воспитывались в духе безусловной преданности старшим и готовности пожертвовать всем личным ради интересов семьи. Впрочем, как принято в ритуальной, то есть символической, коммуникации, словесные наставления были, скорее, лишь комментарием к практике и

интуиции. Первое время очень большое значение имел физический контакт ребенка с матерью и отчасти отцом: он целый день находился при матери, ел и спал вместе с родителями. Позднее он учился правильному исполнению своих обязанностей, просто наблюдая за старшими. Объяснения родителей могли сводиться к односложным приказам. Недаром образцовой матерью считалась жена основоположника древней династии Чжоу, которая начала воспитывать своего сына еще в утробе — разумеется, посредством безмолвного «сердечного внушения». В то же время с самого раннего возраста дети начинали ощущать различные ограничения и запреты. Их пеленали, на них надевали одежду, стеснявшую движения, сурово наказывали за непослушание. Дисциплинирующее воздействие старших резко усиливалось с началом учебы, что нередко случалось уже на пятом году жизни ребенка. В семейных наставлениях позднеминского времени из Южного Китая можно прочитать, например:

«Когда мальчикам исполняется пять лет, они должны начать читать буквари и не выказывать дерзости или лени. По достижении шести лет девочкам надо преподавать “Наставления женщинам”; им следует запретить покидать свои покои. Если детям позволяют часто есть и веселиться, они испортятся и вырастут дурными и своевольными».

Обычай раздела семейного имущества поровну между всеми наследниками, система конкурсных экзаменов как главный канал отбора правящей элиты, прервательства чиновничьей службы внушали минским современникам отнюдь не безосновательное беспокойство за будущее своего рода. С эпохи Мин страх перед неотвратимым упадком своей семьи и даже мучительно-подробное изображение этого упадка — стремительного или постепенного — составляют один из главных мотивов китайской литературы.

Реакцией на известную нестабильность положения отдельных семей стало заметное усиление в минский период клановой организации как средства взаимопомощи родственных семей. Во многих местностях, особенно на Юге, кланы были центром ритуальной жизни

и образования, они же владели немалыми земельными угодьями. Клань имели родословные книги и своды предписаний, касающихся совместной жизни их членов, а порой и собственные боевые дружины.

Год земледельца

В такой большой стране, как Китай, условия земледелия были, конечно, неодинаковы в разных регионах. Крестьяне на северных рубежах империи сеяли в основном яровую пшеницу, а также просо, овес, ячмень. Южнее преобладала озимая пшеница. В конце царствования Мин появились земляной орех и завезенные из Америки кукуруза и батат (сладкий картофель), ставший любимой пищей китайских бедняков. А в бассейне Янцзы основной зерновой культурой сделался заливной рис, причем земледельцы южных провинций собирали по два и даже три урожая в году. Именно культура заливного риса сделала возможной высокую, почти равную городской плотность населения в нижнем течении Янцзы и некоторых других рек Юга, а вместе с этим и высшие достижения китайской цивилизации. Подсчитано, что за последние семь столетий китайской истории урожайность посевов риса выросла в восемь раз. Одновременно неуклонно снижалось количество обрабатываемой земли, приходящейся на душу населения. Если в начале нашей эры оно составляло около 1,4 гектара, то в минскую эпоху — уже 0,8 гектара.

В традиционной методике выращивания риса как в капле воды отобразились все стороны жизненного уклада китайцев, все их жизненные ценности: трудолюбие, неистощимое терпение, доверие к силам природы, бережливость и усердие. Китайский крестьянин прикасается к земле, соработничает с ней и в конце концов, так сказать, одомашнивает ее. Ему чужд как мистический трепет перед «матерью-землей», так и техницистическое коверканье природной среды.

Китайская поговорка гласит: «Рис половину времени растет в руке земледельца». Эти слова не кажутся преувеличением. Культура заливного риса требует необы-

чайно бережного отношения к посевам, а равным образом недюжинного трудолюбия и упорства. На первых порах крестьянин выращивал свой будущий урожай у себя дома, в горшках. Одновременно он готовил для посева свое поле: чинил дамбы, смешивал почву с водой, превращая ее в жидкую грязь, вносил удобрения — главным образом навоз и человеческие фекалии. Затем рассаду высаживали длинными грядками и заливали водой на высоту до полуметра. Пока рис находился под водой, поле приходилось почти непрерывно очищать вручную от сорняков. Когда рис созрел, воду спускали и так же вручную убирали урожай, стараясь не потерять ни одного зернышка. Далее опять-таки вручную собранный рис молотили, провеивали и мололи каменными жерновами.

Из технических культур самой известной является шелк, который изготавливали из коконов шелкопряда. Главным районом производства шелка была опять-таки равнина нижнего течения Янцзы. Тутовые деревья, листьями которых питается шелковичный червь, высаживали обычно по краям рисовых полей. Выращивание шелкопряда и приготовление шелка было традиционно женским занятием. Делалось это так: зимой в корзинках в доме держали яйца шелкопряда, весной же, когда из них вылуплялись черви, их кормили листьями тутовника, и они по прошествии полутора-двух месяцев начинали выделять шелковую нить, быстро затвердевающую на воздухе. Из этой нити образовывались коконы, служившие первичным сырьем для шелка. Из этих коконов сначала получали пряжу, а потом ее превращали в шелковую ткань, что в минское время делалось уже ткачами в городах.

Из напитков, распространенных в Китае, наибольшей известностью пользуется чай. К минскому времени культура выращивания чая уже почти достигла своего совершенства, получили распространение десятки сортов на любой вкус. Правда, в минскую эпоху привычный нам черный (по-китайски именуемый красным) чай еще почти не был известен, пили в основном зеленый чай, а в Юго-Восточном Китае появилась особая разновидность чая, именуемая улунской. Лучшие сорта

зеленого чая собирали в гористых местностях районов к югу от Янцзы.

Что касается алкогольных напитков, то в Китае традиционно было распространено рисовое вино, а в минское время появилась и крепкая водка из гао-ляна (вид проса). Во многих районах империи изготавливали и виноградное вино (изначально попавшее в Китай с Запада). Вино в Китае всегда имело важное ритуальное значение и, кроме того, рассматривалось как целебный напиток. «Способность вина предотвращать недуги превосходит любую диету», — говорится в одном из древних медицинских справочников. А с эпохи раннего Средневековья опьянение слыло еще и аллегорией духовного блаженства и свободы. Удовольствия винной чарки воспеты лучшими китайскими поэтами.

Кто любит трудиться, умеет и праздновать. К минской эпохе в Китае сложился устойчивый годовой цикл праздников, в котором сплетаются очень разные мотивы: природные ритмы и циклы, отношения между живыми и умершими предками, хозяйственные заботы и нужды крестьян, солидарность деревенской общины, страсть к развлечениям городских жителей, идеалы и ценности образованной элиты и даже политические интересы властей.

Естественно, на формирование годового цикла календарных обрядов у китайцев немалое влияние оказала принятая в Китае система счета времени. Дело не просто в хронологии. Традиционный календарь китайцев — едва ли не самое наглядное и полное воплощение фундаментальной для китайской цивилизации идеи гармонического единства трех сил мироздания: Неба, Земли и Человека. Хотя запечатленный в китайском календаре образ вселенской гармонии не лишен элемента условности и схематизма, он отличается необычайной жизненностью, ибо не только отражает природные закономерности, но и тесно связан с хозяйственной деятельностью, со всеми сторонами традиционного быта, навыков и знаний китайцев.

В понятиях астрономии универсализм китайского календаря проявился искусным сочетанием лунного и

солнечного ритмов, причем в качестве основной единицы измерения времени было принято чередование фаз луны. В китайском календаре начало месяца всегда совпадает с новолунием, а середина — с полнолунием. Двенадцать лунных месяцев составляют год. Вместе с тем в Китае, стране развитого земледелия, не могли не учитывать и годовое движение солнца, определявшее смену сезонов и, следовательно, характер и сроки сельскохозяйственных работ. Подобно многим другим народам, китайцы с древности различали 12 созвездий солнечного зодиака, которым они присвоили названия животных из распространенного у многих народов Восточной Азии «звериного цикла»: мышь, буйвол, тигр, заяц (или кот), дракон, змея, лошадь, овца, обезьяна, курица, собака, свинья. С древних времен в Китае вошло в обычай разделять надвое каждую из 12 частей зодиака, выделяя в году 24 «сезона» (*цзе*), или, можно сказать, «узловых момента». Термин «цзе» с исходным значением «колени бамбука» в Китае обозначал также размеренное, ритмическое движение, нормативное поведение и, наконец, праздник как календарное явление.

Китайские астрономы с глубокой древности умели поддерживать соответствие солнечного и лунного ритмов в календаре. С этой целью семь раз в девятнадцать лет в календарь вставлялся дополнительный месяц, причем делалось это таким образом, чтобы не нарушать корреляцию лунного и солнечного календаря в годовом цикле. Лунный Новый год в Китае праздновался в первое новолуние после вхождения Солнца в созвездие, именуемое в западной традиции Водолеем. В переводе на григорианский календарь это происходит не ранее 21 января и не позднее 19 февраля.

Сакрализация календаря в категориях государственной политики или культов антропоморфных богов зиждилась в Китае на понимании календаря как универсального воплощении пространственно-временного континуума. Последний же считался в китайской традиции не чем иным, как хаосом (*хуньдунь*), то есть бесконечным богатством разнообразия, которое, по определению, являлось «отсутствующим» в любой

точке пространства и времени, но выступало подлинным условием самодостаточности каждого момента бытия. Отсюда и выдвигавшееся китайской традицией требование неповторяемости, «каждодневного обновления» (*жи синь*), распространявшееся на все области человеческой жизни — от жертвоприношений умершим предкам и гимнастических упражнений до художественного творчества и дамских причесок.

Весенние обычаи и обряды китайцев тесно связаны с началом хозяйственного года и магией плодородия. Все они так или иначе выражали надежду на благополучный сев и богатый урожай, на пробуждение производящих сил природы. Стремление перенять живительные веяния наступившего года отобразилось, в частности, в такой характерной черте весенней обрядности, как прогулки по свежей траве — обряд, именовавшийся обычно «гуляньем по зелени» или просто «весенним гуляньем». Эти прогулки были важной частью главного весеннего праздника Цинмин, но их было принято совершать в течение всего весеннего сезона. Известно, что древние китайцы в 3-й день 3-го месяца совершали у берега реки или пруда обряд весеннего очищения. Следы этого обычая до сих пор сохранились в некоторых районах в виде пикника на берегу реки или лодочной прогулки, принятых в особенности среди образованных верхов общества.

Центральное место в ряду весенних календарных обрядов китайцев занимал праздник Холодной пищи (*Ханьши*) и Чистого света (*Цинмин*). Первоначально он имел вид известного у многих древних народов весеннего праздника «обновления огня». Популярная легенда связывала происхождение праздника Холодной пищи с именем некоего Цзе Цзытуя, или Цзе Чжигуя, — верного оруженосца принца царства Цзинь, жившего в VI веке до н. э. Господин Цзе Цзытуй, гласит легенда, был лишен прав на престол и некоторое время скитался в изгнании. Однажды он со своей свитой остался без еды, заболел и был близок к голодной смерти, но Цзе Цзытуй накормил его, вырезав кусок мяса из своего бедра. Впоследствии этот принц вернул себе престол, но забыл отблагодарить своего самого преданного слугу.

Оскорбленный неблагодарностью господина, Цзе Цзытуй стал жить отшельником в горах. Когда же правитель вспомнил о Цзе Цзытуе и принялся зазывать его на службу, тот ответил отказом. Тогда цзиньский государь решился на крайнюю меру: он приказал зажечь лес, в котором скрывался Цзе Цзытуй, но честный слуга предпочел смерть от огня службе человеку, единожды нарушившему свой долг. Правитель был так тронут благородством Цзе Цзытуя, что приказал народу в память о нем гасить огонь в очагах в годовщину его смерти.

В этом рассказе различим мотив искупительной жертвы, характерный для предпраздничных постов у древних народов. О связи праздника Холодной пищи с земледельческим циклом свидетельствуют сообщения древних источников о том, что нарушение запрета поддерживать в эти дни огонь повлечет за собой ливни и град, которые нанесут ущерб полям.

Во время полупоста (Холодной пищи) китайцы по традиции питались заготовленной заранее ячменной или просяной кашей. Другой разновидностью весенней обрядовой еды были свежие овощи, вкушение которых с древности символизировало в Китае «встречу весны» и, стало быть, новой жизни. К празднику Цинмин традиционно готовили «весенние лепешки» с мясной или овощной начинкой.

Заметное место в обрядности праздника Холодной пищи занимала символика яйца, которое в Китае, как и во многих других странах, издавна служило символом жизненной силы и плодородия. Существовал обычай в весенний праздник обмениваться раскрашенными в разные цвета куриными яйцами и устраивать петушиные бои, класть на алтари божества полей те же яйца и мучные фигурки ласточек, а мальчишки, прятавшиеся позади алтарей, старались завладеть этими подношениями. В городах продавались утиные яйца с нанесенными на них искусными изображениями людей, цветов и птиц.

Однако в минскую эпоху праздник Чистого света стал прежде всего праздником поминовения предков, или, как его называли в народе, «Праздником подметания могил». Для конфуциански образованных вер-

хов империи он был выражением этического начала в человеке; обряд, в их представлении, был необходим в первую очередь для его участников — как средство нравственного совершенствования. В народном сознании, однако, мы встречаем более архаическое отношение к усопшим предкам: мертвые, возвратившись в лоно матери-земли, оберегают семена новой жизни и могут обеспечить благополучие живущих. Влияние этого мотива и в более поздние времена продолжало сказываться в атмосфере непринужденного, подлинно праздничного веселья, сопутствовавшего посещениям семейных могил и резко противоречившего конфуцианскому идеалу церемониальной торжественности.

В день посещения могил глава семейства с утра отбивал поклоны предкам у домашнего алтаря и приносил им жертвенную еду. Затем члены семьи, захватив с собой заготовленную провизию и все необходимое для обряда жертвоприношения — курительные палочки, жертвенные деньги, хлопущки и пр., отправлялись к семейному кладбищу. Придя на место, они первым делом приводили в порядок могилы: убирали сорную траву, поправляли могильный холмик, обновляли надписи на могильных плитах и т. д. По правую руку от могилы выставляли подношения Небесному владыке и Божеству земли. Закончив чествование Божества земли, глава семейства и его помощники ставили по обеим сторонам надгробной плиты зажженные свечи, а перед плитой — курильницу с пучком курительных палочек. Тут же раскладывались жертвенные яства. Глава семьи, опустившись перед могилами на колени, произносил короткую молитву и отбивал три поклона. Вслед за ним поклонение совершали по очереди все домочадцы. В дар душам умерших, а также богам сжигались пачки жертвенных денег, причем перед этим на них нередко выливали чашку вина. Вся церемония заканчивалась оглушительными разрывами хлопущек — традиционным звуковым сопровождением всякого праздника в Китае.

В городах весенний праздник служил поводом для увеселительных прогулок. К услугам гуляющих были многочисленные лотки с вином, чаем и фруктами, тут

же давались различные цирковые и театральные представления. В этот день было принято запускать воздушных змеев, что символизировало изгнание нечисти. Точнее сказать, Цинмин знаменовал окончание периода запуска воздушных змеев, приходившегося на зимнее время.

Веселые гулянья были не единственным напоминанием о древних истоках праздника Цинмин как празднования весеннего пробуждения жизни. О них напоминала и традиция сажать в дни весенних празднеств плодовые деревья. Этот обычай, соблюдавшийся даже в императорском дворце, имел настолько большое значение, что Цинмин был также известен под именем Праздника насаждения деревьев. Исключительное значение в дни весеннего праздника по всему Китаю приписывалось иве, которая в народном быту выступала символом связи живых с предками. Молодыми побегами ивы украшали семейные могилы. Их также вешали под крышей дома и на ворота.

Характер летних обрядов у китайцев определяется тем, что лето знаменует середину годового цикла. Праздники лета проникнуты стремлением сдержать натиск мертвящих поветрий второй половины года и поддержать жизненные силы природы — стремлением, за которым без труда угадывается забота о вызревающем на полях урожае. Главный летний праздник Истинной середины отмечался 5-го числа 5-го месяца. Он знаменовал наступление летней жары, когда в бурном кипении жизни внезапно обнаруживались опасные для человека силы. Воздух напоен пряными испарениями земли, но в нем носятся не только ароматы трав, но и запахи разложения и смерти; вместе со всякой живностью оживают кусачие насекомые и ядовитые твари, а палящее солнце, возбуждая все живое, грозит превратить цветущий пейзаж в пустыню. Защита от болезней, напастей и всякой нечисти — лейтмотив обрядов летнего сезона. И еще одно важное обстоятельство: если весенний праздник непосредственно предшествовал высеванию рисовой рассады, то летний праздник справлялся почти сразу после ее переноса в поле. Магия летних празднеств была призвана уберечь от порчи

молодые посевы. В сельской местности этот праздник опять-таки соединял в себе чествование предков и подношения «чужим духам».

Главной обрядовой едой летнего праздника были сваренные на пару пельмени с начинкой из клейкого риса и различных приправ, завернутой в листья; нередко их перевязывали стеблями трав. Эти пельмени, имевшие форму треугольника, называли *цзуницзы* или *цзюэшу*, что значит «рогатое просо», поскольку предполагалось, что они напоминают по форме бараньи рога. Соль или соления были почти неизменными их компонентами, ибо соль ассоциировалась с началом инь. Начинку *цзуницзы* обычно заворачивали в листья бамбука, являвшегося в Китае популярным символом жизненной силы и ассоциировавшегося с началом ян. Как символ животворной силы, бамбук всегда играл заметную роль в обрядности и фольклоре китайцев. Таким образом, *цзуницзы* выступали своеобразным символом всей космической ситуации в момент летнего праздника, когда кульминация светлого начала ян несла в себе рост и усиление темного начала инь.

Несмотря на очевидный космологический символизм *цзуницзы*, существовала и псевдоисторическая легенда об их происхождении. Оно связывалось с именем знаменитого поэта и государственного деятеля Цюй Юаня, жившего в южнокитайском царстве Чу в III веке до н. э. Согласно древним источникам, Цюй Юань был оклеветан при дворе завистниками и отправлен в ссылку к южным рубежам царства Чу (на территории нынешней провинции Хунань), где в знак протеста покончил с собой, бросившись в воды реки Мило. О том, что случилось далее, повествует позднейшая легенда. Окрестные жители, гласит она, скорбели о гибели благородного поэта и каждый год в день смерти Цюй Юаня, а было это 5-го числа 5-го месяца, бросали в реку *цзуницзы* в качестве подношений его душе. Но однажды Цюй Юань в обличье местного бога Саньлюй-дафу явился во сне одному жителю главного города Хунани Чанша и попросил его впредь обматывать *цзуницзы* нитями пяти цветов, чтобы отпугнуть речного дракона, который пожирал всю еду, предназначавшуюся для души несчастного поэта.

Праздник Истинной середины в каждом доме отмечался совместной трапезой, и каждая семья старалась к этому дню поставить на стол мясные и изысканные рыбные блюда. Хозяева дарили еду своим работникам. По всему Китаю в летний праздник полагалось есть соленые яйца — еще один символ космоса и животворящей утробы. Другой распространенной разновидностью летней обрядовой еды было вино, смешанное с растолченным реальгаром. Этому красноватому камню в Китае издавна приписывали целебные свойства. Широко распространен был обычай пить вино, настоянное на растениях, которые наделялись способностью оберегать от напастей, в особенности от ядов: стоголовнике (калгане), аире и др.

Как уже говорилось, важную роль в летних празднествах играли обряды, призванные защитить людей от напастей и привлечь счастье. По всему Китаю был распространен обычай в полдень 5-го дня 5-го месяца повязывать на руку или на грудь уже упомянутые шелковые нити пяти цветов — так называемые «нити вечной жизни». На лице или лбу детей писали знак *ван* («правитель»), поскольку этот иероглиф по виду напоминал полоски на лбу царя зверей — тигра, издавна слывшего в Китае грозой всякой нечисти. Женщины нанизывали на красные или разноцветные нити вырезанные из тонкого шелка фигурки тигров, ласточек, а также *цзун-цзы* и прочие счастливые символы и вешали их детям на спину или носили сами. Еще одним популярным оберегом для детей, особенно девочек, были изящно расшитые мешочки с благовониями. В Южном Китае среди обрядов «спроваживания напастей» в период летнего праздника особое значение придавалось сожжению бумажных кукол, олицетворявших членов семьи. В провинции Фуцзянь его совершали сразу после праздничной трапезы. Хозяйка дома заблаговременно приобретала бумажные фигурки людей, численность которых соответствовала числу членов семьи; обычно фигуркам как двойникам человека даже давали имена. В день праздника куклы складывали в одну корзину, что символизировало единение семейства. В корзину ставили также миниатюрные блюда с кусочками мяса,

что должно было привлечь духов; некоторые даже подносили к губам кукол ритуальное вино.

Многие магические обряды в дни летнего праздника были призваны обезопасить людей от традиционных пяти видов ядовитых животных: стоножки, скорпиона, змеи, ящерицы и жабы. С этой целью, как было отмечено выше, пили вино с реальгаром и ели пирожные, украшенные фигурками «пяти ядовитых тварей». Во многих районах на детей надевали передники с вышитыми на них изображениями ядовитых тварей и тигра — усмирителя нечисти. На помощь людям призывались и самые могущественные заклинатели демонов. Редкий дом в старом Китае не был украшен в это время года листом желтой бумаги или бронзовым медальоном с изображением верховного даосского владыки и повелителя всех духов Чжан Тяньши (Чжана-Небесного наставника). Нередко картинка скреплялась печатью, имитировавшей императорскую. Вывешивались также изображения другого популярного в китайском фольклоре повелителя демонов Чжункуя в сопровождении его юной сестры. В ход шли и письменные заклинания. Особенной популярностью пользовалось довольно загадочное заклинание против насекомых и ядовитых гадов, состоящее из четырех слов: «красный рот, белый язык». Полный текст заклинания гласил: «В праздник Небесной середины 5-го дня 5-го месяца красный рот и белый язык все очистят до конца».

Очень важную роль в летней обрядности играли травы и растения, издающие сильный запах. Китайцы, как, впрочем, и другие древние народы, приписывали таким растениям способность охранять от недугов и нечисти. Наибольшей популярностью в качестве оберегов по всему Китаю пользовались аир и полынь. Аир слыл среди китайцев первой травой, оживавшей после зимней спячки, и тем самым вестником жизни вообще. Еще большее значение имела полынь, которую обязательно вешали на ворота дома. Старинные поговорки гласили: «Кто не вывесит полынь, не поест нового зерна», «воткнешь полынь (в ворота или волосы. — В. М.) — станешь легким и сильным». Очень часто над воротами домов можно было увидеть тыкву-горлянку —

общепринятый в Китае символ здоровья, вместилище всех лекарственных снадобий. Вырезанное из шелка изображение тыквы вешали горлышком вниз, чтобы ее целительное содержимое изливалось на ворота и не допускало к дому вредоносные веяния.

Очистительное воздействие летнего праздника особенно наглядно выражалось в знаменитых гонках так называемых «лодок-драконов» (*лун чуань*). В Южном Китае этот обряд был подлинной кульминацией празднеств. Он имел целью вызывание дождя, очищение людей от дурных поветрий и обеспечение плодородия. В то же время он имел и явную общественную подоплеку. Как правило, лодочная регата охватывала несколько соседних селений или городских кварталов, то есть в ней выражалось единство местного общества, которое имело свою элиту и представляло собой, помимо прочего, культовую общность. Именно местные храмы выступали культовым и организационным фокусом праздника «лодок-драконов». Снаряжались лодки на средства храмовых общин. Набором команды руководил «голова» (*тоу*), который во время гонок стоял на носу лодки. «Голова» должен был занимать высокое положение в обществе и славиться храбростью. За несколько дней до состязаний он посылал членам команды чашку лапши, картинку с изображением «лодки-дракона» и кусок красной материи. В городах в гребцы зачастую могли наниматься все желающие. Помимо гребцов и главы экипажа, стоявшего на носу лодки с длинным шестом в руках, на ее борту находились кормщик, два музыканта с барабанами и гонгом, певцы (обычно два-три) и знаменосец, который сидел на носу лодки и подавал сигналы белым флагом.

Лодки сооружали во дворе храма, причем обычай запрещал женщинам смотреть на них во время строительства. Считалось, что в противном случае лодка перевернется на состязаниях. Спуск лодки на воду сопровождался церемонией ее освящения даосским священником или местным колдуном. Кроме того, лодку обметали особыми травами, чтобы смести с нее порчу, которую могли наслать на нее «враждебные люди». Лодки, участвовавшие в гонке, действительно

напоминали своим видом дракона: их нос и корма были украшены головой и хвостом, борта разрисованы под драконью чешую, а узкий корпус символизировал змееподобное тело чудовища. К бортам лодки прикрепляли куски красной материи с благопожелательными надписями вроде: «Четыре времени года без бедствий» или «Государство благоденствует, народ спокоен».

Правила состязаний были неодинаковыми в разных местах. Обычно лодки проделывали путь длиной в несколько километров и достигали противоположного берега реки. Победители получали призы в виде денег, отрезков шелка и т. д., но главной наградой для них были все-таки почести земляков. Недаром в народе ходила поговорка: «Лучше три года без урожая, чем один год без победы в лодочных гонках».

Смысл лодочных гонок состоял, конечно, в том, чтобы прогнать вредоносные силы и обеспечить процветание. Неслучайно на суше часто устраивали шествия с макетами лодок, прямо предназначенные для изгнания злых духов. В мотиве поисков души несчастного поэта Цюй Юаня и обряде бросания рисовых лепешек в воду можно усмотреть заботу о выживании «души риса», который как раз в это время находился под водой. А торжество жизни в сценарии праздника предстает как процесс упорядочения хаотически-аморфной реальности: разделения дракона — символа первозданного хаоса — и родовых коллективов, сил инь и ян, благих и вредоносных веяний мироздания, причем первые привлекаются к посевам, а вторые изгоняются за пределы общества.

Осень в Китае, начинавшаяся по лунному календарю в 7-м месяце, обладала особыми, ни с чем не сравнимыми достоинствами. Она избавляла от зноя, бурь и докучливых насекомых летней поры и, главное, дарила людям урожай. Правда, она означала и неумолимое приближение зимнего умирания природы, но солнце в осенние месяцы все еще светило довольно ярко, почти повсюду согревая своими лучами новые посевы. Благодарность силам плодородия Земли и Неба, уверенность в изобилии жизни и сознание неотвратимости увядания создавали особую атмосферу осенних празд-

ников, проникнутую элегически-умиротворенным настроением. Праздники осени также составляли особый сезонный цикл, о чем свидетельствует и наличие ряда общих черт в их обрядности: пускание по воде горящих лампадок, восхождение на высоты, ночные поклонения и гулянья, значительная роль, отводимая на празднествах женщинам и детям.

Первый осенний праздник отмечался в ночь на 7-й день 7-го месяца и был обычно известен как праздник Кануна седмицы (*циси*). Мифологическое обрамление праздника составляла легенда о двух небесных влюбленных — Ткачихе и Пастухе. Последние отождествлялись с двумя звездами северного неба — Вегой и Альгаиром. Осенью эти звезды, которые находятся по разные стороны Млечного Пути, сближаются в северной части небосклона, что для китайцев издавна символизировало «встречу» двух небесных влюбленных. Впрочем, рассказ о влюбленных появился довольно поздно, на рубеже нашей эры и явно под влиянием городской культуры.

Независимо от древнейших мифологических смыслов ткачества и пастушества праздник Кануна седмицы имел вполне определенные точки соприкосновения с хозяйственным укладом китайцев. Он совпадал с периодом жатвы, поспевания фруктов, а также, что следует особо выделить, со сбором шелковых коконов и переводом домашнего скота с летних пастбищ в зимние стойла. Кроме того, в легендах о Ткачихе и Пастухе содержатся мотивы, указывающие на связь Кануна седмицы с осенней порой — временем увядания природы. Таковы темы ночи, в течение которой встречаются влюбленные; воды, в которой купаются феи (согласно поверью, спускающиеся в это время на землю) и которая разделяет любящих, и, наконец, женской красоты. Разумеется, и ночь, и вода, и женщина, как и весь осенне-зимний период, относились, по китайским представлениям, к началу *инь*. Тема обновления и торжества жизни не была и не могла быть исключена из мифологии праздника Кануна седмицы, но это торжество представляло отодвинутым в неопределенное будущее, в область смутного обещания и надежды, что вполне уместно для

осени. Женственное же начало персонифицировалось в образе почти бесплотной и недоступной для простых смертных феи-небожительницы.

В этот праздник женщины чествовали и другие божества, освящавшие семейную жизнь, например Покровительницу брачных покоев. На жертвенных столиках было желательно выставить семь различных видов плодов, в том числе обязательно тыкву или дыню. Подношения феям почти всегда включали в себя лепешки из пшеничной муки с добавлением орхидей, листьев хризантем, семян баклажанов, бобов и пр. Многие женщины выставляли на ночь баночки с пудрой, которая, как верили, вследствие близости небожительниц тоже приобретала чудодейственные свойства. Старшие женщины молили фей о даровании членам их семей богатства, долголетия и потомства, причем обычай разрешал просить в эту ночь только об одном, самом нужном в доме виде счастья.

Важное место в праздновании Кануна седмицы занимали обряды, связанные с традиционно женскими занятиями — ткачеством и шитьем. По старинному обычаю женщины старались в слабо освещенном месте — при луне, под столом, при зажженной курительной палочке — продеть нитку в иголку, и те, кому это удавалось, могли рассчитывать на репутацию искусной рукодельницы.

Канун седмицы приходился на период благодарения душ умерших за собранный урожай и был частью широкого обрядового комплекса, связанного с этим периодом. По народному поверью, в течение всего седьмого месяца врата преисподней были открыты, и ее обитатели получали возможность находиться в мире людей. В середине месяца отмечался праздник Чжунъюань — один из трех главных праздников мертвых в китайском календаре. Этот праздник имел ярко выраженную религиозную окраску. Его главными героями были «сиротские» души, не получающие от потомков должных жертвоприношений. Забота о таких душах была общим долгом живых, ведь и «свои» предки были «чужими» для других людей.

По всему Китаю в эти дни встречали усопшие души, которые, как считалось, на время праздника возвраща-

лись в родной дом. Крестьяне в этот день выставляли по обеим сторонам ворот дома снопы проса и конопли. Возвращение предков отмечалось поклонениями на семейном алтаре. Набор жертвенных яств, определявшийся местными обычаями и особенностями китайской кухни, был неодинаков в разных областях Китая, но обычно включал в себя чай и вино, лапшу, рис и мясные блюда, всевозможные фрукты, сладости, на побережье — рыбу, крабов и другие морские продукты. Буддийские и даосские монахи в местных храмах служили сложные, растягивавшиеся на несколько дней молебны о «всеобщем спасении» (*ту ду*). С помощью заклинаний, огромных фонарей, вывешенных у входа в храм, и длинных бамбуковых шестов они привлекали к храму всех «голодных духов», витавших в округе, служили молебен за их упокой и препровождали обратно в ад. Перед храмами на специальных помостах раскладывали угощения для неуспокоенных душ, которых в народе предпочитали иносказательно называть «добрými братьями» (*хао сюнди*) или «почтенными гостями» (*лао кэ*). После того как обитатели преисподней насыщались ароматами жертвенных яств, последние становились добычей бедняков и нищих. По окончании празднеств предков с почетом отправляли обратно на тот свет.

Средний месяц осени или 8-й месяц года тоже был временем больших празднеств, пик которых, как и в период осеннего «праздника мертвых», приходился на полнолуние. В народе этот крупнейший осенний праздник и один из трех главных «праздников живых» в году называли праздником «середины осени» (*Чжунцзю*). Сопутствовавшие ему обряды отмечали окончание уборки урожая, а его собственно календарное значение определялось осенним равноденствием, обозначавшим начало осенне-зимнего периода. Праздник этот, как и другие осенние праздники, — ночной, ассоциировавшийся с луной, ее холодным и призрачным светом. К эпохе Мин архаические истоки лунной мифологии уже давно забылись, и луна стала просто предметом эстетического любования. Для горожан праздник Середины осени превратился главным образом в дружескую

пирушку с гуляньем под луной, которая светила особенно ярко на осеннем небосклоне. Созерцать озаренный луной пейзаж и пить вино в ночь Середины осени считалось настолько важным или, точнее, престижным делом, что богатые люди нередко выстраивали для этого специальные террасы или павильоны (отдельно для мужчин и женщин, как того требовали нормы конфуцианской морали), а люди честолобивые, но бедные даже отдавали в заклад за вино свою одежду.

Обычай требовал в праздник Середины осени поставить на стол разнообразную снедь и наесться до отвала, что, надо полагать, символизировало изобилие и процветание дома. В жертву предкам тоже приносили самую разную пищу: мясные блюда, в особенности свинину и утку, чай и вино, сладости, всевозможные плоды, в частности тыкву и дыню, помело, арахис, водяной орех, хурму. Главной же обрядовой едой этого праздника были так называемые лунные лепешки — довольно крупные, до 30 сантиметров в диаметре, круглой формы, выпеченные из сероватой (цвета лунного сияния) пшеничной или рисовой муки с добавлением сахара и различных специй — миндаля, кунжутного семени, апельсиновой кожуры, тыквенных семечек. На поверхности лепешек изображали популярные лунные символы — Хозяюку луны, лунную жабу, лунного зайца и т. д. — или «счастливые» иероглифы. Как раз в минское время распространилась легенда, приписывавшая лунным лепешкам особую роль в избавлении Китая от монгольского владычества. В этой легенде рассказывается о том, что монгольские правители Китая, опасаясь народного восстания, приставили к каждой китайской семье соглядатая. Долгое время китайцам не удавалось обмануть бдительность монгольских шпионов. Наконец кто-то предложил прикрепить записку с призывом подняться против монголов в ночь Середины осени к лунным лепешкам, которые все посылали друг другу в подарок накануне праздника. Так праздник стал служить еще и патриотическому чувству китайцев.

Осенний праздник сопровождался всевозможными представлениями и игрищами. В городах и их окрестностях давались театральные спектакли с профессио-

нальными актерами. Не было недостатка и в любителях, готовых за небольшую плату позабавить народ незамысловатыми сценками вроде «пляски львов». В отдаленных деревнях жители сами развлекали себя плясками и театрализованными представлениями, которые ученым конфуцианцам казались «неприличными».

Самым длинным, оживленным и в своем роде универсальным праздником был Новый год, который отмечался зимой, в «пустую» для земледельца пору года. Его главный обряд — совместная новогодняя трапеза всех членов семьи, включая покойных предков. По обычаю, за новогодним ужином полагалось пить целебное вино, настоянное на травах и пряностях. Встрече Нового года предшествовало ритуальное очищение дома, включая обязательную генеральную уборку. Для защиты от злых духов, которые особенно угрожают человеку в это переходное время, в доме вывешивали всевозможные обереги и амулеты, чаще всего — изображения грозного повелителя демонов Чжункюя, а также талисманы, привлекающие «веяния весны». Заключительным этапом празднования Нового года был праздник Первой ночи (*юань сяо*), продолжавшийся в течение нескольких дней (обычно с 13-го по 17-й день) в середине первого месяца. Его главной особенностью был обычай зажигать по ночам во дворах домов и на улице множество фонарей всевозможных форм и расцветок. В городах этот обычай принял вид массовых гуляний с множеством уличных представлений.

Разумеется, годовой ритм сезонов и праздников сказывался и на внутреннем убранстве дома. Вэнь Чжэньхэн в своем компендиуме «изящного» быта оставил указания о том, как украшать жилище в течение года. На Новый год, писал он, следует вывешивать портреты знаменитых людей древности, в дни весеннего праздника — изображения пиона и лотоса, к летнему празднику — каллиграфические надписи мастеров эпохи Сун и Юань и картины, на которых изображены состязания лодок-драконов, в шестой, самый жаркий месяц — пейзажи с тенистыми рощами, в которых хорошо укрываться от жары. Осенью человек с хорошим вкусом повесит у себя изображения деревьев и цветов,

особенно красивых в осеннюю пору, а в канун Нового года — портреты небожителей и Небесного Владыки, восседающего в разноцветной облачной колеснице. Впрочем, поток времени не отрицает всевременности. Изображения «высохших деревьев и бамбука среди камней», добавляет Вэнь, можно держать в комнате в любое время года.

Календарные праздники исправно выполняли первейшее предназначение любого празднества: отмечая протекание обыденного времени, указывать на присутствие в нем другого Времени, безначального и бесконечного. Точно так же пространство в китайской культуре есть всегда физическое присутствие вещей, уникальное место, сообщающее о другом мире — о пространстве как чистой, рассеянной структуре. Простейший способ придать физическому пространству эту символическую глубину состоял в том, чтобы ввести в него ориентацию по четырем сторонам света со всей сопутствовавшей им символикой. Чувство пространственной организации, необыкновенно обостренное у китайцев, было, помимо прочего, откликом на потребность знать «счастливые» и «несчастливые» направления в том или ином месте или моменте времени.

О чем сообщает годовой цикл праздников в Китае? Он пронизан одной темой, составляющей, в сущности, главную тему китайского мировоззрения. В нем визиты живых к предкам чередуются с приемом предков в доме, и этот обмен визитами выражает столь любимую китайцами идею церемонного обхождения.

Скрамное обаяние торговца

Минская эпоха, как уже было сказано, ознаменовалась бурным развитием торговли и городов. Вся страна покрылась сетью рынков, повсеместно люди уезжали торговать далеко от родного дома, и по всей стране складывалась прослойка богатого купечества, которая тесно срасталась с чиновничеством. Эти тенденции имели неоднозначные последствия. Богатые купцы начинают усердно подражать образу жизни образо-

ванной элиты. Среди них появляются коллекционеры антиквариата, обладатели крупных библиотек и знаатоки искусств. Служилая знать ответила на этот вызов торгового класса повышением стандартов учености и насмешками (отчасти уже знакомыми нам) над этими «мещанами во дворянстве» на китайский лад. Но было, разумеется, немало и тех, кто искренне желал сближения «властителей дум» и новых хозяев жизни. Торговля во всяком случае перестала быть презренным занятием, купечество требовало к себе уважения, и конфуцианские ученые предоставляли ему для этого удобные аргументы.

Влиятельнейший мыслитель начала XVI века Ван Янмин утверждал, например, что «четыре класса народа (так в старом Китае называли чиновников, земледельцев, ремесленников и купцов) имеют разные занятия, но единый путь». Сущностью же этого пути является, по Ван Янмину, не что иное, как «исчерпание сердца»: «Служилые люди и земледельцы досконально претворяют правду сердца в своих усилиях по воспитанию и совершенствованию себя, а полезные орудия и товары становятся их достоянием. Ремесленники и купцы досконально претворяют правду сердца, занимаясь полезными орудиями и товарами, и усилия по воспитанию и совершенствованию себя становятся их достоянием».

Младший современник Ван Янмина, богатый купец из Шаньси Ван Сянь, в своих наставлениях детям высказывает ту же мысль уже с точки зрения профессионального торговца: «У купца и ученого разные занятия, но одно и то же сердце. Успешный купец производит богатства и ведет добродетельную жизнь... Один путь состоит в том, чтобы добиваться выгоды посредством добродетельного поведения. Другой путь состоит в том, чтобы добиваться славы и высокого положения посредством взращивания добродетели. Каков бы ни был избранный путь, дети такого человека должны восхищаться им и чтить его».

Среди образованной элиты появилось даже выражение «управлять жизнью» (*чжи шэнь*), выражавшее эту идею в ее, так сказать, максимально широком смысле —

как правильное и разумное распоряжение жизнью, заботу о своем благосостоянии, в том числе, разумеется, и посредством торговли. Понятие «разумного» (по-коммерчески) распоряжения жизнью первое поколение сознательных китайских купцов подхватило не случайно. Китайцы традиционно считали высшей ценностью не что иное, как «питание жизни» (*янишэн*). Соответственно, они стремились использовать все возможности и средства для улучшения качества жизни, повышения духовной чувствительности или, говоря в понятиях китайской традиции, «накопления жизненной энергии». Последняя, очевидно, выступает как своеобразный аналог капитала, в котором и воплощается вполне естественный в своем роде жизненный идеал китайцев: получение от жизни как можно более обильного и здорового удовольствия. Способы получения этого удовольствия бесконечно разнообразны и охватывают решительно все стороны и нюансы человеческой практики.

«Разумное распоряжение» жизнью в любом случае предполагало бережливость и личную скромность, способность справедливо распределять богатства, отказ добиваться выгоды любой ценой. В середине XVIII века ученый Цюань Цзуван писал: «Учение есть разумное распоряжение жизнью. Такое отношение к жизни означает не погоню за выгодой, а разумное суждение о должном и недолжном».

Со времен Ван Янмина среди ученых людей широко распространился обычай тщательно отслеживать свое душевное состояние, отмечая в специальном дневнике моменты утраты контроля над собой. А для торговцев умение сдерживать свою жадность стало едва ли не главным звеном в цепи предписываемой конфуцианской моралью борьбы с проявлениями личной «корысти». Минские моралисты от торговли не уставали повторять, что алчность — главный враг торгового человека, и тот, кто поддается ей, непременно разорится. Моралисты минских времен, в том числе из рядов купечества, более всего осуждают пристрастие к роскоши и азартным играм.

Приведенные выше суждения надо понимать так, что все люди, независимо от их занятий и положения

в обществе, имеют равные возможности для познания своей природы и совершенствования себя. Этот новый взгляд на человека отличался двойственностью: с одной стороны, он оправдывал возникновение принципиально нового, основанного на равноправных отношениях обмена, уклада жизни, а с другой стороны, утверждал преемственность этого уклада с ценностями и законами традиционного жизненного порядка.

Подчеркнем, что равенство людей в «исчерпании своего сердца» отнюдь не было равнозначным равенству социального положения. Как раз наоборот: «внутренняя почтительность» делала человека полновластным хозяином над собой и другими. Торговля в минском Китае вообще была заключена в рамки иерархии рода и служила ей. Те, кто выезжал торговать на стороне, собирались в землячества и копили богатства для того, чтобы вернуться на родину и поспособствовать возвышению своего клана. Приказчики и слуги в торговых домах набирались, как правило, из родственников и земляков, и отношения хозяина с его подчиненными копировали патриархальные порядки в семье. Работники в лавке жили и питались бесплатно там же, где служили, получая скромное жалованье, но зато солидную премию в конце года и некоторые другие подношения, подчеркивающие семейный характер их отношений с хозяином. Низшая категория наемных служащих — ученики или подмастерья — жалованья вообще не получала, но была обязана находиться на службе с раннего утра до позднего вечера. Нередко в контракте о найме специально оговаривалось, что ученик не имеет права «сидеть без дела».

Очевидно, что неиссякаемое прилежание и трудолюбие, которое сами китайцы считают лучшей чертой своего характера, было, помимо прочего, средством сохранения «лица» хозяина. Усердие подчиненных, впрочем, отнюдь не влекло за собой каких-либо обязательств со стороны владельца или руководителей предприятия. Никто из опытных работников не был обязан обучать тех же учеников, и всякое наставление от старших воспринималось ими как настоящее благодеяние. Более того, заслуги наемного работника перед

предприятием вовсе не обязательно удостоивались вознаграждения, ведь речь шла о человеке, не принадлежащем к семейному кругу. Поскольку бережливость в Китае считается едва ли не главной добродетелью хозяина, жалование служащих тоже поддерживалось на максимально низком уровне.

Минские апологеты купечества видели ключ к жизненному успеху во внутреннем, духовном состоянии человека, а смысл внутреннего опыта для них сводился к усилению нравственного совершенствования. Наибольшее значение здесь придавалось идеалу «внутреннего почтения» (*цзин*), требовавшему сосредоточения, скромности и искренности в отношениях с другими. При соблюдении этих условий мораль в их глазах не только не противоречила коммерции, но прямо совпала с ней.

В последние десятилетия царствования Минской династии один за другим появляются альманахи и руководства по добродетельной жизни, написанные торговцами и для торговцев. В одном из первых сочинений такого рода, «Назидании торговым людям» (1635), его автор Ли Цзиньдэ доказывает, что между конфуцианским идеалом благочестия и стремлением к выгоде нет никакого противоречия, если выгода достигается честным путем. Коль скоро ссудный процент не рассматривается клиентом как несправедливый, утверждал Ли Цзиньдэ, можно давать деньги в рост даже под 20—30 процентов. «Соразмеряй свои доходы с расходами, и до конца жизни не потеряешь богатства», — поучал автор своих читателей.

Автор классического альманаха для торгового сословия У Чжунфу на первой же странице своего сочинения утверждает, что сам он всегда держался скромно и вежливо и извлек из такой линии поведения большую выгоду. Он признавал, что можно разбогатеть и не придерживаясь этих добродетелей, но подчеркивал, что «путь благородного мужа» не таков. Судя по литературе позднего Средневековья, в те времена считалось общепризнанным, что только добродетель может служить прочной основой для семейного процветания. Существовало даже понятие «сокровенная добродетель» (*инь*

дэ), обозначавшее скрытые истоки успеха и процветания в мире: считалось, что истинно добрый человек живет до глубокой старости, не ведая болезней, а его потомки тоже будут счастливы.

Главным принципом пестования добродетелей считалось умение хранить «срединность в вездесущем» или, можно сказать, «центрированность в жизненном постоянстве» (*чжун юн*). Этот принцип представлен в заглавии древнего конфуцианского канона, который обычно переводится на русский язык словосочетанием «середина и постоянство». Речь идет о способности во всех жизненных ситуациях хранить душевное равновесие, умственную сосредоточенность и благообразие, а следовательно, — избегать всяких крайних, чрезмерных проявлений чувств. Враг душевной «центрированности» — любая спешка и торопливость, отсутствие благоразумной размеренности в речи, внешности и манерах. Все эти огрехи поведения выдают неуважение человека к себе и другим и, что еще хуже, ведут к неудачам в жизни. К примеру, как говорится в том же альманахе У Чжунфу, «во все времена чрезмерная радость неизменно порождает волнение. Только если находить удовлетворение в срединном пути и сердечной гармонии, можно уберечь здоровье и достичь долголетия».

Конфуцианская формула правильного поведения, бесконечно повторяющаяся в разного рода нравоучительных сочинениях, гласит: «Будь безупречен в своем одеянии и исполнен достоинства в своей позе». Только душевное спокойствие и эмоциональное равновесие позволяют торговцу правильно оценить характер и деловые качества своего партнера, что в деловой жизни имеет первостепенное значение. Еще Конфуций говорил: «Благородный муж доверяет всем, но первым замечает обман». В сочинении «Основы деловой жизни» та же мысль развивается подробнее: «Нужно быть прямым и хранить постоянство, быть вежливым, полным достоинства, говорить громко и четко. Имея просветленное сердце и ясный взор, можно отличать истинное от ложного и понимать, кто умен, а кто глуп». Соответственно, автор альманаха советует выбирать тактику действий в зависимости от того, с кем приходится иметь дело:

«Если ты имеешь дело с мудрецом, следуй ритуалу и музыке. Если ты имеешь дело с негодяем, бери в руки топор».

Пособия по ведению торговли, предназначенные для купцов и их семей, довольно подробно разъясняют методы и цели воспитания будущих торговцев. Как и следовало ожидать, они в основном совпадают с традиционными, конфуцианскими в своей основе, принципами китайского воспитания. Примечательно, что в этих альманахах не предусматривается никаких специальных занятий, касающихся практических знаний деловых людей, как то: счета, правил торговли, ведения бухгалтерии и т. п. Очевидно, такие знания не считались частью школьного обучения, и ими овладевали непосредственно в жизненной практике. Что же касается воспитания добродетели, то оно начиналось с усвоения простых правил поведения, учивших сдержанности и умению владеть собой. От ученика в лавке требовали «не смотреть по сторонам, не бегать, размахивая руками, и не выглядеть дурачком». Ему полагалось стоять всегда прямо, не облакачиваться на стену и так же прямо сидеть на стуле, не качая ногами. Он не должен был с жадностью набрасываться на еду и класть локти на стол. Более того, от него требовалось спать, лежа на боку и согнув колени, не храпеть и не разговаривать во сне.

Все это являлось частью общекитайской системы воспитания, включая даже требование не храпеть и не разговаривать во сне, ибо тот, кто овладел секретом духовного бодрствования, умеет владеть собой в любом состоянии (поэтому в китайских религиях человек ответствен даже за грех, совершенный во сне). Достаточно сравнить упомянутые требования с правилами поведения, принятыми в конфуцианских школах той эпохи: «Когда сидишь, держи спину прямой и сиди на стуле прямо. Нельзя наклоняться на одну сторону, скрещивать ноги или класть ногу на ногу. Вечером нужно ждать, пока старшие не пойдут спать. После того как они легли, нужно соблюдать тишину. Ходить нужно медленно. Когда же стоишь, держи руки сложенными перед собой. Не смей ходить или вставать в

присутствии старшего. Не стой на пороге. Ни на что не облокачивайся. Суждения должны всегда соответствовать истине. Никогда не нарушай своих обещаний. Внешний вид должен быть серьезным и внушающим почтение. Нельзя судачить о соседях или участвовать в пошлых разговорах...»

Наряду с должным уважением к родителям и старшим в семье особое внимание уделяется личности учителя — главного источника авторитета в китайском воспитании. Безусловная преданность учителю объявляется непременным условием успеха в обучении и профессиональной деятельности. Со своей стороны, учитель предстает олицетворением всех мыслимых добродетелей и не в последнюю очередь — той самой благородной сдержанности, которая служит лучшей приметой «внутренней почтительности». Учитель имеет право и даже обязан строго наказывать нерадивого ученика, но он не должен давать волю гневу и другим эмоциям. Лучший способ воздействовать на ученика — кроткое увещание один на один в вечерние часы.

Ценности, проповедуемые авторами нравоучительных альманахов, тоже не слишком отличаются от стандартного набора конфуцианских добродетелей. У Чжунфу просто перечисляет в качестве основных жизненных ценностей торговца пять традиционных «моральных постоянств» конфуцианского учения: человечность, справедливость, ритуал, мудрость и искренность. В других руководствах содержится перечень добродетелей, более приближенных к условиям жизни торговых людей. Так, в «Основах деловой жизни» особо выделяются такие свойства, как послушание, память, целомудрие и радушие: «Если он послушен, он будет исполнять приказы и распоряжения других. Если у него хорошая память, он не забудет того, чему научился. Если он целомудрен, он будет честен и не утратит чувство стыда. Если он радушен, он будет обладать привлекательной внешностью».

В других случаях особо ценными качествами торговца называются бережливость, честность, скромность, усердие, бдительность, уступчивость, умение

приспосабливаться к обстановке и терпение. В специальном руководстве для ростовщиков на первом месте стоят усердие, бережливость и осторожность. За ними в порядке уменьшения значимости идут скромность, щедрость, честность, искренность, верность, справедливость, терпение и способность прощать. Одну из немногих заметных лакун в подобных списках составляет чрезвычайно важное в конфуцианстве понятие «сыновней почитательности», что лишний раз напоминает об ориентации их авторов на практические вопросы жизни деловых людей. О том же напоминает и отсутствие в подобных альманахах упоминаний о «великом пути» конфуцианских мудрецов. В глазах их авторов образ жизни купцов, очевидно, не соответствовал высокому идеалу нравственного совершенствования, и речь шла именно о том, чтобы применять моральные нормы с наибольшей выгодой для себя. Недаром составители этих руководств нередко отмечают, что написали свои книги для нынешнего «упаднического века», когда в отношениях между людьми требуется хватка, напористость и превыше всего бдительность, умение защитить себя от разного рода плутов и мошенников. Порой в этих книгах прямо говорится о том, что ритуальная учтивость была хороша в благословенные времена высокой древности, но одной ее недостаточно для того, чтобы успешно вести дела в наши дни.

Насколько соблюдение предписанных конфуцианством норм поведения гарантирует успех в жизни и в торговле? Щекотливый вопрос, учитывая заведомо формальный характер нравственных предписаний традиции. Составители коммерческих альманахов тем не менее настаивают на том, что скрупулезное исполнение норм нравственности способно обеспечить, по крайней мере, минимальный успех в профессиональной деятельности торговца. Как сказано в одном из подобных руководств, «благие помыслы способны рождать богатство». Обычно их авторы проводят различие между личным «усилием», приносящим ожидаемый результат, и «судьбой», над которой человек не властен. «Если кто-то стал большим богачом — это его судьба, — утверждает У Чжунфу. — А если кто-то стал

маленьким богачом — это его достижение». В другом месте своей книги У Чжунфу, следуя в общем-то традиционному мотиву, подчеркивает способность целеустремленного и упорного человека добиваться больших достижений — «летать по воздуху и ходить по волнам». Китайцам вообще свойственно на пуританский лад утверждать преэминентность человеческой воли перед волей высших сил: они с древних времен были склонны верить, что само Небо одарит богатством и славой того, кто достиг высот мастерства в своем деле. Более того, даже если морально совершенный человек не добился видимого успеха, это еще не значит, что он не взрастил в себе «сокровенной добродетели», которая проявится в счастливой судьбе его потомков. И наоборот: кажущееся преуспеяние дурного человека отнюдь не исключает ни его быстрого краха, ни скрытого возмездия, творимого Небом.

В этих рассуждениях о личном успехе и непостижимой воле Неба нетрудно увидеть своеобразный компромисс между нормами культуры и изменчивой действительностью — очередное проявление глубоко рационального, здравомыслящего и оптимистического в своей основе склада китайского ума. Ссылки на небесные истоки земных событий вполне убедительно в глазах самих китайцев объясняли очевидные разрывы между желаемым и действительным, в то же время не требуя согласовать свои ценности с конкретными фактами истории. Человеческая деятельность получает здесь своеобразное религиозное обоснование, поскольку при любом раскладе рассматривается в перспективе справедливого воздаяния за поступки.

Сопоставление текстов разных нравоучительных книг позволяет оценить растяжимость традиционных представлений о соотношении индивидуального усилия и судьбы. В книге Ли Цзиньдэ без обиняков утверждается, например: «Небо дарует ранг соответственно таланту. Способные люди могут сделать состояние для своей семьи». В позднейшем альманахе мы встречаем сходное, хотя и выраженное в несколько более осторожной форме, суждение: «Когда гордецы совершают ошибку, они склонны винить Небо, а не самих себя.

Они не понимают, что Небо жалуется богатство и славу тем, кто способен хорошо вести свое дело». Как видим, в обоих случаях оппозиция «небесной судьбы» и личного успеха снимается в понятии таланта. Таким образом, жизненный успех, по традиционным китайским представлениям, вполне можно рассматривать и как проявление «воли Неба». Более того, усердие в работе способно само по себе быть источником удовлетворения, и в некоторых альманахах для торговых людей акцент ставится именно на благих последствиях всякой «работы над собой»: «Независимо от того, принесет ли торговля доход или нет, ты должен сосредоточиться на совершенствовании своих навыков и усердия. Даже если тебе не будет удачи, ты сможешь выполнить свои обязанности». В то же время «воля Неба» не теряла своего значения неисповедимой судьбы. Ван Бинъюань, составитель руководства «Основы торгового дела», отмечает в одном месте: «Если ты, даже вникнув всем сердцем в торговлю, так и не привлечешь покупателей, то это воля Небес».

Одним из важных следствий подобного миропонимания было прочно укоренившееся в китайском обществе представление о том, что богатство является результатом упорного труда и бережливости, тогда как бедность есть следствие нерадивости и лени. Или, как гласила народная поговорка: «Богатство происходит из усердной работы. Бедность происходит из лени». Иными словами, бедняк в своих несчастьях мог винить только себя. Такое мнение, несомненно, внесло свой вклад в поразительную стабильность традиционного китайского общества, почти не знавшего крупных конфликтов на сословной или классовой почве. Авторы альманахов для торговцев рекомендуют быть щедрым, но в разумных пределах, в рамках «срединного пути». Вообще щедрость считалась основной «скрытой добродетелью», способной облагодетельствовать потомков.

Результатом конфуцианской выучки торговых слоев китайского города был весьма специфический тип делового человека, во многом копировавшего идеал конфуцианского «благородного мужа». Этот купец ведет

строгий, размеренный образ жизни, отлично владеет собой, обладает ясным умом и учтивыми манерами. В руководстве Ван Бинъюаня читаем: «Торговлю нужно носить в своем сердце и не позволять мыслям блуждать беспорядочно. Даже если тебя преследуют заботы и тревоги, их нужно изгнать из сердца. Правильно говорят: “ум не может заниматься двумя делами сразу”. Если твой ум будет занят другими делами, ты не сможешь успешно трудиться... Обслуживая покупателя, ни на что не отвлекайся. Стой у прилавка лицом к покупателю, и только когда станет ясно, что он не собирается покупать, займись другими делами». И далее: «Никогда не раздражайся и не поддавайся волнению, когда дел слишком много. В противном случае ты обязательно наделаешь ошибок».

Хороший хозяин, продолжает Ван Бинъюань, радушно встречает любого клиента, вежливо разговаривает с ним, шутит и сплетничает (непременное условие доверительных отношений в Китае). Словом, делает все, чтобы покупатель чувствовал себя уютно.

Итак, идеология «конфуцианского торговца», представленная в соответствующих нравоучительных книгах, преследовала цель сделать купечество выразителем традиционных ценностей, а торговлю поставить на службу сложившимся общественным институтам. Эта позиция устраивала всех, поскольку по-своему облегчала коммуникацию. Не приходится удивляться в таком случае общей консервативной установке авторов нравоучительных книг, которые неизменно советуют торговцам не рисковать, ограничиваться минимальной прибылью и блюсти благочестие, чтобы не навлечь на себя недовольство общества. Забота о своей репутации в их глазах безусловно важнее любых материальных выгод. Создается впечатление, что торговый класс в Китае почти инстинктивно искал поддержку в нравах и мнениях общества, что не кажется странным, принимая во внимание правовую незащищенность и экономическую неустойчивость его положения.

Разумеется, эта апелляция к общественному мнению имела и вполне наглядные формы. К примеру, в старом Китае было принято украшать вход в лавку разного

рода морализаторскими надписями, вроде: «Веди торговлю посредством истины и верности», «Во всех делах полагайся на человечность и справедливость» и т. п. Опять-таки нельзя видеть в такой позиции торговцев выражение какой-то особенной любви к добродетели. Просто любой обман торговцем покупателя мгновенно становился известным всей округе и грозил обманщику серьезными неприятностями. В условиях жесткой конкуренции и отсутствия защищенности хранить верность, хотя бы показную, правилам «честной торговли» было как раз очень выгодно. Аналогичным образом нередко было предпочтительнее продать товар постоянному клиенту по самой низкой цене, чтобы сохранить его доверие.

Надо сказать, что и китайские представления о финансах и ценах тоже вписываются в русло консервативной идеи «срединного пути» и постоянного выравнивания богатства в обществе. Так, авторы пособий по торговле руководствуются простой идеей круговорота цен на товары. «Когда товары становятся крайне дороги, — пишет Ван Бинъюань, — они должны снова стать дешевы. А когда они очень дешевы, они должны снова стать дороги». Отсюда совет торговому человеку: внимательно следить за колебаниями цен и скупать товары, как только цены на них начинают подниматься. Когда же товары дороги, покупать их не следует: нужно ожидать падения цен. Подобная методика в особенности годилась для операций с зерном.

Разумеется, акцент на социальном мире и гармонии, характерный для конфуцианской традиции, не исключал и даже предполагал некоторые черты деловых отношений, которые на первый взгляд могут показаться полным отрицанием норм благочестия. Одна из таких черт — необходимость торговаться по поводу цены товара, проистекавшая, собственно, из неизменно личного характера отношений между людьми. Другими словами, цена в известном смысле была показателем статуса покупателя. Торговля о цене товара в китайской лавке еще и сегодня может принять затяжной и притом удручающе мелочный характер, что объясняется не только решимостью китайского торговца отстоять

каждую копейку, но и присущей китайцам щепетильностью в вопросах сохранения «лица». В любом случае, каждая сделка, по китайским понятиям, удостоверяет социальный статус вовлеченных в нее лиц.

Еще одна темная сторона китайской деловой практики — выбивание долгов. Как ни странно, никто в Китае не предполагал, что долг будет возвращен в установленный срок, так что кредитор всегда был настроен на долгую тяжбу со своим должником. Объяснение этому нужно искать, вероятно, в том, что сам по себе долг находился вне сферы моральных отношений, признаваемых конфуцианской традицией. Ван Биньюань в своих «Основах торговли» предлагает следующий метод возвращения долга, перерастающий в настоящую стратегию: «В первый раз просто попроси свои деньги назад. Во второй раз окажи на него давление. В третий раз устрой скандал. В четвертый раз отправляйся к нему домой и преследуй его с требованием отдать деньги. Если должник скажет, что не может отдать деньги сейчас, но сделает это потом, то приди к нему в назначенный день и потребуй свои деньги. Если он по-прежнему не может заплатить и говорит, что сделает это через пять дней, а по прошествии пяти дней все еще не возвращает долг, не расстраивайся. Соглашайся на отсрочку платежа, но требуй установить точный день, когда ты сможешь получить свои деньги назад... Усиливай давление на должника шаг за шагом. Только так он предпримет усилия для того, чтобы вернуть тебе долг».

В заключение заметим, что принципы нравственного совершенствования, принятые среди торгового сословия старого Китая, играли двоякую общественную роль: они позволяли торговцам осознать себя достойными и полезными членами общества, в немалой степени способствовали их самоорганизации и росту общественного самосознания, но в то же время препятствовали созреванию собственно капиталистического менталитета. В любом случае, для китайского купца отождествление себя с конфуцианским «благородным мужем» было жизненно важным условием его делового успеха и уверенности в себе. Каждый китайский торго-

вещь ожидал, что его высокие моральные качества будут конвертированы в звонкую монету, но непознаваемый характер этой метаморфозы питал представления о том, что последнее слово в человеческой судьбе остается за непостижимой «волей Неба». Разумеется, идеал «конфуцианского торговца» был возвращен традиционным общественным укладом и, кстати сказать, во многом утратил свое значение, когда этот уклад стал быстро разлагаться в начале XX века. Тем не менее запечатленная в этом идеале связка торговли и морали стала одной из отличительных и притом одной из самых жизнеспособных черт китайской цивилизации.

Дом как сад

Дом в Китае есть нечто даже большее, чем мир. Он предстает прообразом первозданной пустоты Неба, несет в себе зияние великой открытости бытия. Оттого подлинным вместилищем жизненного мира человека выступает не столько дом как таковой, сколько сад или, точнее, нераздельное единство дома и сада, пространство встречи внутреннего и внешнего, или, как сказали бы в Китае, вольного странствия духа — место, где человек выходит вовне себя и все же возвращается к себе. Дом в китайской традиции призван не столько охранять человека от мира, сколько хоронить его в мире.

Китайский комплекс дома-сада к эпохе Мин приобрел свои законченные, классические черты, воплотив в себе не просто идеи и идеалы, а жизненный опыт сотен поколений, глубочайшие интуиции китайского миро-созерцания. Этот комплекс по праву можно назвать самым полным и совершенным воплощением китайской культуры. На редкость непринужденно и естественно срослись в нем быт и художественный идеал, с необыкновенной отчетливостью проявились в нем и ремесленные навыки китайцев, и их эстетические потребности. Недаром первые европейцы в Китае более всего были восхищены китайскими садами, которые, как известно, оказали немалое влияние на европейское садово-парковое искусство.

Китайские сады имеют свое неповторимое, безошибочно узнаваемое лицо. И все же порой задаешься вопросом: имеет ли право на существование само понятие «китайский сад»? Традиционные сады Китая отличаются необычайным, каким-то на удивление последовательным разнообразием, и их невозможно свести к условностям того или иного стиля. Ни один из китайских садов не похож на другой, и ни один из огромного множества составляющих его элементов не повторяется. Напрасно было бы искать в этом грандиозном зрелище необозримого Хаоса какие-либо принципы или понятия, которые помогали бы находить порядок в бескрайней мозаике бытия. В китайском саде нет ничего регулярного и заданного, он развенчивает все условности умозрения и потому не может быть сведен к некой форме или схеме, к иллюстрации внеположенной ему реальности. Его бытие — это воистину ежесекундное *раскрытие* пространства и времени.

Но, однако же, нет ничего последовательнее непосредственности. За видимой хаотичностью, рождающей недоумение и восторг, скрывается не менее изумительная цельность. Это хаос, который вызывает к предельному единству бытия. Китайский сад отличается поразительной стилистической убедительностью именно как целостное явление, взятое в единстве всех его аспектов — утилитарных и эстетических. Ибо китайский сад — это не просто оазис «художества» в пустыне житейской рутины. Он предназначен не только для того, чтобы в нем развлекались и мечтали, но и для того, чтобы в нем жили и трудились. Он не является «окном в мир», пограничной зоной между естественным и человеческим — местом предосудительных увеселений или демонстрации торжества человеческого разума (история европейских садов в изобилии дает примеры и того и другого). Но это и не окно в прекрасный мир идеала, прорубленное в темнице земного бытия. Перед нами сад как дом — фокус эстетически осмысленного бытия, охватывающий все стороны человеческой деятельности.

В минскую эпоху, как уже отмечалось, садово-парковое искусство Китая достигло своего расцвета. Создание

садов превратилось к тому времени в повальное увлечение среди верхов китайского общества. Сады стали подлинным средоточием культурной жизни, излюбленным местом игр, прогулок, музицирования, чтения, занятия живописью, ученых бесед, встреч литераторов и художников. Немало ученых людей пускались в дальние странствия с намерением посетить знаменитые сады и разгадать секрет их очарования, восславленного в литературных произведениях, картинах, легендах. Сады часто выступают местом действия в пьесах и романах той эпохи. В позднеминский же период появился и классический компендиум китайского садоводства — трактат Цзи Чэна «Устройство садов» (1634).

Теоретическая зрелость китайской архитектуры и садового искусства основывалась на богатейшем практическом опыте. В минский период в городах Цзяннани, главным образом в Сучжоу, а на севере страны в Пекине появились шедевры садового искусства: таковы Сад Львиной Роши, Сад Неспособного Управляющего, Сад Хозяина Рыбацких Сетей, Вечносущий Сад, Сад Благодатной Тени в Сучжоу, Сад Отдохновения в Уси, Сад Праздности в Шанхае и несколько замечательных садов в Янчжоу. Если время не пощадило памятники китайского садового искусства более ранних эпох, то некоторые знаменитые сады минского времени частично или даже почти целиком сохранились до наших дней.

С исторической точки зрения классический сад Китая явился плодом трансформации древней космологической символики: представление о парке как прообразе рая или, шире, райской полноты бытия, постепенно лишилось его прежней мифологической атрибутики и получило воплощение чисто художественное. Появилась возможность воплотить эстетическую идею сада даже на крохотном участке земли и с минимальными затратами, что сделало сад общедоступной частью быта и еще более укрепило связи садового искусства с жизненным укладом китайцев.

Классический сад Китая — сад прежде всего ученого мужа, — вырос из хозяйственного двора в усадьбах служилой знати. Огромную роль в его становлении

сыграла идея «уединенного покоя», отшельничества, понимаемого не как образ жизни, а, скорее, как состояние духа. Внимание к естественным свойствам вещей заслонило в нем прежние космологические аллегории. Любовь к непритязательной красоте природы подкреплялась всегдашним осуждением ученой элитой Китая роскошных и дорогостоящих парков. Китайские сады всегда взывают к опыту сокровенной, данной как предел воображения и обладающей только внутренней определенностью «сердечной правды» жизни. Миниатюрная садовая композиция скромного ученого убедительнее свидетельствует о присутствии этой символической реальности, нежели роскошный, слишком откровенный в своих претензиях сад богатого вельможи. Классический китайский сад есть именно воплощение «порождающей формы» бытия, самого «семени мира». Он призван «на крошечном пространстве явить беспредельный вид», среди многолюдья и шума людского быта внушить «покой далеких вершин». Коль скоро китайский сад был образом *отсутствующего*, он никогда не имел и не мог иметь какого-либо «единственно истинного» образца. Он создавался с расчетом на разные и даже несовместимые способы созерцания: созерцание в статичном положении и в движении, взгляд изнутри и вовнутрь. Впрочем, для каждого вида в саду требовалось четко очертить сами пределы видения — и так внушить наблюдателю присутствие беспредельного.

Подлинного расцвета китайское искусство сада достигло в минское время в благодатной Цзяннани. В Сучжоу к началу XVII века, по данным местной хроники, насчитывался 271 сад, достойный упоминания. В последние десятилетия Минской династии литератор Ци Баоцзя из города Шаньинь в Чжэцзяне только в своем родном уезде посетил и описал без малого две сотни садов. К тому времени сады, наряду с антиквариатом, давно уже стали главным признаком «изящного» вкуса и средоточием общественной жизни ученой элиты, ибо сад наилучшим образом совмещал качества публичности и интимности.

Сад в Китае навсегда сохранил свое значение мира в миниатюре, прообраза полноты бытия. В нем неиз-

менно должны были присутствовать все элементы природного мира — земля, вода, камни, растительность. Это целый мир, «мир в мире» и, следовательно, особенный, игровой мир, поскольку, как заметил Й. Хейзинга, игра всегда протекает в особо выделенном, замкнутом пространстве. Для минских современников он был, конечно, прообразом символических миров традиции: мира «древних мудрецов», блаженной страны небожителей, но также и местом, хранившим память о событиях личной жизни.

Цзи Чэн, разделяя традиционное пристрастие китайцев к типизации и классификаторству, перечисляет пять мест, где можно устроить сад: в горах, в городе, в деревне, в пригороде, возле реки или озера. За этим, казалось бы, наивно-педантичным перечислением угадывается далеко не наивная идея сада как выделенного, всегда «другого», но по той же причине могущего пребывать где угодно пространства. Вэнь Чжэньхэн считает лучшими те сады, которые располагаются «среди гор и вод», на второе место он ставит сад в деревне, на третье — сад в городском предместье. Обращает на себя внимание это слово «посреди», которое у Вэнь Чжэньхэна обозначает лучшее место для сада. Оно заставляет вспомнить выявленное в предыдущих главах значение «срединности», «уместности», пребывания «между наличным и отсутствующим» как способа явления Дао в мире. Да и функционально садовое пространство занимает срединное положение между домом и внешним миром. Примечательно, что и лучшим местом для жилища в Китае традиционно считались именно окрестности города, находящиеся посередине между обжитым миром цивилизации и дикой природой. Но «срединное положение» сада нужно понимать как знак не только всебытийственности, но еще и принадлежности к чему-то «вечно иному». Оттого же Цзи Чэн не говорит (да и не мог бы ничего сказать) о том, что такое «сад вообще».

Китайские авторы единодушно называют главным достоинством сада его естественность или, лучше сказать, способность выявить и усилить естественные свойства вещей. В их описаниях садов постоянно воспе-

ваются заросшие травой дорожки, чистые ручьи, дикие камни и прочие признаки романтического запустения. «Хотя сад создается человеком, в нем само собой раскрывается небесное», — пишет Цзи Чэн и в другом месте своего трактата риторически вопрошает: «Если можно достичь уединения в бойком месте, к чему пренебрегать тем, что находится вблизи, и устремляться к отдаленному?» Ли Юй, авторитетнейший знаток садов и сам создатель знаменитого «Сада с горчичное зерно», заявляет, что благодаря саду «можно превратить город в горный лес».

Китайские руководства по садовому искусству придают первостепенное значение соответствию композиции и декора сада ландшафту местности и природным свойствам материалов. В китайских садах отсутствуют обычные в садах Европы абстрактно-геометрическая фигуративность, симметрия, прямые аллеи, статуи, газоны и прочие атрибуты, выражающие доминирование разумного порядка над первозданным хаосом. Все эти особенности китайской садовой эстетики побудили некоторых авторов говорить о натурализме восточного сада в противоположность европейским садам, являющим картину природы оформленной, преображенной, улучшенной человеком. Данный тезис несправедлив в отношении, по крайней мере, восточного сада и к тому же едва ли состоятелен теоретически. Понятия природы повсюду определяются общественной практикой человека, отображенной в нормах культуры. Еще Паскаль заметил: «Природа — первый обычай». Вопрос в том, каким образом в той или иной культурной традиции регулируется обмен между человеком и природой. В Китае идея природы выражалась в понятиях «самобытности» (*цзы жань*) и «созидательных превращений» (*цзао хуа*) — понятиях глубоко чуждых западным креационистским теориям с их идеей пассивной материи, *natura naturata*.

Сад — место встречи природы и культуры, и он может утверждать как разрыв между тем и другим, так и взаимное проникновение того и другого. Европейские сады отображали западную тенденцию к противопоставлению материального и духовного, творца и творения.

Китайская традиция, не знавшая противопоставления человека природе, не могла знать ни обожествления, ни умаления естественного мира. В ней человек был призван «давать завершение небесной природе», то есть развивать и усиливать естественные свойства жизни, давать вещам внятную форму, преобразовать их в символические типы, знаки общительности, что не только не исключало, но даже предполагало экспериментирование с материалом природы, вкус к фантастике и гротеску. Именно в таком значении употребил традиционную формулу один китайский садовод XVII века, который писал о выведенном им сорте гигантского пиона: «Это получилось оттого, что человек своими стараниями перенял работу небес».

Каждой своей деталью китайский сад сообщает о том, что сделан рукой человека, но свидетельствует о человеке всебытийственном и космическом. Его создателю нет нужды ни имитировать естественный мир, ни вносить в него собственный порядок. Для него сад — пространство самоскрывающейся метаморфозы, которое ставит предел всему сущему и всему придает полноту существования. Обратим внимание на то, что Цзи Чэн и Ли Юй в приведенных выше высказываниях называют достоинством сада его способность преобразить городской шум в покой горной обители. Речь идет, очевидно, не о создании иллюзии дикой природы, а о самом событии преобразования или, как мы догадываемся, виртуальном динамизме воображения, который делает любой опыт, будь то «суэта людного места» или «покой уединения», лишь тенью, следом истинной, интимно переживаемой жизни. Другими словами, сад в Китае, как живописный свиток, обозначал пространство «глубокого уединения» (ю), недостижимой предельности бытия, опосредующей все формы.

Если китайский сад что-нибудь символизирует, то лишь творческую свободу духа, в том числе свободу ничего не выражать и ни в чем не выражаться, свободу быть безмятежным. В нем нет копий, в нем есть только интерпретации, поиск родословных вещей. В сооружении сада, говорит Цзи Чэн, «не существует правил, каждый должен сам выказать свое умение». Тот же Цзи

Чэн напоминает: если строители зданий должны быть на три части мастеровыми людьми, то есть теми, кто обрабатывает, обделывает вещи, а на семь частей — их «господином», чья миссия заключается в том, чтобы прозреть внутреннюю полноту форм, как бы оберегая полноту природы, то создатель сада лишь на одну десятую часть должен быть знатоком ремесла и на девять десятых — «господином» своего материала.

Коль скоро в китайском саду вещи высвобождают и вместе с тем определяют друг друга, его убедительность как раз и проистекает из его разнообразия. Но как ни разнообразны материалы, из которых созидался китайский сад, способ их применения един, и заключается он в раскрытии неисчерпаемости их свойств. Ошеломляющее открытие, которое выносишь из знакомства с китайским садом, состоит в том, что естество вещей не является неизменной данностью, что вещи полнее раскрываются в том случае, если мы умеем видеть их очень разными и даже непохожими на самих себя. Желая похвалить сад, китайский автор непременно отметит разнообразие всех элементов садового пространства, начиная с пейзажных видов и кончая формой и отделкой зданий. Ци Баоцзя, например, с аккуратностью страстного коллекционера описывает красоты своего сада, поражавшего всех своими размерами и роскошью. Сад располагался на трех склонах горы и включал в себя десять *му* ровной земли; половину его территории занимали вода и камни, а половину — цветы, деревья и постройки. Среди последних выделялось трехэтажное здание библиотеки с кабинетом для занятий, но помимо него в саду имелись также два жилых дома, три павильона, четыре крытые галереи, террасы, беседки и т. д. Достопримечательностями садовой флоры были сосновая аллея, плантация туговника и огород, где выращивались редкие сорта сладкого картофеля. Среди камней было немало уникальных экземпляров, выписанных хозяином издалека за большие деньги.

Превосходный пример неразличения утилитарного и символического, формы и ее «пустотного» двойника в китайском саду являет уже его ограда. По китайским представлениям, стена сада ничуть не ущемляла

его естественности, а, наоборот, выделяя пространство сада, как раз и делала его «миром в мире». Строили ее из кирпича, который обмазывали глиной, а глину белили. Глухая, высотой вровень с крышами зданий, надежно скрывавшая жизнь обитателей дома, эта стена внушала идею всеобъятности «вещи завершенной». Имела она, конечно, и практическое значение, обозначая границу усадьбы или земельных владений хозяина. Она же, наконец, служила своеобразным напоминанием вездесущей предельности бытия. Будучи продуктом человеческих рук, она была также частью окружающего ландшафта, ибо не только строилась с таким расчетом, чтобы не разрушить рельеф местности, но обычно даже следовала его складкам, взбегая вверх и ныряя вниз по склонам холмов, подобно «извивающемуся дракону». Подчас ее крытый черепицей верх, словно повинувшись неведомому капризу, начинал вдруг изгибаться гребешками волн. Все эти причуды создавали впечатление, что стена существует как бы сама по себе, независимо от общей «идеи» сада, каковой, впрочем, и не было. Более того, казалось, что и стена теряет сама себя в своих декоративных элементах, растворяется в собственном окружении.

С равным успехом стена китайского сада служила и символическим, и эстетическим целям, особенно когда она служила перегородкой, разделявшей отдельные секции усадьбы. В садах Цзяннани такие внутренние стены имели обычно белый или «женский» цвет и были украшены орнаментом. Минские садоводы сравнивали садовую стену с листом бумаги, на котором человек, обладающий художественным вкусом, «выписывает камни» (слова Цзи Чэна) — еще одно напоминание о философии самотрансформации, завершенности бытия в его тени. Естественно, белизна стены служила в китайских садах фоном для композиций. Она в особенности располагала к созерцанию теней, отбрасываемых цветами и бамбуком в лунную ночь. Письмена природы непринужденно соседствовали здесь с письменами человека: нередко на стене оставляли пустое пространство, и кто-нибудь из друзей или почетных гостей хозяина при желании мог собственноручно

начертать на ней надпись. Так стена в китайском саду оказывалась подлинным зеркалом «полноты природы» — прообразом той глубины тени, в которой сливались отражения естественных форм и следы человеческого духа. Не казалось чересчур смелым и разбить на широком верхе стены клумбу — очередной пример того, как человеческая фантазия не умаляет, а, напротив, утверждает могущество природы.

Разумеется, ни один сад не мог обойтись без ворот. Их богато украшали, а виду, который открывался из них на сад, придавали особенное значение. «При входе в сад создается настроение», — пишет Цзи Чэн.

Традиционный китайский сад выделялся богатой и разнообразной растительностью, имевшей, подобно всем элементам сада, и утилитарную, и символическую, и эстетическую значимость. Нередко он включал в себя плантации плодовых деревьев и цветники, засевавшиеся лекарственными травами. И, конечно, ни один «возвышенный муж» не мог обойтись без благородных деревьев в своем дворе. Достойным другом целомудренного отшельника издревле считалась вечнозеленая сосна — символ неуывающей стойкости и благородства духа. Особенно славились высокие и прямые сосны с гор Тяньму, а перед домом рекомендовалось сажать сосны «с белой корой», которым не мешает соседство других деревьев. Вэнь Чжэньхэн советует высаживать сосну перед окнами кабинета, поместив в ее корнях декоративный камень, а вокруг насадив нарциссы, орхидеи и разные травы. Горную сосну, продолжает этот автор, «лучше сажать в твердую почву. Кора ее — как чешуя дракона, в кроне ее поет ветер. К чему тогда уходить на горные вершины или берег седого моря?».

Присутствие сосны услаждало разные органы чувств: ее стройный ствол, грациозная крона, чешуйчатая кора с наростами радовали взор; вслушиваться в шум ветра в ее ветвях означало вникать в утонченную «музыку небес»; шероховатая поверхность ее ствола рождала ощущение мудрой твердости. Все эти качества сосны многократно упоминаются по разным поводам в произведениях китайских литераторов и засвидетельствованы старинными живописными свитками.

Не меньшей популярностью у китайских садоводов пользовался бамбук — дерево упругое и полое внутри, а потому слывшее олицетворением животворной пустоты. Вэнь Чжэньхэн дает подробный рецепт посадки бамбука: «Высаживая бамбук, нужно прежде насыпать возвышенность, окружить ее ручейком и перебросить через ручей наискосок маленькие мостики. Ибо в бамбуковую рощу надо входить, как бы поднимаясь в гору, а в самой роще земля пусть будет ровная: на ней можно сидеть или лежать с непокрытой головой и распущенными волосами, подражая отшельникам, обитающим в лесах. Еще можно расчистить участок земли, выкорчевав там деревья, а по краям соорудить высокую ограду из камней. Под бамбуком не бывает игол и листьев, поэтому там можно сидеть, постелив прямо на земле циновку, или соорудить каменные скамейки». Добавим, что посадки бамбука часто играли и важную роль в композиции сада: с их помощью искусные садовники создавали эффект экранирования пространства.

Почти в каждом китайском саду можно встретить персик — «дерево счастья», отвращающее вредоносные силы, — а в паре с персиком нередко высаживали грушевое дерево, радовавшее глаз своим нежным цветом. Среди других деревьев, достойных украшать двор человека изящного вкуса, упоминаются плакучие ивы — воплощение животворного начала ян, пышные магнолии, тунговые и банановые деревья, дающие густую тень, софора, привлекающая взор своими склоненными листьями, абрикосовые и мандариновые деревья, а также различные кустарники, распространяющие приятные ароматы. Еще одно распространенное в китайских садах плодовое дерево — хурма, которую сажали не столько ради ее плодов, сколько ради цветов — красных, розовых или «бледно-белых». Особенное внимание китайские знатоки изящного уделяли цветущей сливе, с давних пор символизировавшей в Китае душевное целомудрие и чистоту.

Подобно китайским живописцам, китайские садоводы всегда отдавали предпочтение сдержанным, приглушенным цветам садовой флоры и следили за тем, чтобы растительность в саду не была слишком густой и

буйной. Их интересуют главным образом формы растения, его аромат, оттенки цветов и не в последнюю очередь игра света и тени — прообраз внутреннего просветления светом сознания темных телесных мировосприятий.

Обширнейшую отрасль китайского садоводства составляло разведение декоративных цветов, которые по традиции разделялись на девять категорий. Наибольшим почетом у китайских цветоводов пользовался пион, заслуживший в Китае титул «царя цветов», ибо он считался воплощением чистого начала ян. В минскую эпоху китайцы выращивали уже более сотни сортов пиона, среди которых лучшим считался сорт «танцующий львенок»: лепестки пастельных тонов, листья, «как яшмовые бабочки», а семена — «как Золотой Павильон».

Начало инь в цветочном царстве представляла хризантема — осенний цветок, символ покоя и долголетия. Среди хризантем самыми красивыми считались те, у которых лепестки «были подобны разноцветным перьям цапли». Повсюду в Китае разводили жасмин, гортензии, розы, нарциссы, гиацинты, гранаты. На Юге были распространены несколько сортов орхидей, из которых лучшим считалась орхидея из провинции Фуцзянь. Без этих благоухающих цветов, замечает Вэнь Чжэньхэн, «невозможно обойтись, когда живешь в горном домике».

Из водяных растений предпочтение отдавалось лотосу. Тянущееся из темной глубины вод к солнцу это растение как бы пронизывает все этажи мироздания и являет собой неудержимую силу жизненного роста. А его нежные цветы, распускающиеся над самой водой, предстают символом душевной чистоты, неуязвимой для «грязи и тины» суетного света.

Цветы в китайских садах высаживали и в партерах, и на клумбах, и в виде беспорядочных зарослей у воды, и в отдельных горшках. Китайский сад не знает лишь травяных газонов: формально выделенное пустое пространство совершенно чуждо его эстетическим принципам. Разнообразие цветов и способов их выращивания связано с пронизывающим китайское садо-

водство духом эксперимента, стремлением испытать свойства растений, выявить потенции их роста, улучшить качество всего живого. Тем же вкусом к эксперименту рождена и такая оригинальная черта китайского садоводства, как выращивание карликовых деревьев. Обычай этот возник еще в раннее Средневековье, и в эпоху поздних империй, как и вся китайская традиция, развился в настоящую школу — точнее, несколько локальных школ — с устойчивым набором типовых форм, названиями которых обычно служили общеизвестные символы духовной силы: «дракон», «мать и дитя», «танцующая птица», «черепашка» и т. д. Такие имена не кажутся чересчур произвольными: карликовое деревце, являющее шедевр культивации растения, в самом деле кажется отличной иллюстрацией идеи жизненной метаморфозы в рамках заданного типа вещи, определенной серии явлений. Это деревце можно было бы считать только игрушкой, плодом вольной игры фантазии, если бы такая игра в чисто китайском вкусе не требовала очень большого искусства и долгих лет упорного, терпеливого труда.

Назначение сада в Китае не исчерпывалось демонстрацией разнообразия форм и свойств растительной жизни. Другое и даже более важное призвание садовой растительности состояло в том, чтобы указывать на текучий, временный характер самой жизни. Деревья и цветы в китайском саду не прочились в образчики некой нормативной, вечной красоты. Они выступали знаком определенного момента, ситуации, настроения. В минском компендиуме по домоводству сказано: «Цветок растят круглый год, а любят им десять дней». Обыкновенно в саду создавали уголки, предназначенные для посещения в разные времена года. Так, «зимние» пейзажи составлялись из сосен, слив и различных морозоустойчивых растений и цветов, пейзажи весенние — из цветущих в эту пору вишни, жимолости, миндаля, ранних роз, фиалок, нарциссов. В «летних» уголках садах выращивались летние цветы и лиственные деревья — дуб, ясень, бук, платан, тунговое дерево. В осеннюю пору наслаждались красотой пышных хризантем и благоуханием мандариновых деревьев.

Едва ли не главным заданием каждого китайского сада было совмещение природного бытия и человеческой истории. Один из классических образцов (и сюжетов для живописных свитков) задал видный ученый и государственный деятель XI века Сыма Гуан, который, будучи удаленным от двора, создал в своем домашнем «Саду Радостей Одинокого» семь уголков, посвященных семи благородным мужам древности. Сохранился созданный в 1625 году живописцем Шэнь Шичуном свиток, на котором запечатлены виды «Загородного сада», принадлежавшего одному знатному нанкинскому вельможе. Топография этого сада читается как энциклопедия «изящного» образа жизни во все времена года. Мы встречаем на свитке «Зал упокоения сердца», «Беседку любования цветами», «Кабинет снегов», «Веранду сливового цвета», «Террасу весенних зорь», «Хижину подметенных лепестков», «Домик ожидания небожителей» и прочие виды, символизирующие преобразование пространства в уникальное *место*. Все это означало также, что китайский сад не был призван явить некий абстрактный, законченный, вневременной образ красоты. Он был до последней детали реален. Он воплощал красоту вечно обновляющейся жизни

Добавим, что наиболее популярные разновидности деревьев были окутаны паутиной зрительных, звуковых и чисто литературных ассоциаций, которые придавали поэтизированному бытию сада еще большую конкретность. Например, виды сосны немедленно вызывали в воображении образ устремленного ввысь дерева на горном склоне и могучих корней, вгрызающихся в каменистую почву. Кроме того, сосна — это всегда напоминание о шуме ветра в ее кроне. Ива вызывала в памяти образ водного потока, бамбук — картину колышущихся теней в летнюю ночь, банановое дерево — шум капель дождя в густой листве, распустившиеся цветы — веселые танцы бабочек. Разумеется, те же цветы, как и все прочие предметы для созерцания в Китае, не мыслились китайцами вне подходящего им окружения. «Цветы сливы делают нас возвышенными духом, — пишет литератор XVII века Чжан Чао, — орхидеи погружают нас в глубокую задумчивость,

хризантемы возвращают нас к жизни природы, лотос побуждает нас отрешиться от чувственных удовольствий, вишневый цвет вселяет в нас ликование, пион пробуждает дремлющие в нас силы, банан и бамбук настраивают на поэтический лад, цветы бегонии придают нам игривость, сосна отвращает от мирской суеты, тунговое дерево очищает сердце, а ива наполняет сердце волнением».

Вполне естественно, что мир цветов столь многими своими чертами напоминал китайским садоводам мир людей. И столь же естественно, что писатели старого Китая чаще всего сравнивали цветы с красавицей. Впрочем, растительное царство могло давать повод и для назидательных суждений. Ли Юй, например, отмечает, что красота цветов зависит от корня подобно тому, как слава человека проистекает из его добродетели.

И, конечно, деревья и кустарники в саду — это место, где обитают птицы. Созерцание полетов птиц и слушание птичьего щебета — почтеннейшие занятия для возвышенного мужа, живущего «в праздности». Кроме того, птицы, как пишет Вэнь Чжэньхэн, «знают времена года, возвещают наступление рассвета, воспевают приход весны». С древности китайцы оказывали особый почет журавлям и аистам. Это — патриархи птичьего царства, спутники даосских небожителей, за свою долгую жизнь вобравшие в себя «чистейший дух» жизненных метаморфоз. Лучшими считались журавли из районов устья Янцзы — высокие, стройные, выступающие так, словно они танцуют, и обладающие «чистым и звонким голосом», который можно слышать «даже за несколько ли».

Ученый муж не уронил бы своего достоинства, если бы занялся на досуге и таким полезным делом, как разведение овощей — все же вегетарианская диета и благородный чай более пристали образу жизни возвышенного отшельника, чем обильные возлияния и скоромная пища. А выведение более совершенных сортов капусты, тыквы, редьки и других съедобных растений могло помочь людям в их заботах о хлебе насущном и так удовлетворяло всегдашнюю потребность «человека культуры» в нравственно значимом действии.

Обязательной принадлежностью китайского сада была вода. В лучших садах Цзяннани она занимала более половины территории. Водная стихия предстает в них в двух очень разных, но равно присущих ей качествах. С одной стороны, она — зеркало мира, воплощение покоя пустоты и неведомого двойника всех образов, хранимого игрой отражений. С другой стороны, вода — примета вечного движения, чистой текучести. Она наполняет сад жизнью, отражает и хранит в себе изменчивость бытия — полеты бабочек и стрекоз, движения рыб, перемещение тени, отбрасываемой деревьями и камнями. Та же вода с кипением вырывается из ключей и родников, ниспадает бурливыми каскадами, разбегается звонкими ручьями и извилистыми протоками. Подобно прибрежным цветам, она говорит о мимолетном, безвозвратно ушедшем, но в ее безостановочном беге таится вечный покой; потоки вод омывают недвижные, массивные камни.

«Вода навевает думы о далеком...» — пишет Вэнь Чжэньхэн. Он рекомендует делать пруд в саду побольше, обложить его узорчатыми камнями и окружить галереями, выкрашенными красным лаком. На берегу пруда хорошо посадить иву, но нельзя ставить там бамбуковые шалаши, разбивать цветники или высаживать много лотосов, потому что их листья могут полностью закрыть воду.

В садах Цзяннани вода — постоянная спутница человека. Мы не увидим здесь высоких берегов и облицовки, отделяющих водную гладь от мира людей. Террасы и павильоны вырастают здесь прямо из пруда и смотрятся в свое отражение, дорожка вьется над самой водой, а через потоки там и сям перекинута ажурные мостики. Даже крыши павильонов строили с таким расчетом, чтобы дождевая вода низвергалась с них на камни, как настоящий водопад. Архитектурные элементы — приметы цивилизации — вводят стихию вод в размеренное пространство, сообщают ей эстетическое качество, но не мешают ей быть открытой небесному простору, отражать в ней небеса и свободно общаться с ними. Недаром Хун Цзычэн назвал лучшей порой года осень, когда «в воздухе носится аромат орхидей, а вода

словно сливается с небесами: вверху и внизу прозрачно и светло».

Человек в китайском саду живет не только в зиянии небес, но и в лоне самой архаичной стихии — водной. Он ощущает интимное сродство с несотворенным, что не мешает ему быть мастером в нерукотворном саду природы. Не будем забывать и о практическом назначении садовых водоемов: из них брали воду для хозяйственных нужд, они служили местом пикников и прогулок, в них разводили декоративных рыб, созерцание которых было занятие не только приятным, но и полезным для развития чувствительности. Обычно в домах держали так называемых «красных рыбок», отличавшихся ярко-красной, с желтым отливом, окраской и прихотливой формой хвоста. Вообще же знатоки различали несколько десятков пород декоративных рыбок, причем особенное внимание уделялось их глазам, плавникам и хвостам. Во времена Вэнь Чжэньхэна и Ту Луна разведение рыбок уже было сложным и почтенным искусством. Селекционер, живший в XVII веке, советует закупить на рынке сразу несколько тысяч рыбок и из них отобрать для расплода только несколько особей. Комнатных рыбок держали обычно в керамической посуде. Вэнь Чжэньхэн рекомендует почаще менять в ней воду и держать бамбуковую трубку для подачи воздуха — тогда окраска рыбок останется яркой.

Непременным элементом садовых пейзажей в Китае были камни. По традиции камень считался материалом полуприродным и получеловеческим, поскольку он создан природой, но поддается обработке человеком. Поэтому камень в китайском саду как бы уравновешивал стихии дерева и воды и знаки человеческого присутствия — архитектурные сооружения. Но главные достоинства камней в глазах их китайских ценителей определялись традиционным представлением о том, что «чистейшая семенная энергия Неба и Земли, сгущаясь, превращается в камни и, выходя из земли, принимает диковинный облик».

Внести камни в сад и правильно расположить их означало, следовательно, ввести пространство сада в

космический круговорот энергии и сделать его тем, чем оно должно быть: миром в миниатюре. Не удивительно поэтому, что камни, это вместилище чистейшего субстрата жизни, еще в эпоху поздних империй были объектом не только любования, но и благоговейного почитания. Знаменитый живописец сунского времени Ми Фэй в буквальном смысле совершал поклонения камням, а его не менее прославленный коллега Хуан Гунван мог чтить камень как своего учителя (прямо по завету Гёте: «Камни — наши безмолвные учителя»). И, конечно, святые камни, камни-обереги — важная часть народных верований.

В специальном каталоге, составленном ученым Линь Юлинем в начале XVII века, перечисляется более сотни разновидностей декоративных камней, используемых в садовых композициях и в интерьере дома. Около десятка их видов относились к разряду наиболее престижных. С эпохи раннего Средневековья лучшими декоративными камнями для сада считались камни, извлеченные со дна озера Тайху. Это были валуны необычной формы с причудливо источенной волнами поверхностью и множеством отверстий. Хотя форма таких камней являла образ спонтанной игры природных сил, отчего эти камни называли «божественными», не считалось предосудительным улучшить «работу Неба» с помощью долота и зубила или закоптить отверстия в камне дымом. Правда, в минское время некоторые эстеты находили, что камням из озера Тайху недостает «чистого звучания». Другой распространенный сорт садовых камней — кремниевые монолиты с горы Куньшань в провинции Цзянсу. Их устанавливали в компании цветов, поскольку считалось, что они отдают свое тепло растениям. Большим спросом традиционно пользовались темные сталактиты из уезда Инчжоу в южной провинции Гуандун. Эти камни, согласно распространенному поверью, «росли подвешенными вниз на выступах скал, вбирая в себя медь». Минские садоводы рекомендовали сооружать из них небольшие горки перед уединенным кабинетом.

Необыкновенные формы камней считались китайскими садоводами приметой жизненной силы космоса,

спонтанной вибрации духа. Углубления и отверстия в плотном теле камня словно знаменуют встречу пустотных небес с земной твердью. Очертания же «каменной из озера Тайху» имеет явное сходство со священной каллиграфией даосов. Присутствие «чистого камня», несомненно, оказывает и благотворное, и облагораживающее влияние: твердость камня учит дух быть каменной твердыней.

В Китае магия и этика камня были неотделимы от его эстетики. Редкостный облик, увлекательные переливы цветов, затаенная мощь его массы делали камень не только вместилищем энергии, но и художественно ценным предметом. Камни созерцали, к ним прикладывали руку, их, наконец, слушали.

В средневековом Китае сложилась целая классификация эстетических признаков камней. Знатоки толковали о красоте камней дырчатых и ноздреватых, морщинистых и волнистых, пористых и продолговатых, похожих на водяные каштаны, наполовину вросших в землю и так далее. Чжан Дай утверждал, что встречал даже «безумные» камни. Больше всего ценились три свойства камней: «проницаемость», позволявшая ощутить их массивную толщу; «худоба», производившая впечатление изящества, легкости, парения; «открытость» — красота пустот и отверстий в камне, делавших ее как бы разверстым в окружающее пространство. Крайне разнообразны были и способы установки камней в саду: камни могли стоять в одиночестве, группой или на фоне стены, дополнять вид зелени или зданий, возвышаться над гладью вод или служить скамьями, экранами, столами. Чжан Чао советует: «Под сливовым деревом камни должны навевать аромат древности, под соснами камни должны быть шероховатыми, среди бамбука — высокими, а в низине — изящными».

В декоративных камнях китайского сада фантастическое, естественное и стилизованное сливаются воедино. Любопытное преломление этого триединства мы находим в обычае уподоблять камни человеческим типам или зверям (заметим, что в китайском фольклоре распространены рассказы о камнях-оборотнях, способных превращаться, например, в красивого юношу).

Великий поэт танской эпохи Бо Цзюйи утверждал, что мир камней подобен миру людей, и камни, как люди, имеют свой нрав и характер: среди них, как среди людей, есть благородные и подлые. Ци Баоцзя описывает два любимых камня в своем саду: один похож на лошадь, внезапно замершую на полном скаку, другой напоминал половинку лунного диска, которая вот-вот свалится на землю. В садах минской эпохи нередко камни, имеющие свои имена и легенды, а один из садов Сучжоу, где стоят камни, напоминающие свои видом львов, так и называется: Сад Львиной Роши.

Что происходит, когда мы воображаем необработанный камень каким-нибудь существом, персонажем, символическим типом, когда мы проецируем на него какое-то чувство или настроение? В сущности, мы выявляем то, чем камень не является и, однако же, может стать. Чистая вещественность материала благодаря творческому воображению превращается в определенность типа. То и другое сходятся в акте стилизации. О том же моменте творческого преобразования свидетельствует Ли Юй, когда он говорит, что, разглядывая живописный свиток издали и еще нечетко видя то, что изображено на нем, мы с тем большей внятностью постигаем дух гения.

Важным элементом композиции китайского сада были искусственные горки из камней. Их сооружение Ли Юй называл «отдельной наукой и утонченным искусством». Секрет искусной установки камней в саду, по Ли Юю, заключается в том, чтобы «поставить камень наоборот» (намек на вдохновлявшую китайскую традицию идею попятного течения времени), с тем чтобы воплотился «узор незапамятной древности». В городах Цзяннани имелись целые артели мастеров декоративных каменных горок. История сохранила имена лучших знатоков этого ремесла — например, Чжан Ляна (1587—1671), который прославился тем, что умел воздвигать горки «сообразно естеству вещей» и горки эти «выглядели как фантастические пики, прекраснейшие скалы». Нередко каменные горки стилизовали под явления разных времен года. Груда желтоватых камней могла представлять усеянный листьями холм в осен-

нюю пору, горка из белых камней — являть зрелище заснеженной горы и т. д. В искусственных горах зачастую устраивали пещеры — обители святых небожителей.

Китайский сад немислим не только без всего богатства природного мира, но и без архитектурных сооружений, обозначающих человеческое присутствие. В архитектуре китайского сада отображаются все образы человека, вся его практика: семейная жизнь и досуг, труд и творчество, созерцание и общение. Принципы традиции, несомненно, легко угадываются в стремлении китайских поклонников «изящного» быта четко разграничить, придать качественное своеобразие различным видам человеческой практики, в то же время вписав их в одно «тело» пустотно-всеобъемлющей жизненной среды. В китайском саду мы встречаем множество разбросанных по усадьбе построек, каждая из которых имеет свою функцию. Помимо собственно жилых зданий здесь имеются террасы для созерцания видов, павильоны и беседки для уединения, домики для ученых занятий, медитации, чаепития, музицирования, купания, приготовления снадобий, даже послеобеденного сна и т. д. Каждое здание является еще и фокусом окружающего пространства, организует определенное место сада — его отдельные дворики или «уголки», насыщенные особым настроением. Так, в домах Цзяннани обычно не существовало никаких отопительных устройств, но Вэнь Чжэньхэн советует иметь зимний домик для уединенных размышлений, где следует соорудить очаг «по северному образцу». Столик в этом доме вопреки обычаю следовало поставить у западного окна, чтобы «созерцать заходящее солнце»; дворик перед домом лучше оставить пустым — чтобы было просторно мыслям. Обычный же кабинет для занятий, согласно Вэнь Чжэньхэну, должен быть более открытым окружающему пространству.

В чайном домике — своя обстановка. Перед комнатой для чаепития надлежало иметь маленькую прихожую, где держали воду и посуду. Все принадлежности чаепития вносили в комнату, только когда в них возникла необходимость. В кабинете для медитации и по-

клонения Будде, согласно Ту Луну, было уместно держать «фарфоровую вазу старинной работы со свежими цветами, чашку с чистой водой, курильницу, каменный светильник, колокол, кресло и прочие предметы, потребные для совершения обрядов и благочестивых размышлений». Ту Лун советует также поставить «соломенную хижину» для обозрения видов, а рядом с ней насадить бамбук или одну-две сосны. Свое особое устройство и подобающее ему место в саду имели домик для купания и прочие постройки, причем в устройении интерьера всех зданий эстетические соображения ставились на первое место.

Кажется, что китайский сад являет собой образ того Родового Человека, первопредка всего человеческого, который прорастает в мир «всей тьмой перебивавших душ», а точнее сказать — бесконечной чередой моментов духовного пробуждения. И не случайно главный принцип устройства сада в Китае есть соответствие, единение или, лучше сказать, общительность (*тун*) архитектуры и пейзажа, интерьера и экстерьера. В лучших садах Цзяннани каждое строение занимает свое уникальное место в садовом комплексе, каждая архитектурная деталь имеет свою меру и ритм, задает свой собственный стиль. В этой игре бесконечно дробящихся контрастов, музыкального многоголосия ритмов, которая не сжимает пространство в объемы и массы, а преобразует физические тела в символические типы, как раз и достигается преемственность дома и сада, пространства внутреннего и внешнего. Преемственность эта металогическая, чисто жизненная. Здесь, как в полусне, допускается случай, упущение, несообразность, несовершенство: на строгие параллелепипеды стен наваливаются непропорционально размашистые изгибы крыши, ровные плиты изящных мостов лежат на необработанных, словно наспех наваленных глыбах, изящная беседка сливается с почти бесформенным валуном и т. д. В этом захватывающем потоке саморазмежевания (и, следовательно, этически значимого самоограничения) всего и вся граница между домом и садом, садом и внешним миром оказывается только одним из бесчисленных знаков пере-

хода, превращения, вездесущей Предельности. В этом континууме вещественного и духовного, культурного и природного моральный императив традиции обретает космическую значимость, преобразуется в мудрость со-общительности, составляющей «поле силы» усадебного пространства.

Тысячелетний опыт безошибочно подсказал китайцам гениальный и, как все гениальное, очень простой способ художественного воплощения Хаоса в архитектурных формах. Этот способ заключался едва ли не в полном устранении... самой архитектуры! Последняя сводилась большей частью к строгим и лаконичным, не подверженным капризам моды геометрическим структурам, которые служили размежеванию пространств, но вместе с тем (в силу их легкости и подвижности) предоставляли возможность без труда смешивать и даже стирать ими же прочерчиваемые межи. Архитектура здесь — знак самоустраняющейся реальности, декорум энергетизированного пространства Великой Пустоты. Главное значение в ней имеет не здание само по себе, а отношение здания к окружающему пространству.

Здания в усадьбе открывают себя пустоте, реализуя в этом акте самопревосхождения этическое начало, врожденное семейному укладу и, следовательно, — свою символическую природу. Таков смысл использования предметов в китайской традиции как «раскрытия природы вещей» (*кай у*). Речь идет, по сути, о высвобождении природных свойств материала от гнета отвлеченной формы, о предоставлении свободы потоку жизненных метаморфоз.

В силу указанных обстоятельств китайская архитектура имеет, в сущности, декоративный статус. Как следствие, китайский зодчий обладал большой свободой импровизации, но он импровизировал в конечном счете свое согласие с природой, вечнопреемственность внутреннего видения. Главные достоинства зданий в глазах поклонников изящного быта — те же, что и картин, писанных живописцами-любителями: «неброскость», внушаемое ими чувство «возвышенного уединения» и соответствие окружающей местности. Ли Юй считал стремление воздвигнуть себе помпезный

особняк верным признаком духовной скудости. Дом, по его мнению, должен отображать индивидуальность его хозяина, но быть «выстроенным к месту». Ли Юй даже высказывает предложение, чтобы к жилым покоям непосредственно примыкал грот, и тогда, по его словам, внутреннее пространство дома и внешний мир будут «как бы разделены и как бы соединены, а комната и грот смешаются в одно». Надо сказать, что подобный взгляд на архитектуру разительно отличается как от древней традиции симметрично спланированных усадеб Северного Китая, так и от распространенного на Юге типа домов-крепостей.

В декоративном оформлении китайского дома и сада особенно заметное место отводится геометрическому узору, образованному пересечениями прямых линий. Такой узор можно встретить на дверях и окнах зданий, в интерьере дома, во двориках и даже на вымощенных кирпичом дорожках садов. Этот знак вездесущего Водораздела словно вводит все аспекты жизненного пространства человека в некую единую и только чаемую, всеобъемлющую перспективу.

Планировка классических садов Цзяннани обладает очевидным сходством с жилой усадьбой. Пустое или разреженное пространство в центре сада — обычно пруд — являет подобие «небесного колодца», а замкнутые дворики и тенистые уголки сада соответствуют жилым помещениям. И каждый из этих уголков столь же индивидуален, как и отдельные строения в усадебном комплексе. Если дом в Китае почти в буквальном смысле выходил в сад, то сад, можно сказать, входил в дом. Стены зданий, как и наружную ограду сада, обычно белили, и они служили фоном для примыкавших к ним деревьев и камней. Зеленоватая черепица на крышах сливалась с окружавшей здания зеленью. Дворики и дорожки в саду выкладывали кирпичом желтоватобурого цвета — цвета земли. Колонны, рамы и решетки окон и прочие деревянные части зданий покрывали красным или черным лаком, что для китайцев отнюдь не означало насилия над материалом. Ведь лак, будучи не чем иным, как древесным соком, воплощал собой квинтэссенцию стихии дерева. То же сочетание крас-

ного, белого и бурого цветов преобладало в цветовой гамме внутренних покоев дома.

Итак, идеал вечно сущей «древности» требовал свободного обмена между миром природы и миром культуры в китайском доме. Природные явления во всем их разнообразии свободно вторгаются в интерьер дома: стол ученого украшают камни и карликовые деревья; у стен стоят вазы с цветами; находящиеся в комнате ширмы и экраны, дверцы шкафов и комодов, спинки стульев, крышки шкатулок покрыты росписью и инкрустациями; здесь же шлифованные срезы камней с пейзажными картинами; декоративные наплывы и наросты на стульях и столах напоминают о космическом динамизме жизни. Однако изящный вкус требовал, чтобы все эти природные образы выглядели так, словно они «нарисованы на картине». Вместе с тем художественные изделия в Китае, как мы уже знаем, должны подчеркивать естественные свойства материала и не иметь в себе никаких признаков искусственности.

Примеры взаимопроникновения искусства и естества, мира человеческого и мира «небесного» в китайском доме-саде на удивление многочисленны и разнообразны. Выше уже говорилось о значении дверей в китайском доме как знаков «безмолвного единения с Небом» и единения в нем семьи. Но ничто не может связать так непосредственно внешнее и внутреннее пространство, как окно. В китайском доме окна затягивали цветной бумагой и вставляли в них узорные решетки. Смягчая и окрашивая падавшие в окно солнечные лучи, бумага выявляла цвет как существенное — природное и все-таки изысканное — свойство света. Решетки на окнах, выявляя в пространстве некий ритмический строй, придавали ему характер как бы звуковых модуляций. А тени, отбрасываемые ими, словно создавали в комнате фантастического двойника узоров листвы за окном, навевая мысли о мировом узоре вещей. В павильонах и галереях китайского сада расположение окон никогда не бывает случайным или подчиненным только утилитарным целям. Окно всякий раз открывает живописный вид или даже целую серию видов, представляя своего рода «живой картиной». Более того, виду в

окне часто придавали характер замкнутого пространства, так что у наблюдателя создавалось впечатление, что он смотрит вовнутрь, созерцает вещи внутренним зрением. Мудрено ли, что оконному проему часто придавали откровенно курьезную, фантастическую форму?

Окно в пространстве китайского дома-сада — памятник утонченной культуры созерцания. Сводя ближний и дальний планы в одну плоскость, оно воистину «скрывало, чтобы выявить»: устраняло внешний вид, чтоб возбудить в смотрящем интуицию внутреннего пространства и побуждало созерцание к непрестанному превозмоганию наличных горизонтов видения. Это созерцание потаенной Метаморфозы предполагало как бы уводившее внутрь движение — то, что на языке традиции именовалось «проникновением в недостижимо-уединенное» (некоторые дворики в сучжоуских садах именно так и называются). Китайский сад немыслим без прихотливо петляющих тропинок, зигзагообразных галерей, угловатых мостов, скрытых переходов, открывающих все новые и неожиданные виды, но и внушающих чувство внутренней преемственности жизни. Пребывание в таком саду оказывается постоянным совлечением покровов с ускользающего присутствия реальности. А использование экранов и кривизны пространства позволяло добиться большой топологической насыщенности пространства, что, собственно, и придавало ему символическую ценность. Вот один пример: в восточном углу Вечносущего сада в Сучжоу на участке длиной 29 метров и шириной 17 метров сосредоточено 38 элементов ландшафтной архитектуры. Китайские знатоки садов вообще рассматривали садовое пространство как совокупность эстетически самостоятельных мест. Известный нам литератор Чэнь Цижю славился, помимо прочего, еще и тем, что в его саду имелось «16 прекрасных видов». В одно время с Чэнь Цижю ученый Чжан Миньчжи с гордостью отмечал, что в его саду можно насчитать 12 «закрытых видов», 7 «открытых видов» и 6 «миниатюрных видов». Однако же каждому виду в саду полагалось «исчерпывать взор», то есть внушать образ неявленной, символической полноты бытия.

Этот краткий обзор конструктивных элементов китайского дома и сада уже подсказывает главную эстетическую задачу китайских архитекторов и садоводов: раскрытие многообразия мира. Что в рамках китайской традиции на самом деле означает: открытие целого мира в каждом мимолетном фрагменте жизни. В бесконечном и бесформенном потоке Хаоса не пропадает, не скрадывается ни один момент бытия. В нем каждая вещь поет своим неповторимым голосом. И в пространстве сада нет ничего, что связывало бы вещи в угоду каким-либо отвлеченным правилам и схемам, никаких нарочитых сочетаний и композиций. В нем вещи сталкиваются и... перетекают друг в друга. Дом открывается саду, и сад входит в дом. Но и сад открывается миру, а далекая гора тоже «входит» в сад. Ибо в интимном пространстве сада нет ничего явленного, но все является, падает в мир, как тень «небесной» полноты бытия. Здесь вещи не созерцаются издали равнодушным взором, а постигаются на ощупь, внутренним чутьем — и «хранятся в сердце». Камни, омываемые быстрыми водами ручья или окруженные пестрым ковром цветов, могучая сосна над беседкой или карликовое дерево на открытой веранде — всюду сцепления материалов и форм, высвечивающие пределы вещей и потому раскрывающие их природу. Ничто не дано в «чистом» виде, ничто не существует отдельно от другого: если горка камней, то с цветами или беседкой наверху (беседку в таком случае намеренно строили несоразмерно маленькой, чтобы каменная горка не казалась только ее основанием). Если бамбуковая роща, то с дорожками и камнями; если одинокий цветок, то в соседстве с камнем; если пруд, то с островом посередине. Традиционно такой остров ассоциировался с мифическим островом Пэнлай в Восточном океане — обителью даосских бессмертных.

Или взять дорожки: они причудливо петляют, словно следуя непостижимым искривлениям некоего силового поля космической жизни. Однако их покрывают аккуратно подобранные камешки, сложенные в изящный узор, и это напоминает об их человеческом происхождении. Так легко и естественно природа и культура схо-

дятся в самой форме садовых дорожек, как раз и призванных соединять разные миры. И недаром в Китае даже утонченнейшие эстеты не отказывались от соображений практичности в устройстве сада. Например, Ли Юй предлагает наряду с традиционными извилистыми тропинками, предназначенными для прогулок, сделать скрытую прямую дорожку от дома до ворот и пользоваться ею для практических нужд.

Все же главное назначение китайского сада, как и любого творчества в китайской традиции, — порождение символического мира и даже бесчисленного сонма символических миров. Искусство сада по-китайски — это умение сказать как можно больше, явив как можно меньше. Еще в XII веке ученый Ли Гэфэй приводил популярное в его время суждение о садах: «Где прельщаются широким видом, там мало проникновения в уединенное. Где много следов человеческого усилия, там мало очарования древности. Где много водного простора, там мало всепроницающего созерцания».

Шесть столетий спустя сучжоуский художник Шэнь Фу обобщил принципы садового искусства в таких словах: «В малом прозревай большое, в большом ищи малое, в пустом умей видеть сущее, а в сущем — пустое. Иногда ты скрываешь, иногда обнажаешь; порой привлекаешь взор к тому, что лежит на поверхности, а порой побуждаешь глядеть в глубину. Не стоит тратить силы и деньги ради того, чтобы соорудить, как говорится, “головоломные изгибы, хитроумные повороты”, и тем более для того, чтобы создать огромный пустырь с нагромождением камней».

Классический китайский сад вырос из понимания того, что никакая сумма конечных образов сама по себе не производит эффекта бесконечности. Этот сад заставляет ощутить ограниченность любой перспективы, уткнуться в предел всякого видения. Он представляет собой поток никогда не повторяющихся видов. Он может быть каким угодно. Только в этом неисчерпаемом разнообразии каждый момент может быть Всем. «Одна горка камней способна вызвать несчетные отклики; камень размером с кулак рождает многие чувства», —

пишет Цзи Чэн. «Горсть земли и ложка воды навлекают безбрежные думы», — вторит ему Ли Юй.

Бездонная глубина сердца навеивается последовательностью стили. Изгибы стен, энергетизированная пластика декоративных камней, глубокие рельефы и инкрустации на предметах интерьера, затейливая резьба деревянных конструкций, мебель с наплывами, искривленные деревья, зигзаги галерей и мостов, петляющие тропинки, изгибы крыш, подобные музыкальному кадансу, — все это создает впечатление легкого и радостного скольжения духа, игры жизненных сил, преобразующих косную материю и с истинно царственной щедростью стирающих собственные следы, бросающих в мир свои богатства...

Игра силы воспитывает чувство меры, гармонии и цельности. Китайские теоретики садоводства заявляют, что хороший сад отличается «соразмерностью», «уместным сочетанием» (*хэ и*) его частей. В композиции они видели прежде всего способ выявления самобытности каждой вещи. Бесполезно поэтому перечислять примеры «уместного сочетания» в китайском саде. Им нет и не может быть конца. Каждая деталь, каждый участок сада вовлечены со всеми другими в отношения свободной гармонии, которая за поверхностным различием обнажает глубинное сходство и, напротив, выявляет различие в том, что кажется подобным. Диалог полярных величин может представать во взаимодействии верха и низа, близкого и далекого, открытого и замкнутого, освещенного и затененного, твердого и мягкого. Он может выступать оппозицией наполненного и пустого, как в противостоянии твердой породы и отверстий декоративного камня, или двух берегов одного ручья — оголенного и поросшего растительностью. Он распространялся на цветочные композиции, среди которых наибольшей популярностью пользовались сочетания красного с зеленым или белым — символы чувственности и любовного влечения. Он мог быть, наконец, взаимопроникновением покойного и изменчивого, когда, если воспользоваться традиционным в Китае образом, мы созерцаем отражение луны на ряби вод.

В ряду принципов ландшафтной композиции Цзи Чэн выделяет в первую очередь «следование» (*инь*), означающее не просто сохранение природных особенностей ландшафта, но некое усилие воображения, которое открывает присутствие вещей в их инобытии, в их вещественной «тени», когда камень выписывается стеной, здания опознаются через их отражение в воде, цветы выражают «душу» воды и т. д. Тот же смысл имеет и другой главный принцип садового пространства — так называемое «заимствование вида» (*цзе цзин*), — который предполагает взаимное преобразование большого и малого, наполненного и пустого, близкого и далекого, взаимопроницаемость разных и даже полярно противоположных перспектив созерцания. В сущности, прием «заимствования вида» выражал то самое выведение глубины на поверхность, которым выявлялось внутреннее, символическое пространство «сокровенных превращений» мира, творилась истинная, бездной сердца восчувствованная жизнь сознания. Недаром Ли Юй сравнивал чувство «заимствованного пейзажа» с высшей просветленностью и добавлял, что он «никому не может его передать». Речь идет, помимо прочего, об игре воображения, в которой человек и мир свободно замещают друг друга, соработничают в чудесах духовных превращений, будучи равными в бесконечности своего творческого потенциала, в своей абсолютной неопределенности. С позднеминского времени мир сада, как и мир пейзажной картины, в самом деле стали называть «пространством воображения» (*и цзин*).

Китайский сад ничего не символизирует, и все же он символичен, ибо его бытие — двойное без двойственности. Как говорили в Китае, «внутри сада есть еще сад», и притом в двух смыслах: сад распадается на множество самостоятельных видов и композиций, своеобразных микросадов, и он хранит в себе незримый другой сад. Согласно популярной формуле, разбивать сад следовало так, чтобы в любом его месте «за пределами вида имелся еще вид». Китайский сад во всех своих частностях существует «в тени иного». И все виды в нем должны быть «как бы зримы в зеркале».

Принцип «заимствования вида» неизбежно раскрывается в контрастном сопряжении разнородных вещей. Чтобы посетитель сада мог прозреть великое, нужно явить взору малое, создать впечатление замкнутого пространства; чтобы заметить «пейзаж за пределами пейзажа», нужно прежде очертить границы видимого. Это достигалось уже известным нам способом экранирования. Экраны в виде больших каменных плит ставились перед входом в дом, они же в виде ширм и миниатюрных настольных экранчиков находились в интерьере дома, наконец, разного рода экраны — искусственные горы, стены, густые заросли — заполняли сад. В фольклоре экраны имели магический смысл: они служили защитой от злых духов. В художественной же традиции они использовались для создания эффекта многослойности и символической глубины пространства. Экранирование позволяло разбивать садовый пейзаж на множество самостоятельных видов и создавать ощущение простора даже на крохотной площади. Оно было, повторим, лучшим способом раскрытия «иного», символического пространства.

Технически «заимствование вида» заключалось во введении в пейзаж, то есть как бы размещении на одной плоскости, предметов, принадлежащих к разным пространственным измерениям. К примеру, в Саду Отдохновения в Уси виднеющаяся вдали пагода включена в пейзаж в пропорции 1:1. «Заимствование вида», таким образом, предполагало созерцание предметов с разных сторон, своего рода круговое видение, вплоть до того, что композиция сада, как советует Цзи Чэн, должна быть устроена с учетом того, как сад смотрится... из соседнего дома! Точно таким же образом оценивает достоинства садовых видов Ци Баоцзя, который неизменно отмечает, каким видится сад и хозяину, обозревающему пейзаж из своего дома, и подъезжающим к саду гостям. Речь идет о чисто символическом пространстве жизненных метаморфоз, где каждая вещь находит себя в «другом». Оттого же здесь, как во сне, вещи кажутся не такими, каковы они на самом деле, и наблюдатель со всех сторон окружен обманными видами: близкое видится далеким, малое — большим,

а далекое и большое может стать составной частью миниатюрной композиции. Обман зрения в данном случае не просто забавный трюк. Самообновляющееся видение ежеминутно разрушает все привычки созерцания, чтобы прийти к изначальной «усредненности» восприятия — неперемennomу условию покоя духа. Сон ведет к пробуждению.

Не удивительно, что в позднеминское время любители садов нередко создавали свои ландшафтные композиции, следуя образам, увиденным во сне. Сон, как и воображение, замыкает наше восприятие в мире конечного, постоянно сталкивает наш взор с пределом видения и, непрерывно открывая мир заново, превращает жизнь в вечно незавершенное повествование. Если созерцание китайского сада равносильно раскрытию все новых глубин и мест пространства, если оно — Событие, значит, оно есть некое сообщение или, скорее, то, что было названо выше первичным сообщением, из которого проистекает всякий рассказ. Неудивительно, что для прогулки по саду существовал установленный маршрут, связывавший композицию сада в одно целое, и красоты садового ландшафта раскрывались перед посетителями в виде серии картин, в которой имелаь как бы музыкальная преемственность. Обычно вид на сад от главного входа закрывался холмом или деревьями, так что взору представляли лишь отдельные фрагменты, как бы предвосхищавшие идиллию преображенной земли. Ци Баоцзя особо хвалит владельцев таких садов, где посетители «не замечают, как они попали в сад» и «не могут без посторонней помощи выйти из сада»: сад конечно же должен быть прообразом пространства Дао как абсолютно внутреннего.

На первых порах посетители сада шли по крытой извилистой галерее, огражденной с одной стороны стеной и обсаженной зеленью. Нередко тропинка петляла вдоль ограды, и перед глазами гулявших сменялись маленькие укромные дворики — то тенистые, то залитые светом. Ощущение замкнутого пространства делало шествие по этому узкому проходу своеобразным приуготовлением к главному событию рассказа. В

нем было что-то от очистительного испытания перед таинством нового рождения. Изредка в окнах галереи возникали, словно вспышки молнии в ночной мгле, ярко освещенные дворики и широкий простор — своеобразный пролог к явлению райской полноты бытия. А потом перед посетителем внезапно открывался вид на пруд с островками и мостами, на разные лады устроенными берегами, красивыми камнями и деревьями. Миновав центральную часть сада, наиболее богатую живописными деталями, посетитель обнаруживал у себя за спиной представшие в новом ракурсе достопримечательности садового ландшафта. Это был как бы эпилог все того же безмолвного повествования. Выход из сада нередко маскировали, чтобы у посетителя не создалось впечатления перехода из огражденной территории в открытое пространство.

Открытость миру предполагает умение чутко внимать ему. Китайский сад воспитывает необыкновенно обостренную чувствительность, способность сознания погрузиться в смутный мир микровосприятий. Лучшее тому доказательство — представление о саде как мире в миниатюре и более того: как о семени мира, виртуальном «пространстве мечты», которое выводит из себя все сущее подобно тому, как тыква-горлянка порождает себя из самой себя. Китайский сад, согласно традиционной формуле, есть «тыквенные небеса» (*ху тянь*) или, попросту говоря, «мир в тыкке» — внутренний, другой мир, но совершенно самодостаточный, в самом себе полный; мир замкнутый и все же беспредельный, ибо в нем присутствует иное. И это иное вездесуще. Только когда мы прозреваем иное в мельчайшей грани опыта, жизнь становится постоянным открытием.

Здесь как нельзя более уместно обратиться к такому самобытнейшему, поразительному изобретению китайского гения, как миниатюрные сады, или, по-китайски, «сады на подносе». Минские знатоки «изящного» быта во всех подробностях разъясняют особенности и достоинства подобных садиков. Лучшими среди них считались те, которые можно разместить на столе, как бы впустив в свою комнату мир природы во всем его величии. Несколько ниже ценились карликовые сады,

стоявшие во дворе. Из карликовых деревьев больше всего почитались копии «сосны с горы Тяньму». Высота такого деревца не должна была превышать «один или полтора вершка». Ему полагалось иметь «ствол толщиной с руку и иголки короткие, как наконечник иглы», и быть согнутым и скрученным, как деревья на пейзажах старинных мастеров; ему также следовало иметь густую крону, напоминающую «лес на горной вершине». И если рядом со вкусом расположить «древний сталагмит», то, как утверждал Ту Лун, созерцание этой сосны «породит такое чувство, будто ты сидишь в густом лесу на горной вершине, и ты не будешь чувствовать жары даже в разгар лета». Также пользовались популярностью сливовые деревья из провинции Фуцзянь, которые отличались толстыми скрюченными корнями, пышной кроной и корой, «похожей на рыбу чешую». Сливовые деревья тоже выращивали в окружении камней. Считалось изысканным также держать на подносе несколько миниатюрных побегов бамбука в воде. Еще одно благородное растение, подходящее для миниатюрного сада, — кустарник «старая колючка из Ханчжоу», который живет больше сотни лет и не достигает в высоту даже трех вершков. Как ни важны деревья сами по себе, садик, замечает Ту Лун, непременно должен помещаться на «подносе из древнего камня», и для него нужно подобрать «дивные, вытянутые вверх камни». Налив в поднос воды, следует положить в нее множество разноцветных камешков, отливающих красным, белым и зеленым. Только тогда созерцание сада «доставит полное удовольствие». По ночам, добавляет Ту Лун, можно окуривать садик благовонным дымом, а утром собирать с него чистую росу и смачивать ею глаза. «Воистину, это предмет, принадлежащий миру небожителей!» — заключает Ту Лун свой рассказ о миниатюрных садах.

Что такое карликовый сад? Казалось бы, чистый курьез. Однако он останавливает взор и заставляет по-новому увидеть и оценить свойства вещей. Это и магический предмет: еще в минское время миниатюрные сады служили талисманами, оберегающими от напастей, и считались вместилищем животворных сил при-

роды. Но главное, такие сады являли образ полноты бытия, прозреваемой внутри, в символическом мире, где нет внешнего освещения, нет смены дня и ночи, нет неотвратимого угасания жизни. Знатоки в особенности восторгались тем, что деревья в миниатюрных садах «никогда не меняют цвета». Пожалуй, в универсум, спрятанный внутри нас, можно только войти — раз и навсегда. Популярная в средневековом Китае легенда о маге, который вошел в миниатюрный сад и пропал в нем, напоминает о том, что миниатюра действительно открывает для нас мир: она учит прозревать незамечаемое и новыми глазами смотреть на привычное. Она есть вестник вечно ускользающего присутствия реальности. Она заставляет верить, что каждая вещь может быть дверью в новый мир.

Писатель XVIII века Юань Мэй заметил: «Сад радует взор и укрывает». Сад охватывает пребывающего в нем человека, потому что тот сам открывает — и высвобождает — пространство. Сад как миниатюра всегда может быть охвачен «одним взором» — тем скрытно-круговым видением, которое, как мы знаем, подразумевалось приемом «заимствования вида». Созерцание такого рода самодостаточности бытия дарует душе чистый покой. Внушаемый миниатюрой опыт взаимозамещения полярных величин и есть «предельная радость», составлявшая тайну творческого вдохновения китайского художника. Шэнь Фу рассказывает о ней, вспоминая игры своего детства: «Прильнув к ямкам и выступам стены или к цветам и травам, я пристально разглядывал их, и тогда травинки становились для меня деревьями, муравьи и букашки превращались в зверей, комья земли и камешки оказывались горами, а углубления в почве — долинами. Дух мой привольно странствовал в этом мире, и я был счастлив...»

Узки врата в рай. Но мы входим в него, если только можем это сделать, через сад. И притом через сад не только крохотный, но и непременно старый — сад нашего детства, сулящий величие непрожитой жизни. Очарование старинного сада, таинственная красота «древних камней» и «древних деревьев» более всего прочего привлекали ценителей садового искусства.

Для них сад был воплощением не только быстротечности природного времени, но и медленной, на столетия растягивающейся поступи истории с ее чередованием «подъемов и упадков» эпох. В этом смысле он был самым непосредственным образом истины. Как писал уже Ли Гэфэй, «сад создается долгое время благодаря небесной истине; его красоту человеческими руками не сотворить».

Растить сад — все равно что создавать миниатюру: и то и другое требует неистощимого терпения и невозмутимого покоя души. «Аромат древности» сообщает об истоке всякого опыта. Но он же, приобщая к чему-то другому, является самым надежным вестником нового. В пределе своего существования незапамятная древность становится неотличимой от полной новизны. Свежесть сада, по китайским понятиям, должна хранить в себе «древнее семя», цветение жизни в нем — возвращать к началу времен. Сад — это перевернутый мир, обитель Подлинного Господина вещей — зеркального образа внешнего человека.

Китайский сад — это мир «вольного скитания» духа, постигаемый внутри просветленно-разомкнутого сознания. «Когда нет настоящего места, где можно жить в свое удовольствие, — писал Ли Юй, — всегда можно вообразить несуществующее место, где можно жить так, как сам того пожелаешь». Где же в таком случае пребывает китайский сад? Одновременно в действительности и в мечтах. И в невозможности ни стереть границу между тем и другим, ни отделить одно от другого кроется тайна жизненности сада.

Судьба китайского сада дана в загадке разрыва без противостояния, самоскрывающегося зияния. Случайно или нет, она составила главную тему самого утонченного китайского романа — «Сон в Красном тереме», где действие разворачивается в пределах сада состоятельной служилой семьи, носящего символическое наименование «Сад Великого Созерцания» (в традиции китайского садоводства «великим созерцанием» именовалось всеобъемное, панорамное видение). Сад Великого Созерцания — идеал традиционного китайского сада. Но как ни стараются его обитатели сохра-

нить свой замкнутый «мир в мире» и себя в нем, им это не удастся. Один за другим они вынуждены покинуть свой дом, а сад в конце концов приходит в запустение. Печальная судьба героев «Сна в Красном тереме» может показаться иллюстрацией популярной в прозе того времени буддийской идеи морального воздаяния: постигающие их несчастья — расплата за пристрастие к предосудительным развлечениям. Однако внимательное чтение романа позволяет обнаружить в нем и более глубокую, по существу своему даосскую, подоплеку жизненной катастрофы его героев. Она заключается в привязанности обитателей сада к условному образу полноты бытия, каковым предстает их Сад Великого Созерцания. Вместо того чтобы вновь и вновь перепределять свое отношение к миру и тем самым превозмогать себя, они пытаются привести жизнь в согласие со своими представлениями. Но принять иллюзию за действительность — это значит счесть действительность иллюзией!

Рай безыскусен. Его не может вместить ни один произвольно выделенный образ бытия. Он не может не быть потерянным. Один из главных уроков, который мы извлекаем из размышления над традицией, состоит в том, что райский сад не может не исчезнуть. Но это означает лишь, что он бесконечно превосходит свой узнаваемый образ и, уходя, возвращается в мир неисчерпаемыми переливами бесконечно-тонкого разнообразия бытия, безбрежного океана «обманчивых видимостей».

ИСКУССТВО ЖИЗНИ

Стратегия и красота, стратегия красоты

В китайской традиции — и это составляет ее главную особенность — реальность воспринимается не как идея, сущность, субстанция или материя, вообще не как предмет, но как событие, нечто осуществляющееся и свершающееся. Соответственно, главный вопрос китайской мысли заключается не в том, что такое мир или человек, и даже не в том, как человек познает мир, но в том, каким образом человек вовлечен в мир. Ибо событие всегда предполагает наличие некой перспективы, взгляда, в которых оно опознается. Оно, по сути, вообще не относится к объективному миру.

Событие собирает: в нем разные планы бытия существуют совместно, со-бытийствуют. Событие предполагает некое взаимное соответствие свойств и сил и, следовательно, определенное изменение, превращение свойств. Это означает, что событие есть, прежде всего, некая смычка, связь человека и мира, в нем воплощается целостность мира. Но из этого следует и неожиданный на первый взгляд вывод: событие при всей его единичности и уникальности на самом деле обеспечивает преемственность существования, но преемственность не количественную и физическую, обладающую протяженностью и длительностью, а, так сказать, качественную. Речь идет о реальности, обладающей вертикальной, не поддающейся наблюдению и измерению осью

возрастания качества. Истинный смысл и оправдание события заключаются в том, что оно несет в себе «совсем другое», открывает бесконечный ряд превращений. Событие одновременно воплощает предельную цельность бытия и его бесконечное разнообразие. В этом смысле событие есть сам мир или, точнее, в нем и через него мир проявляет себя.

Понимаемое таким образом событие имеет много общего со случаем. С античных времен случай понимался в Европе прежде всего как *кайрос* — некий уникально-решительный момент в жизни, поворотный пункт в судьбе и познании вещей. Древние греки мечтали о том, чтобы схватить внезапно предоставившийся случай «за вихор», что было под силу, конечно, только человеку смелому, решительному, а главное, наделенному хитроумием (по-гречески *метис*). Последнее отличается бесконечным разнообразием, подобно неисчерпаемому разнообразию случаев. Хитроумие, таким образом, есть знание множественного и единичного, которое нельзя подвести ни под какие законы и правила.

В Европе представление о случае или «превратностях судьбы» не продвинулось намного дальше наивных мечтаний о том, чтобы «схватить случай», и не менее наивных упований на решающую роль силы и доблести в удаче. Греки мифологизировали (мы сказали бы сегодня: мистифицировали) природу хитроумия, приписывая ему магический характер, объявляя его принадлежностью всемогущих богов, абсолютизируя непознаваемость случая. Даже для такого рассудительного мыслителя, как Аристотель, успех — дар богов, и человека удачливого в жизни он называет «любимцем богов». В христианской традиции непостижимую игру случая оказалось удобнее всего отнести на счет действия Провидения. За подобными оценками случая и успеха стоит, вообще говоря, представление о практике как прежде всего субъективном действии и о человеке как разумном и свободном субъекте. С течением времени этот «человеческий фактор» все явственнее выдвигался на первый план и с эпохи Ренессанса заявил о себе уже в полную силу. Достаточно вспомнить рассужде-

ния Макиавелли о том, что благосклонности капризной Фортуны нужно добиваться так, как завоевывают женщину: натиском и пинками. Правда, неизбежной ценой этой «гуманизации» мифологии случая было принятие человеком абсолютного риска свободного действия. На этой почве расцвел столь свойственный цивилизации Европы культ романтического героя, бросающего вызов судьбе, рискующего всем — и погибающего.

Напротив, в китайской мысли событие занимает центральное место, будучи свободным от крайностей как непознаваемого, рискованного случая, так и произвольного действия. Жить событием, в китайском понимании, — значит наследовать исходному динамизму бытия и в этом смысле быть хозяином своей судьбы. Природа события как иерархически структурированной со-бытийственности довольно точно соответствует содержанию центрального понятия китайской философии — «таковости» бытия. Ибо китайская «таковость» тоже являет собой немислимую, но каждому существованию присущую и оттого лишь практически воплощаемую связь единого и единичного, метафизического принципа и самости вещей. Событие как бы двухслойно: в нем всегда есть «другое» событие, в нем явленному движению соответствует скрытое, «теневое» движение в обратную сторону, так что в нем выявление есть одновременно сокрытие и в каждом действии сокрыто противотечение; в нем покой и движение проникают друг друга. Поэтому в событии есть нечто несвершаемое: в нем актуальность действия сопрягается с потенциальностью состояния. А если вообразить некое идеальное, абсолютное событие, то оно будет иметь своим прообразом равновесие вселенского круговорота. Одним словом, событие есть всепроникающее, вездесущее, но нелокализуемое, вечно отсутствующее превращение. Оно примиряет все противоположности, не отменяя и не умаляя ни одной из них.

В противоположность субъективному действию, которое как бы накладывается на мир и в пределе способно сотворить этот мир из своего замысла, событие есть внутренне присущая миру совместность сущего. Его природа по-своему диалектична, ведь оно само в

себе отсутствует и само собой не владеет. Даосские патриархи уподобляли порядок события (или круговорота Великого Пути) отношению эмбриона и его матери. Мать, как воплощение женственности, выступает здесь символом пассивности и бесконечной уступчивости (а также, заметим, сопутствующей ей нежности), но из пустоты ее утробы рождается все сущее.

Китайская мысль выработала оригинальный, не имеющих аналогов в европейской философской традиции способ соединения субъективного и объективного, внутреннего и внешнего измерений бытия посредством не отвлеченного познания вещей, а как бы самораскрытия, самовысвобождения сознания в вечной преемственности соучастия, со-бытийственности со всем сущим. Речь идет также об акте «самоопустошения», «самооставления», сопричастности к извечному «(само)отсутствию» (*y*), что и составляет предельную реальность в китайской традиции. Это означает, что действительным условием события и, следовательно, всякого свершения и успеха является отнюдь не действие, а, напротив, покой. Последний только и делает возможным творчество, поскольку оправдывает неисчерпаемое богатство разнообразия бытия. Но по той же причине покой, как говорили древние даосы, не может успокоить сам себя, подобно тому, как чистота не может стать совершенной сама по себе. В покое есть *еще больший покой*.

Покой сверх покоя — вот совершенство вольного, «самораспускающегося» духа. Речь идет об импульсе чистой самотрансформации, превосходящим логику тождества и различия, о безмерной и всеобъемлющей творческой мощи самой жизни. Ученый Цзе Сюань в своей книге по военной стратегии, написанной незадолго до падения Минской династии, дает понятию этого первичного импульса события такое определение: «Импульс — это то, что находится прямо перед нами. Стоит нам отвернуться — и мы уже упустим его. Протяни руку — и ты схватишь импульс. Отвлекись хотя бы на мгновение — и ты упустишь его.

Чтобы импульс почувствовать, надо вникать глубоко и скрываться тщательно.

Умение схватить импульс идет от большого знания, а выгода от этого знания дается быстрым решительным действием».

Итак, жизнь для китайцев есть не что иное, как стратегия, ведь в ней каждое действие, каждый жест *неизбежно* имеют второе дно, указывают на нечто отсутствующее, но неизбежное. По той же причине эта стратегия в своем роде абсолютная, сама себя оправдывающая, утверждающая безусловную ценность существования, а это последнее приравнивающая к нравственному совершенствованию, ведь нравственное усилие более всего развивает нашу духовную чувствительность и внутреннюю сосредоточенность, нашу способность жить совместно с другими и извлекать из этого опыта всечеловечности искреннюю радость.

Давно известно: если хочешь быть счастлив, будь счастлив сейчас. Традиционная мудрость приучала китайцев в полном смысле жить мгновением и в нем обретать полноту счастья. Как высказался ученый XVII века Тан Чжэнь, в жизни нужно непременно пользоваться случаем, и даже если случай представится во время еды, то надо без колебаний отбросить палочки (великий подвиг для китайца!) и схватить свою удачу. В китайской концепции жизни как стратегии успех и нравственность неразделимы, победа обязательно достается достойнейшему. Впрочем, «случай» здесь не несет в себе ничего субъективного и частного. Он равнозначен неодолимой силе самих вещей или тому, что можно назвать императивом ситуации, единственно возможным действием в данный момент. Эта сила не есть чисто стихийная величина, она возвращается человеческими действиями — именно поэтому случаем можно «владеть», хотя его нельзя использовать как предмет. Потенциал принадлежит пространству событийности и в этом смысле воплощает саму природу человеческого социума в его самом общем, родовом состоянии. Классический ее пример — сила ветра, действующая равномерно на все предметы, но как бы рассеянная, неуловимая. Такой силой, разумеется, нельзя пользоваться произвольно, как вещью, но мудрец умеет «довериться» ей. Главное же, императив

ситуации созревает и реализуется благодаря игре сил, создающей пространство стратегического действия.

Тан Чжэнь в приведенном выше суждении выразился не совсем точно. Знатоку жизненной стратегии в Китае бежать за успехом не требовалось. Успех, как утверждали классики китайской военной (а в равной мере жизненной) стратегии приносит особое знание, знание как духовную чувствительность. Это знание предполагает малопонятное для европейского ума сочетание произвольного следования течению событий и владения складывающейся обстановкой. Пожалуй, здесь будет уместно провести аналогию с ролью эмоции в нашей жизни: мы не можем ни произвольно создать чувство, ни даже устранить его, но, отдаваясь чувству, мы способны достичь необыкновенной ясности и силы духа; одним словом, мы можем *соработничать* с чувством. Мудрый правитель умеет вникать в потенциал обстановки и способствовать его усилению, но этот потенциал никогда не совпадает с поверхностными, явленными тенденциями. По сути, речь идет о самой матрице культурной практики — реальности неформализуемой, связывающей воедино субъективное и объективное, сознательное и бессознательное, свободу и нормативность действия. Перед нами еще один аспект «умного неделания» — бесконечной действительности, которая актуализируется только в потоке событий.

Уже во II веке Цай Юн, автор первого в китайской истории и в своем роде классического эссе об искусстве каллиграфии, писал о «девяти фигурах силы письма», которые соответствуют некоему императиву момента: «Когда сила приходит, ее не остановить; когда сила уходит, ее не удержать». Согласно Цай Юну, «девять фигур силы» образуют в совокупности некий круговорот духовной практики, обеспечивающий преемственность традиции помимо слов (девятка здесь обозначает полноту свойств бытия). Он пишет: «Когда девять видов силы воспроизведены по порядку, тогда сам собою, без наставлений учителя соединяешься с мудрецами прежних времен».

Суждения Цай Юна показывают, что создание и реализация «императива ситуации» есть творческий акт в

полном смысле слова. Цай Юн не упоминает, с какими «древними учителями» можно «соединиться», воспроизводя различные конфигурации духовной силы, и это умолчание не случайно. «Древность» у него служит знаком «непреходящего начала», которое «дает всему быть» и потому остается вполне анонимным. Речь идет именно о силе самообновления жизни, про-из-раста-ния всего живого. И эта сила, воплощая неуничтожимые свойства жизни, удостоверяет и «подлинность» (*чжэнь*) любого существования. А жизнь подлинная — это всегда жизнь одухотворенная, проникнутая сознанием и сознательно прожитая. Чуткое «следование» силе вещей есть, конечно, разновидность знания, причем знания в своем роде высшего, совершенного.

В главном каноне китайской стратегии, трактате «Сунь-цзы», обретение стратегического знания начинается со сбора информации, которая складывается из наблюдения за людьми и окружающим миром, донесений лазутчиков, а также разного рода специальных сведений. Однако знание обстоятельств, как бы ни было оно обширно, само по себе не принесет победу. Решающее значение имеет способность вырабатывать синтетически всеобъемлющее *видение*, или, как сказано уже в «Книге Перемен», «великое видение» (*да гуань*), которое превосходит или включает в себя все частные перспективы созерцания. Достижение этого идеала предполагает умение сводить воедино различные виды информации, сопоставлять отдельные факторы и выводить из этого общее и притом уникальное качество ситуации, ее, так сказать, символический тип. Полученный результат следует соотнести с одной из многих нормативных ситуаций. Полученное знание воплощает само качество ситуации; оно преодолевает всякое предметное содержание. Как выразился средневековый знаток стратегии Ли Цюань, мудрый полководец «в своем знании уносится за все пределы, освещает сам себя в своем одиноком видении и сам себе радуется в своей одинокой радости».

Здесь мы подходим к моменту резкого качественного изменения в самой природе знания или, точнее, перехода к собственно стратегическому знанию. Речь

идет о переориентации познания с исследования внешних обстоятельств на обретение некоего внутреннего, самодостаточного знания. Мудрый полководец, утверждает традиция китайской стратегии, всегда обладает неким «утонченным» и «одухотворенным» (или «божественным»), не доступным простым людям знанием, которое предваряет всякое предметное знание. Мы имеем дело с реальностью, которая не может быть представлена в образах или понятиях, а непосредственно свершается в духовной практике человека. В конце концов, речь идет о знании бесконечной дифференцированности самого момента начинания, которое в каждый момент времени «начинается», «начинает начинаться», «начинает начинать начинаться» и т. д. Такое кажущееся со стороны почти волшебным знание позволяет гениальному стратегу предвидеть ход событий, упреждать действия неприятеля и даже точно определять место и час нанесения решающего удара по противнику, не умея дать своему знанию предметное содержание, действуя как бы интуитивно.

В итоге познание жизни как стратегии преследует цель не накопить факты, а, наоборот, освободиться от бремени информации и сосредоточиться на внутреннем континууме просветленной воли. Знание китайского стратега предстает в своем роде парадоксальным сочетанием предельной сосредоточенности на «текущем моменте», безупречного «соответствия обстановке» и полной открытости миру и даже, точнее, открытости сокровенному зиянию Пустоты. Мудрому стратегу, по китайским понятиям, успех дается без видимых усилий. Ибо в конце концов нет ничего более естественного и непринужденного, чем встреча пустоты с пустотой. И ничего более действенного: полководец, обладающий «предвидением», не может не владеть инициативой.

Из сказанного следует, что китайская стратегия не признает приоритета субъекта и, соответственно, не знает столь трудноразрешимых для европейской мысли вопросов о соотношении целей и средств, частного воздействия и всеобщего действия. Она знает только со-действие, иерархию уровней мировой гармонии, согласие звука и эха, где невозможно отыскать

причину и реальный звук уже неотличим от его эха; где есть только *метафора истины*. Поэтому она ориентирует на соединение предельной неопределенности и предельной заданности. В ее свете акт свободы есть претворение судьбы.

Мудрый стратег, по китайским представлениям, не имеет своего субъективного «я», он опознает в себе «всеобъемное сердце». И природа этого сердца есть всеобщая со-бытийность. Принцип со-бытийности всего сущего объясняет, каким образом китайский стратег может быть всегда «адекватен» ситуации: мудрый не делает мир «объектом» своей мысли, но открывает свое «сердечное», со-чувствующее сознание необозримому полю опыта, самому *зиянию Небес*. Он не управляет внешними событиями и не реагирует на них, но — *следует* (*инь, шунь, суй, сюнь*) «семенам» метаморфоз.

Поистине, всякое событие становится со-бытийностью, рассеиваясь в бесконечно сложном сплетении жизненных каналов тела, в конечном счете — пустотной «единотелесности Пути». Недаром фундаментальная метафора китайской духовной традиции есть образ «вечно вьющейся нити», свивающейся — разовьем этот образ — в бесконечно сложный узел «срединности». Выражаемая образом вьющейся нити идея внутренней преемственности, пронизывающей отдельные явления, есть не что иное, как тело, взятое в его энергетическом аспекте. Так, движение энергии (*ци*) в физическом теле китайцы уподобляли «прохождению нити через девять извилин» (Девять Извилин — традиционное в Китае название лабиринта и одновременно траектории циркуляции энергии в мире). Тело — это среда и условие реализации всего сущего, тогда как событие представляет собой момент актуализации телесного бытия.

Действие, удостоверяющее полноту телесного присутствия, не призвано ничего выражать или даже обозначать. Оно есть в действительности акт сокрытия, который освобождается от самого себя, сам себя скрывает; это акт абсолютно естественный и спонтанный. Освободиться от себя — значит претерпеть превращение, открыть новое качество своего состояния. Вот

почему китайское «следование» завершается «превращением»; оно несет в себе творческое начало.

Вернемся в минскую эпоху и посмотрим, как традиционный идеал стратегической мудрости влиял на жизненную философию образованных людей того времени. Эти люди за редким исключением не были военными стратегами. Многие из них даже предпочли престижу, но и опасностям служебной карьеры жизнь независимого ученого с репутацией эрудита и бесребренника (тоже в своем роде стратегическое решение). Но традиция властно задала им исходный пункт их мировоззрения: приверженность к духовно-нравственному совершенствованию, которое ведет к сопричастности творческой силе мироздания, дарующей чистую радость жизни.

Стратегия духовной жизни парадоксальна: в ней побеждает тот, кто сумеет прежде победить себя. Со времен Лао-цзы жест ухода, отстранения стал в Китае мерилom духовной зрелости личности. Все творчество минских «людей культуры», как и вся их жизнь, отмечены печатью целомудренной интимности. Эти люди пишут стихи и картины по случаю, экспромтом — встречаясь или расставаясь с другом, открывая для себя новый прекрасный вид или предаваясь «томительному бдению» в ночной тишине. Они делают так потому, что превыше всего ценят свежесть и непосредственность чувства и предназначают свои произведения для того, кто поймет их без слов. Сама форма их произведений чужда публичности: в поэзии это лирическая миниатюра, в живописи — лист из альбома или свиток, который хранят свернутым и лишь изредка разглядывают в одиночестве или в компании близких людей. Сами литераторы не слишком заботились о судьбе написанного, и обычно только после их смерти родственники и друзья издавали собрание сочинений, стремясь сделать его как можно более полным. Ведь им было дорого не столько литературное совершенство, сколько подлинность переживания, поддерживавшая память о человеке. Литераторы позднеминского времени вообще стали предпочитать сказанное неуклюже, но искренно, словам гладким, но фальшивым. Впрочем, отношение

каллиграфов и живописцев той эпохи к своему творчеству как к пустяку, почти ребяческой забаве только разжигало пыл коллекционеров, для которых в творчестве художника было ценно решительно все.

Мы коснулись тех качеств художественной культуры, которые делали ее способом памятования о человеке и, следовательно, способом бытования традиции. Интимно пережитая новизна возможна лишь там, где есть понимание предварявшего ее опыта. Акцент «людей культуры» на искренности переживания с неизбежностью требовал от них энциклопедической образованности, огромного запаса книжных знаний и, как следствие, тщательной артикулированности, выверенности поступков и мыслей. Но, главное, это требование «жизненной подлинности» предполагало память сокровенного преемствования духа, непрерывного «сердечного усилия», душевной зрелости, опыта самопревозмогания, само-про-из-растания. Здесь и скрывались истоки популярнейшего в старом Китае мотива «трудностей учения»: нелегко вызубрить свод канонов и комментарии к ним, но стократ труднее преодолеть умственную косность, добиться безупречной ясности сознания.

Превзойти себя означает себя устранить — и открыть неисповедимые горизонты совместного и собирательного знания, подлинного со-знания. Так жест самооткрытия «человека культуры», обнажая предел человеческого общения, выступал залогом безусловной общительности людей. Удивительно ли, что возвышенный муж, удалившийся от общества, традиционно считался в Китае не менее нужным «великому делу» правления, чем государь? В политике, как и в укромной дружбе, герою традиции следовало предлагать себя правителю (и всему обществу), но никогда не сходиться с ним в цене. И если он, как говорили в Китае, «не встречал судьбы» и погибал от руки тирана, тем самым он еще более укреплял веру в правоту своего дела.

Момент самоустранения, или, по-китайски, «самоопустошения», знаменовал в традиции «людей культуры» не что иное, как самореализацию личности. Речь шла о сущности процесса символизации, скрывающей

все наличное, но выявляющей внутреннюю глубину в человеке. «Человек культуры» в Китае — не индивид и не правовой субъект. Он весь — в границах самого себя, в пределах своей памяти и воображения, в разрывах собственного сознания, в сокровенных глубинах своего опыта. Позволяя звучать бесконечно богатой гармонии мира, он живет по завету Конфуция — «в согласии со всеми, но никому не уподобляясь». Наследник непередаваемых заветов, поручитель невыполнимых обещаний, он вечно ускользает из тенет мыслей и представлений, но не дает усомниться в том, что существует, и чем более он неуловим, тем с большей достоверностью дает знать о себе. «Даже если великий человек прожил в этом мире сто лет, кажется, что он пробыл здесь только день», — записал на рубеже XVI—XVII веков литератор Хун Цзычэн. Век человека, живущего творческими метаморфозами бытия, не может не быть мимолетным. И все же такой человек будет доподлинно с потомками даже в своем отсутствии, ибо он есть тот, кто возвращается в жизнь с каждым новым усилием самоосознания.

Этот непроизвольно рождающийся в сознании, воплощающий текучесть сознания мир творческого поновления, или, как говорили в Китае, мир «снов», «забытья», то есть спонтанной устремленности за пределы всего наличного и данного, был настоящей цитаделью традиции, ее «башней из слоновой кости». Ведь он непроницаем для воздействий извне, извечно сокрыт и доступен лишь внутреннему видению Одинокого. Он пишется мгновенно испаряющимися письменами души на затвердевшей коре физического мира, и его присутствие заставляет верить в нереальность границ между фантазией и действительностью. То и другое смешивается в «предании» (*чуань*), составляющем подлинное, символическое тело традиции. В книгах, касающихся различных сторон китайского быта, будь то описания предметов домашнего обихода, практикумы по тому или иному виду искусства или просто рассказы о всяческих курьезах и достопримечательностях, мы обнаруживаем тесное и вполне мирное соседство мифических персонажей и исторических лиц, соседство возвышенно-эпического и приземленно-бытового,

не лишённое курьезов (когда, например, в славословиях вину идеальные цари древности объявляются образцовыми выпивохами), но все-таки неизменно серьёзное. Тому есть и вполне рациональное объяснение: Великий Путь удостоверяет себя через «переход в противоположное», подобно тому как Великая Пустота, все вмести в себя, оборачивается предельной наполненностью. Так истина «входит в собственную тень», и бездонная глубина опыта изливается на поверхность жизни. Человек свидетельствует о своем величии, увековечивая свою обыденность. Об этой мудрой прозрачности жизни можно сказать словами только что упоминавшегося Хун Цзычэна (намекавшего в данном случае на всем известные литературные сюжеты): «Небожителей встречают среди полевых цветов, истину находят на дне кувшина с вином: даже самое возвышенное нельзя отделить от обыденного».

Доведенная почти до автоматизма способность немедленно вызывать в памяти литературные прототипы реальных предметов или событий, откровенно фантастические ссылки на первооткрывателей вещей и искусств свидетельствуют о желании опереться на нечто, предваряющее личный опыт. Указания на мифических культурных героев — некие памятные знаки, которые как будто служат санкцией воображения, но, если вдуматься, лишь удостоверяют изначально заданную человеку возможность отдаться его игре. Их фиктивность, часто откровенная, не поддается оправданию, делает почтенные имена знаком безымянной творческой бездны в человеке. Что же такое вещи для посвященного в таинства этой завораживающей бездны? Они — вестники другой жизни; причем каждая из них индивидуальна и потому интимна в своем безмолвии, ибо только уникальная вещь может иметь одного хозяина. Не означали ли все эти фантазии о патронах всевозможных предметов и ремесел, что каждая вещь и в особенности вещь, сделанная человеком, жива милостью и заботой своего хозяина?

Откровение вечно длящегося отсутствия превращало жизнь в поэзию. Традиция предписывала «человеку культуры» не только уметь сочинять стихи, но и

жить поэтически, обладать безошибочным чувством прекрасного и самому излучать артистическую утонченность. «Человек культуры» — это прежде и превыше всего «музыкальный муж» (*юнь ши*). Но художественную культуру минской эпохи отличает как никогда обостренное сознание присутствия в красоте недостигаемого, и это сознание отобразилось в характерном для традиции «людей культуры» идеале «изящного» (*я*), противопоставлявшегося «пошлости», «вульгарности» (*су*) общеизвестного, общепринятого, общедоступного.

В идеале «изящного» непосредственное восприятие вещей преобразено в опыт Присутствия бытия, абсолютной и неисчислимой познавательной глубины символизма. Это глубина, постигаемая в самом человеке и, следовательно, предполагающая самоотстраненность, культивированность, искусственность человека и вместе с тем умение находить в вещах нечто недостижимое, всегда другое, а потому спонтанно и как бы случайно прорывающееся наружу. Жить «изящно» в глазах минских современников вовсе не означало загромождать свой дом редкостными вещицами и удивлять окружающих чудачествами, свойственными артистической богеме. Это означало открывать в одном нечто другое: в изысканном прозревать безыскусное, в близком — далекое, в малом — великое, в сделанном — нерукотворное.

В сформулированном таким образом понятии «изящного» мы встречаем, несомненно, одну из универсалий культуры. Разве не считается с древности главным свойством поэзии открытие неизвестных прежде связей между вещами? Примером «изящества», претворенного в образ жизни, могут служить жизненные ценности и кодекс поведения, принятые в кругу европейской аристократии или, скажем, японских самураев. Повсюду в привилегированных сословиях изящное выступает знаком исключительного, необычайно интенсивного, качественного определенного и, следовательно, возвышенного опыта. Оттого же оно неотделимо от момента сдерживания, ограничения, артикуляции природной данности жизни: «Изящное» всегда предполагает некую аскезу чувств, сублимацию

желания. Оно творится тонким и весьма неустойчивым равновесием чувственности и самоконтроля. Параллельное нарастание того и другого засвидетельствовано историей отдельных эпох как европейских, так и восточных культур, причем рядом с официально признанными символами возвышенного могут возникать и временами перерастать в авторитетную традицию как бы перевернутые системы ценностей, обнажающие изнанку идеала изящного. Таковы, к примеру, примитивистские фантазии рококо в Европе или нарочитая безыскусность японской чайной церемонии. И в Европе, и в Японии такого рода усложненный, псевдоархаический примитивизм был знаком элитарного общественного статуса и строго регламентировался правилами хорошего тона, а отчасти и государственным законодательством.

Идеал изящного как соположения, афронта инстинкта и самообладания присутствовал, конечно, и в культуре минского Китая, где он был связан главным образом с буддийскими и конфуцианскими мотивами (кстати, этот буддо-конфуцианский комплекс в полной мере восторжествовал именно в Японии). Однако китайская традиция в целом основывалась на понимании (более всего подкреплявшемся даосизмом) иронического характера самопотери недостижимо-возвышенного в прозе мира. Хакири — радикальный способ претворить в жизнь недостижимое. Но, с китайской точки зрения, в нем слишком много юношеских фантазий и маловато юмора. Что важнее всего, в нем незаметно желание сделать каждое мгновение своего существования началом новой жизни. В Китае существовал сходный обычай ритуального самоубийства посредством перерезания себе горла мечом, но обычай этот китайцы никогда не возносили до размеров культа и предпочитали с ледяным изяществом называть его «само-поцелуем»... Китайскому подвижнику полагалось умереть по своей воле, но — как бы «между делом» (со всей серьезностью).

В конечном счете мы не находим в Китае жестко закрепленных кодов изящного. Минский «человек культуры» был в гораздо большей мере индивидуалистом,

чем обычно думают о китайцах, и имел полное право устанавливать собственные, только ему присущие нормы «изящного» быта. Но он утверждал не индивидуальное «я», а именно вечносушщее в жизни. А самое вечное — это предел обыденного, нечто несотворенное и абсолютно естественное. Изящное в китайском искусстве и быте есть не только встреча искусства и естества, но и природа, воссозданная человеком. К нему приходили, отвергнув обыденные истины света, а после — отвергнув самое отвержение, сокрыв просветленность всеобъятного видения в помраченности частных мнений. Изящное ведомо тому, кто умеет возвращаться — вечно возвращаться — к чистой земле (получилось невольное совпадение с названием популярнейшей школы китайского буддизма). Открытие истины в повседневности возвращает к непреходящим основам опыта; оно дарит покой среди волнительной новизны, как об этом с неизбежной и неподдельной в данном случае иронией сказал поэт Цзян Таошу:

Самому за стихами гоняться — занятие безумцев.
А придут стихи сами, так волен ли я отказать?
Вот сегодня меня вновь нежданно они разыскали,
И встают предо мною потоки и горы ушедших времен.

Итак, изящное в китайской традиции не имеет отличительных признаков. В конце концов это просто «потоки и горы» — весь огромный мир, каков он «был и есть»; неумирающее, растворенное в быстротечном. Воплощая качество художественно преображенного бытия, оно раскрывается, а точнее, ускользает в непрестанной игре, взаимных переходах патетически-возвышенного и снижающе-иронического, виртуозности техники и естества вещей. В нем важно не столько предметное содержание, сколько качество состояния, не столько что, сколько как, и не столько как, сколько кто опознает эту внутреннюю, сокровенную дистанцию самоскрадывающегося сознания. Кто этот бесконечно уступчивый Господин вещей, который прозревает себя в темных глубинах инобытия и дает волю творческим метаморфозам мира, снимающим оппозицию культуры и жизни? Современники минской эпохи часто назы-

вали его «сокровенным», «недостижимо-уединенным человеком» (*ю жэнь*). Данный эпитет относился, по существу, к символической глубине опыта — по определению сокровенной, несводимой к идее, понятию, сущности или факту и недоступной обладанию, подобно тени или образам во сне. «Недостижимо-уединенный человек» — всегда другой, альтернативный человек, который столь же невероятен и невозможен, сколь вездесущ и неизбежен. В древних книгах термин «ю жэнь» обозначает того, кто вмещает в себя мир и «скрытно помогает» людям, — социальность прежде всего!

Итак, жить изящно в старом Китае означало возвращаться к себе, «припадать к корням бытия», испытывая пределы своего опыта и понимания. Но чтобы делать это, нужно иметь нечто достойное преодоления. Тем, кто вдохновлялся идеалом «недостижимо-уединенного человека», следовало обладать выдающейся эрудицией и высочайшим исполнительским профессионализмом, но они были убежденными дилетантами и в искусстве превыше всего ценили безыскусность.

Понятый таким образом идеал «изящного» давал возможность элите общества отделять себя и от недоучек, и от мастеров-ремесленников. Этот идеал учил не знаниям и даже не образу жизни, а освобождению от какого бы то ни было образа жизни, от всего косного, фиксированного, навязываемого извне и потому, в сущности, пошлого. У этого ускользания от всех культурных кодов с древности имелось свое имя: «праздность» (*сянь*). Последняя была освящена самыми высокими авторитетами: уже Конфуций, по преданию, на склоне лет оставил государеву службу, все мирские заботы и «жил в праздности». Разумеется, его «праздность» не имела ничего общего с бездельем. Она указывала на высшую точку претворения мудрецом своей судьбы, на полноту духовного свершения, превосходившую всякий навык и ремесленное делание. В такой «праздности» каждое явление воспринимается как вестник бесконечной глубины духа: оно вбирает в себя неисповедимую бездну мудрости и само выявляется ею. В своей «праздности» Конфуций достиг истинного величия и истинной духовной свободы.

В праздности «человека культуры» всякое занятие становится поводом к открытию беспредельного горизонта опыта. Поэтому такая «праздность» имеет своей всегдашней спутницей душевную радость. Она предполагает чуткое вслушивание, вживание в бескрайний поток одухотворенного бытия; в ней творчество оказывается неотделимым от ритма и гармонии самой жизни. «Праздный» ученый не сочиняет — он дает выписаться чувствам, наполняющим его сердце. Знакомый нам Ли Юй со знанием дела пишет об этом восхитительном мгновении творчества:

«Куда мысль устремляется, туда и кисть спешит», — такое еще подвластно пишущему человеку. А если “куда кисть устремляется, туда и мысль спешит”, — то с этим уже не совладать. Когда начинаешь писать, кисть сама летит куда-то, слова неудержимо изливаются на бумагу, и ты совсем не думаешь о том, что можешь натолкнуться на преграду. Но если твой порыв иссяк, отложи кисть и прогуляйся, любуясь красивыми видами. Подожди, пока не успокоишься, и тогда опять берись за кисть».

Ли Юй был готов признать, что кистью вдохновенного писателя водят сами боги. Но в душе его не было благоговейного трепета. В миг творческого наития он чувствовал себя равным богам и потому мог с чистой совестью и восхвалять себя, и иронизировать над собой, размышляя над тем, отчего столь великие творческие силы вручены столь ничтожному существу.

«Праздность» человека культуры имела и еще одно название: стихия игры. Именно игра творит за пределами обыденного мира особенный, всегда другой мир, и только в игре мы способны сделать близкое далеким, а доступное — недоступным. По мере того как творчество в кругах ученой элиты все больше освобождалось от материальных условий его осуществления, становилось делом «одного взмаха кисти», способом откровенного, лишённого профессиональных претензий самовыражения, китайские литераторы и художники все решительнее утверждали, что творят лишь ради собственного удовольствия. В их обществе шедевры создаются по случаю, невзначай, в подарок другу или любому приглянувшемуся незнакомцу и, к ужасу зна-

токов искусства, порой так же легко уничтожаются. Для «людей культуры» всякое дело — повод для радости, утехи, забавы. Живопись они называли «развлечением с тушью» (*мо си*), театр — опять-таки не «представлением», а именно игрой, несущей (разумеется) радость. Даже секс был для них вполне серьезным, не отягощенным божьими запретами предлогом для познания «радости забавы» (*си*) — на сей раз с женщиной. Таковы результаты (а равно и мотивы) известного нам декоративного статуса внешних форм человеческой деятельности в китайской традиции.

Если кредо дилетантизма позволяло «человеку культуры» быть художником, оставаясь (по крайней мере, в мечтах) чиновником, то сведение творчества к игре природы освобождало художника от оков кропотливого профессионализма и необходимости эксплуатировать свой талант, закабеляющих пуще самодурства тиранов или безумного вождения толпы. Загадка чудесного совпадения гениальности с жизненной непосредственностью как раз и подтверждается тем, что бесценный шедевр, приравненный к лишенной ценности безделице, изымается из области полезного и годного к обращению, становится предметом бескорыстного дарения, вестником чего-то абсолютно неразменного. В этом качестве шедевр, подобно жесту ухода, отстранения, столь свойственного общественной позиции ученой элиты Китая, выявляет границы социального и очерчивает пространство власти: художник есть царь потому, что может одаривать своими произведениями. Отказом установить ценность созданного им он удостоверяет безбрежную радость не-обладания — верную спутницу подлинной со-общительности.

На представления минских «людей культуры» о творчестве наложило отпечаток еще одно важное свойство игры: способность играющего открывать бесконечную перспективу посредования между противоположностями, сообщаться с «недостижимо уединенным» в себе. Взятая в ее логическом пределе игра отнюдь не является чем-то условным и произвольным. Напротив, она есть сама судьба, ведь в ней высвечивается бездонная глубина чистого желания, не переходящая в какие-либо

представления, в сущности, неотличимого от неколебимого покоя духа. Ее лучший символ — столярная обожженная учеными людьми Китая «незапамятная», неразгаданно-торжественная древность. Слова «игра» и «древность» по справедливости должны быть поставлены рядом. Китайская традиция делает это, именуя предметы антиквариата буквально «древними игрушками» (*гу вань*). А возникшая тогда же мода на изображение «разрушившихся вещей», то есть предметов обихода, которые, подобно сломанным игрушкам, вышли из употребления и как бы вобрали в себя непрозрачные глубины времени, с неожиданной откровенностью удостоверения единение игрушки и шедевра.

Самым доверительным знаком человеческого общения, вестью интимной правды «уединенного человека» в кругах ученой элиты оказывалась именно вещь. В минскую эпоху интерес образованных верхов общества к вещам, к их значению для «изящного» быта приобрел небывалый размах. Описания предметов домашнего обихода, разыскания об антиквариате, каталоги коллекций выдвинулись в ряд популярнейших литературных жанров. По свидетельству современника, в XVII веке в городе Хуэйчжоу, где жили много богатых купцов и имелась своя живописная школа, «утонченным человеком считали только того, кто владел изысканными предметами, и люди в городе скупали старинные вещицы, не спрашивая о цене». История сохранила и имена страстных коллекционеров, уничтоживших перед смертью любимые «безделицы» своей коллекции — еще одно напоминание о глубоко интимном характере отношений между личностью и предметами культуры.

Разумеется, «древнее» в глазах минских современников относилось не столько к вещам как таковым, сколько к определенным идеальным свойствам вещи. Это был не факт истории, а условность культуры. Известный ученый XVI века Ван Шичжэнь отмечал, что на его глазах резко выросли в цене картины и фарфоровые изделия даже минского времени, хотя, на его взгляд, следовало бы превыше всего ценить живопись и фарфор более ранней эпохи Сун. Виновными в подобной

«порче вкуса» Ван Шичжэнь считал богатых купцов Сучжоу, одержимых страстью к коллекционированию предметов «изящного» быта.

Какие же качества ценили люди той эпохи в вещах? Многие и очень разные. Красоту и приносимую пользу, физическую прочность, как бы намекавшую на неуничтожимость художественного идеала, наконец, уникальность каждого предмета и даже неизбежно случайный подбор коллекций и личных вещей. Ведь в случайном соединении разных вещей усматривалось некое подобие хаотического «узора» мира — истинного прообраза культуры. Но все же главное свойство «изысканной вещи» в глазах «человека культуры» состояло в том, чтобы быть вестником интимно-неведомого, иметь некое символическое значение. Законодатель художественного вкуса позднеминского времени Дун Цичан прямо заявляет, что антикварные предметы ценны теми качествами, которые «пребывают вне звуков и цветов». В литературе минской эпохи часто встречаются похвалы «утонченности» (*вэй*) и «утонченной истине» (*мяоли*), открывающимся в вещах внимательному и терпеливому наблюдателю. «Каждая вещь, великая или малая, несет в себе утонченную истину, — писал в середине XVI века ученый Ли Кайсянь в предисловии к своему сочинению о живописи. — Эта истина выходит из сокровенных превращений, которые сами по себе таковы. В мире бесчисленное множество вещей, и у каждой вещи своя истина...»

Для китайского знатока изящного правда вещей потому и является утонченной, что принадлежит миру «сокровенных превращений», которые сами ничем не обусловлены. Речь идет, очевидно, о качестве, ускользающем и от чувственного восприятия, и от умозрения: о неисчерпаемой конкретности вещного присутствия. О пределе восприятия и понимания, в котором данная предметность переходит в нечто «иное». Весть об этом пределе ничего не выражает и не обозначает — она соприкасается с неведомым и навевает грезы «жизни призрачной». Это весть как веяние вселенского ветра. Она погружает нас в непостижимые глубины опыта, в древность сердца и делает мир странно-знакомым и странно-незнакомым в одно и то же время.

Свести вещь к ее пределу, к определенному качественному состоянию — значит превратить ее в символический тип. Бытие таких вещей-типов не подчиняется причинно-следственным связям; в своей самобытности оно не просто предстает производным от мирового целого, но хранится этим целым и само вмещает его в себя. Как говорили китайцы, вещь, сведенная к своей «утонченной истине», существует «сама по себе». Такая вещь извергает себя в мир и сама этот мир усваивает. Жизнь души, говорили мудрецы Китая с простодушием и искренностью, достойными великой цивилизации, состоит не в познании и не в творчестве, а в питании, и «питательная среда» души — не просто космос, а Великая Пустота. Не приходится удивляться тому, что, по представлениям китайцев, присутствие типизированной, стильной вещи, будь то художественное произведение или древняя вещица, способно оказывать целительное воздействие. Ведь такая вещь, навлекая бесконечную паутину ассоциаций, делает жизнь целостной, изобильной и, значит, подлинно живой. Она исцеляет нас, внушает мысль о первоизданном цело-мудрии души. Как заметил известнейший писатель позднеминского времени Фэн Мэнлун, «надписи и картины, металл и камень делают чистыми утехи духа».

Присутствие «утонченной истины» вещей заставляет осознавать границы нашего опыта и понимания, нашу дистанцированность от мира. Тем самым оно формирует в человеке нравственное начало. Питание души, согласно китайской традиции, есть ее воспитание. Эта традиция побуждала человека не только воспитывать чувства, но и воспитываться чувством. О такого рода нравоучительном отношении китайцев к быту можно судить по рассуждениям уже упоминавшегося выше Дун Цичана о ценностях антикварных предметов. Исходя из этимологии термина «антиквариат» (*гу дун*), где иероглиф *гу* означает «кости», Дун Цичан утверждает, что старинные вещи позволяют узреть «нутро», или «корень», всего сущего, но созерцание этой подлинности жизни доступно лишь тому, кто чист и возвышен духом, ибо для этого нужно избавиться от приверженности ко всему внешнему. Всякий же внешний образ, по сути, огра-

ничивает наше видение. Вот почему узрение тайных примет «древности», согласно Дун Цичану, не может не вести к познанию всеобщей со-общительности вещей, в которой и осуществляется Великий Путь.

Дун Цичан пишет: «Кто умеет тешить себя старинными вещами, тот исцелится от болезней и продлит свой век. Однако же небрежно тешиться ими не следует. Прежде надлежит поселиться в уединенном домике, и пусть он будет в городе, но ему подобают и ветер, и луна, и безмятежный покой девственного леса. Пусть будут подметены дорожки, куриться благовония и журчать родник, а хозяин заведет с многомудрым гостем беседу об искусствах и будет толковать о праведной жизни среди освещенных луной цветов, бамбуков и кипарисов, неспешно насыщаясь закусками. Тогда на отдельном чистом столике, покрытом узорчатой скатертью, пусть расставит он предметы коллекции и тешится ими. Радость встречи с древними способна смягчить ожесточившийся дух и укрепить размягчившееся сердце...»

Дун Цичан говорит о мире, до предела насыщенном разнообразными качествами жизни, где каждое качество, каждое мгновенное впечатление навлекает необозримо-сложную сеть соответствий между вещами, так что ускользящая конкретность опыта с каждым новым впечатлением внушает абсолютно усредненное и потому сокровенное, лишь опосредованно угадываемое и чаемое присутствие «одного тела» бытия. Здесь каждое восприятие, достигнув предела утонченности, выводит к бескачественности целого: субъективное сливается с объективным, чувство — с окружающей жизнью, каждый момент существования обнаруживает полную самодостаточность, а метафора становится неотличимой от буквального смысла слов. Здесь вещи свершают свою судьбу, пред-оставляя себе быть во всеобъятной пустоте Небес, становясь вместилищем творческой мощи бытия — неизбытной в своем вечном обновлении (о чем и свидетельствует поражающее единением фантазии и тривиальности кредо Дун Цичана: «Вся Поднебесная — одна антикварная вещь»). Нам напоминают, что нет ничего более свойственного

сознанию и, следовательно, более естественного, чем работа воображения; нет ничего безыскуснее мечты, ничего сладостнее вольного странствия духа. Антикварная вещь тем и ценна, что навеивает мечту о чистом, неутолимом Желании — этом вестнике бесконечности в человеке.

Между тем антикварная вещь — приобретенная по случаю, почти всегда имеющая изъян и хранящая в себе непостижимую глубину времен, — не поддается истолкованию, не нуждается в оправдании, с необыкновенной наглядностью предъявляет человеку бездну безмолвия в его жизни. Это вещь, которая ставит предел человеческому пониманию. Она учит ценить ограниченное и ущербное — именно потому, что таким образом мы прозреваем неведомое совершенство. Вот почему антикварный предмет, по Дун Цичану, учит его владельца тешить свой дух. Созерцание границы опыта или, что то же самое, неустанное разыскание инобытия вещей предполагает не столько действительное переживание удовольствия, в котором желание исчерпывает себя и угасает, сколько именно ожидание, пред-вкушение полноты бытия как источника удовольствия. Ради этой надежды и веры можно и нужно сдерживать желание. Созерцание «древних игрушек» есть именно аскеза духа, но это аскеза, культивирующая желание и дарующая радость, ибо она в каждый момент времени открывает перед созерцающим бесконечное поле опыта.

В конце правления Минской династии интерес к чувственной природе человека резко усилился: «пестование чувств» (*чжун цин*) стало общепринятым жизненным правилом, а нарочитое пристрастие и даже, как тогда говорили, «болезненная страсть» (*ни*) к любимым вещам — повальным увлечением среди верхов общества. Новая мода, как обычно, играла не последнюю роль в самоопределении элиты: разного рода культивируемые, эстетически значимые причуды подогревали общественный интерес к их обладателю. Наличие своего «персонального» увлечения, почти всегда экзотически-изысканного, а подчас умилительно-тривиального, стало своего рода визитной карточкой «человека культуры» в позднеминском обществе.

Известный писатель середины XVII века Чжан Дай заявляет: «Нельзя дружить с теми, кто не имеет страстей, ибо у таких людей нет глубоких чувств. Нельзя дружить с теми, кто не делает глупостей, ибо у таких людей нет решимости». Чжан Дай замечает далее, что страстные увлечения в частности кажутся чем-то неправильным и неуместным, но рассмотренные в их совокупности, они предстают свидетельством неизбывной радости жизни. Юань Хундао выразил ту же мысль в негативной форме, заметив, что «все, кто скучен в беседе и неприятен своими манерами, — это люди, не имеющие увлечений».

Обычно предметом страстной привязанности становились все те же антикварные вещицы, нередко — жилище, сад, пейзаж, то или иное «изысканное» занятие. Немногие поэты и ученые, приобретшие известность, могли позволить себе избрать своим «сердечным другом» предмет не столь примечательный и тем самым напомнить окружающим, что истинное чувство должно быть сдержанным, ибо оно принадлежит сокровенным метаморфозам «срединного», символического бытия. Поэт Лу Шушэн оставил восторженное описание своей коллекции тушечниц, которые он любил именно за то, что никто другой не мог бы ее полюбить. Ли Юй не без гордости вспоминает, что отдавал последние деньги на то, чтобы полюбоваться своими любимыми цветами — нарциссами. Литератор Ли Вэйчжэнь рассказывает о друге, который в минуту вдохновения всегда клал перед собой какую-то «половинку камня», вызывавшую в нем особенный прилив чувств. Литератор XVI века Хуа Шэ резюмирует: «Страсть дает волю нашей природе, людская хула не причинит ей ущерба. Самовольство раскрывает подлинные чувства, мирским законам оно неподвластно. В страсти и самовольстве мы подобны безумцам и чудакам древности. Если не с безумцами и чудаками, то с кем еще нам общаться?»

Итак, в жизни минского «человека культуры» вещи стимулируют и направляют человеческие чувства, нередко перерастающие в настоящую страсть. Впрочем, сам идеал «древнего и удивительного» мужа указывал на то, что «человек культуры» должен быть страстной

натурой. И эта страстность проявлялась прежде всего в отношении к своему творчеству, которое теперь, впервые в китайской истории, стали признавать непосредственным выражением индивидуальности автора — его характера, темперамента, вкусов, желаний, увлечений. Кредо нового поколения литераторов-индивидуалистов откровенно высказывает известный нам Ли Юй, который в предисловии к собранию своих сочинений с готовностью признает, что его писания, вполне возможно, не отличаются ни глубиной, ни остроумием, но в его собственных глазах обладают одним несомненным достоинством: в них автор говорит «только то, что хочет сказать, — и не более того». А потому Ли Юй считает себя «счастливейшим из всех живущих между Небом и Землей».

Собранию своих сочинений Ли Юй дал заголовок «Слова Одного человека» («И цзя янь»). Термин *цзя* в данном случае обозначает определенную школу словесности или мысли. Другими словами, индивидуализм Ли Юя имеет целью раскрытие сверхличных потенций человеческой жизни. Страсть «человека культуры» в действительности есть сила и средство духовного воспитания, «очищения сердца». В ее свете вещи воспринимаются как вместилище «сокровенных превращений», которые со-общаются с бесконечным среди вездесущей конечности существования, созерцание их было не чем иным, как подлинной жизнью сознания. Здесь вещи ценны тем, что оказываются кладом инобытия, несут в себе семена событий, хранят тайну эффективности без усилия. В культивированной страстности «человека культуры» дух тайно опознает себя в россыпи милых сердцу вещей, россыпи как бы произвольной и случайной, ибо в бездне жизненных метаморфоз все по определению случается внезапно и, следовательно, ненасильственно. Такие вещи суть фрагменты необозримой полноты сущего, отблески необозримого света, но по той же причине созерцание их было в полном смысле духовной практикой и одновременно наслаждением и, следовательно, занятием праздным, празднично-радостным. Субъект этой практики — не самотождественный индивид, но некая

со-положенность, сцепление двух «я», — индивидуального и всебытийственного. Эти два полюса личности находятся между собой в отношениях утвердительно-взаимоотрицания: чем более случайным и незначительным кажется предмет этой страсти, тем более возвышенным предстает идеал, возвещаемый ею. Отсюда неискоренимый иронический пафос этой страсти. Фэн Мэнлун приводит примечательное высказывание одного своего современника, который говорил, что поэт Тао Юаньмин, обожавший хризантемы, и живописец Ми Фу, прославившийся любовью к камням, на самом деле «любили не хризантемы и камни, а самих себя». Говоря современным языком, мы имеем дело с сублимацией «я», позволяющей совместить субъективные и объективные измерения нашего опыта. Такая сублимация, как нам уже известно, играет заметную роль в свойственном китайцам «стратагемном» подходе к действительности.

Принадлежность к кругу посвященных в таинства вечнопреемственного духа удостоверялась в Китае общностью не столько идей, сколько артистических хобби — этих знаков непритязательной праздности, сообщающих о неусыпной духовной аскезе. В минское время повсюду существовали общества любителей всевозможных «изысканных» занятий и видов досуга, начиная с чтения книг и музицирования и кончая обонянием благовоний и созерцанием луны. Вспомним и о мечте Дун Юэ, по-своему очень глубокомысленной, создать общество любителей видеть сны, ведь странствия души в сладких грезах случаются совершенно произвольно и позволяют пережить эфемерность, текучесть всего переживаемого. По той же причине сновидения открывают присутствие «неведомого другого» и делают мир безмолвно-интимным нам...

Мотив сна или грез снова указывает на то, что жизнь «человека культуры», бесцельно, казалось бы, растрачиваемая в досужих, бесполезных занятиях, на самом деле хранит в себе особую символическую деятельность — практику высвобождения сознания. Секрет этой мудрости прост: нужно сделать пустым свое сердце, чтобы вместить в себя мир, нужно до предела умалить себя,

чтобы овладеть Небом и Землей. Речь идет об искусстве жить мгновением, что предполагает способность проникать в бездонную глубину переживаемого. Мудрый потому и мудр, что открывает для себя бесконечный смысл во всяком пустяке, в любом мгновенном впечатлении. Его жизнь — череда озарений, внезапно высвечивающих абсолютную значимость каждого мгновения. В приведенном выше тексте Дун Цичана созерцание антикварных вещей предстает настоящим священнодействием, в которое вовлекается весь мир. Но это относится к любому «изысканному» занятию: последнее всегда требует своего времени и сопрягается с множеством обстоятельств, благодаря чему состояние души оказывается также состоянием мира. Допустим, вы хотите поиграть на цитре. Ученый XVI века Гао Лянь, автор большой энциклопедии «изящного быта», напоминает, что для музицирования всякий раз потребна *особенная* обстановка, а именно:

Когда в небе светит ясная луна, вокруг должно быть тихо;
Когда играешь на цитре близ цветов, в воздухе должен носиться их аромат;
Когда веет ветер, нужно, чтобы было слышно, как плещутся рыбы в воде...

Свои условия и впечатления полагались для питья вина и чая, встреч с друзьями, созерцания красивых видов, прогулок и т. д. Вы сидите один в глухой ночной час? И в этом случае для вас найдется немало приятных занятий: созерцать огонь, любоваться луной, обозреть звездное небо, слушать шум дождя, шорох ветра в кронах деревьев, стрекотанье насекомых или крики петухов...

В этой совершенно непринужденной «аскезе радости» каждое мгновение хранит в себе вечность бесконечно сложного мира и потому является высшей реальностью. Выше мгновения нет ничего, и мудрость — это только умение соотноситься с ним. Такая мудрость требует музыкальной чувствительности духа. Китайские авторы того времени описывают мир таких мгновенных озарений в категориях «духовных созвучий» между вещами. В этом мире, как в музыке, нет

ничего случайного. Музыка бытия звучит по-особому, неповторимо. Именно поэтому она может показаться странной и несовершенной, но это — милое несовершенство, указывающее на (прекрасную) полноту бытия, «утонченный принцип» в каждой вещи. В позднеминскую эпоху было принято сравнивать пристрастия «музыкального мужа» с щербинкой на яшме, придающей драгоценному камню особое очарование.

Стремление разложить жизнь на типические, нормативные моменты, открыть бесконечность, несводимую к логической единичности абсолюта и потому заключающую в себе мощь жизни, выдает потребность обнажить неуничтожимое в человеческом — нечто, по определению, необыкновенное и все же всеобщее и обычное. Жизнь «человека культуры» — это акт пресуществления индивидуальной биографии в анонимную Судьбу мира, возведение субъективной чувственности к целомудрию «древнего чувства» (*гуцин*), в котором предельная интенсивность переживания уже неотличима от безмятежного покоя. Здесь требуется неотступное присутствие духа, неусыпное бдение души. Вот почему сама вечность в жизни «человека культуры» преломляется чередой как бы обыденных фрагментов, подобных вспышкам творческого озарения, освещающим бесконечно долгий путь сердца. Оттого же в Китае никому не казалось странным полагать, что художник может узреть внутренним, просветленным зрением пейзаж страны, которую никто не видел и не увидит; что знаток музыки безошибочно угадает своим внутренним, духовным слухом звучание древней музыки, умолкнувшей тысячи лет назад; что неграмотный крестьянин в состоянии необыкновенной ясности духа, вызванном болезнью, может без ошибки процитировать строфы древнего поэта. Ведь настоящая поэзия, как и природа вещей, не преходит.

Для описания работы китайского художника весьма характерен такой, например, отзыв о живописце Чжан Лу (XV—XVI века), принадлежащий его биографу: «Завидев грозные горы и глубокие долины, кипящие ключи и бурные потоки, сплетение деревьев и нагромождения камней, кружение птиц в небе или игры рыб в воде, он

надолго погружался в созерцание. Потом раскладывал перед собой шелк и неподвижно сидел, ища духовного проникновения в увиденное. Когда же прозрение осеняло его, он всплескивал руками и бросался к шелку. Его кистью словно водила созидательная сила небес, и он в один присест заканчивал картину...»

Свести творчество к одному мимолетному мгновению — значит в максимальной степени освободить искусство от оков мастеровитого ремесленничества. Но, принимая до конца вероятное и случайное — ибо выбор мгновения творчества в бесконечном ряду моментов бытия всегда предстает случайным, — китайский художник принимал на себя и великую ответственность претворять судьбу вещей: тушь не терпит неуверенной руки, и одно неверное движение перечеркнет весь труд живописца. Миг такого творчества воистину обладает весомостью вечности.

Секрет творческой жизни китайского художника, ее затаенный ритм состоял в равно-значимости доверительного ожидания и самозабвении пророческого наития. Одно поддерживало и приуготовляло другое: сосредоточенная «праздность» художника была порывом, растянутым до вечности, его творческий порыв — сжатой до мгновения «праздностью». Китайская традиция не знала ни добровольного самоограничения «благочестивого ремесленника» средневековой Европы, ни романтической антитезы обыденного существования и творческого вдохновения, ни свойственного модернистской эстетике сведения творчества к чистой мысли и к псевдоремесленной «выделке» художественного произведения.

Вдохновение китайского художника превозмогало слепоту чувства, всякое исступление, хотя бы и «божественное». Оно непринужденно изливалось из ритма самой жизни, тонкого чувства меры и границы вещей, невозмутимого покоя извечно скользящего, как бы перетекающего, сознания. А коль скоро творчество китайского «человека культуры» — это всегда свидетельство о неизбывно-неизреченном в жизни, то сам опыт внутреннего преемствования предстает как некоторая серия переживаний, как цепь нюансов,

орнаментирующих, подобно вариациям одной темы, некое длящееся или, вернее, извечно возобновляющееся качество бытия. Оттого же китайское мышление не знает категорий формы и организующего принципа, а движется вперед по образцу расположения материала в каталоге или архиве, следуя заданным рубрикам, обозначающим конкретные качества. Нет ничего более характерного для китайской словесности, чем приводимые ниже перечни фаз или «моментов» того или иного состояния, взятые из книг писателей XVII века (отметим, что эти наблюдения всегда содержат элемент эстетической оценки и, следовательно, самоотстранения).

«У окна хорошо слушать шум дождя в бамбуковой роще. Сидя в беседке, хорошо слушать шорох ветра в соснах. В кабинете хорошо слушать, как растирают тушь. Сидя в кресле, хорошо слушать шелест книжных страниц. При луне хорошо слушать звуки лютни. В снегопад хорошо слушать, как заваривают чай. Весной хорошо слушать звуки свирели. Осенью хорошо слушать звуки рожка. Ночью хорошо слушать, как выбивают белье...» (Лу Шаоянь)

«Взойдя на башню, хорошо смотреть на горы. Взойдя на крепостную стену, хорошо смотреть на снег. Сидя с зажженной лампой, хорошо смотреть на луну. При луне хорошо любоваться красавицей...» (Чжан Чао)

Ценитель изящного быта в Китае не описывал «данность вещей». Он описывал события, метаморфозы извечного (и потому всеобщего) состояния. Он жил обновлением непреходящего. Ему нравилось видеть в мире и в собственном житии пеструю россыпь курьезов, любопытных случайностей, пикантных мелочей — одним словом, цепь самостоятельных моментов бытия, каждый из которых рождает ощущение новизны обыденного и привычного, открывает новую перспективу в хорошо знакомых ситуациях. Он любит давать себе эксцентричные имена и представлять разные жизненные ситуации в новом свете. Он — мастер иронии, и его слова всегда значат больше сказанного. Одним словом, изящный образ жизни по-китайски есть искусство постоянного взбадривания, освежения сознания, и главное

правило этой жизни есть неустанное развитие своей чувствительности.

Особенно наглядно страсть к «каждодневному обновлению» сознания отобразилась в привычке многих литераторов дотошно отмечать и классифицировать все, что может доставить удовольствие в повседневной жизни. Ученый Чэнь Цзижу (1558—1639) предлагает, например, следующий перечень «приятных вещей», относящихся к картинам:

«Стержни для свитков из черепахового панциря, червонного золота, белой яшмы, носорожьего бивня или лучшего фарфора.

Расшитые узорами ленты.

Укромная беседка для хранения живописных свитков.

Именные таблички из яшмы разных цветов.

Печати государей и владетельных князей.

Богато украшенные чехлы.

Надписи прославленных ученых.

Принадлежность картины знаменитой певичке.

Шкатулка сандалового дерева, инкрустированная золотом или жемчугом».

Перед нами как бы словесная мозаика, воспроизводящая случайный, едва ли не хаотический набор житейских курьезов. И речь ведется лишь о «принадлежности» картины, подобно тому, как приятные мелочи быта лишь украшают сокровенную радость общительности. Быт «человека культуры» есть как бы дивертисмент бытия, нечто существующее «между прочим», нескончаемое интермеццо, антракт и, следовательно, покой, присутствующий в каждом моменте движения. Литераторы XVII века особенно любят перечислять всяческие приятные — но всегда бесполезные — дела, одно обыденнее другого, начиная со слушания птичьего щебета и кончая, к примеру, таким изысканным занятием, как «разрезание в жару острым ножом спелой дыни на красном блюде». Ли Юй с его неиссякаемым интересом к изящному быту оставил пространные рассуждения о радостях богача и бедняка, путешествий и семейной жизни, разных времен года и дружеской беседы, всевозможных развлечений, сна, купания и

даже — почему бы и нет? — отправления естественных надобностей. Обучая читателя умению извлекать как можно больше удовольствия из любого дела, он советует первым делом научиться сдерживать свое желание насладиться, ибо тогда такой аскет-гедонист, развив в себе чувствительность, сможет чаще освежать свои ощущения...

Не менее любопытен в своем роде и составленный тем же Чэнь Цзижу список «вещей, доставляющих неудовольствие»:

«Летняя жара.

Сидение под лампой.

Похмелье.

Чересчур жидкая тушь.

Присвоение вещей силой или обманом.

Обилие печатей в доме.

Дурно составленные надписи на картинах.

Подкладывание живописных свитков под голову.

Гость, который торопится уйти.

Прохудившаяся крыша.

Дожливый день и резкий ветер.

Книги, изъеденные червями.

Грязные и потные руки.

Докучливые слуги.

Следы ногтей.

Пошлый разговор.

Плохо починенная картина...» и т. д.

Столь сумбурное перечисление не лишено комизма. Причем комизма, вкорененного самому способу его организации, или, говоря философским языком, порождающей его форме. Главное здесь не то, что сказано (суждения в подобных перечнях как раз откровенно тривиальны), а то, что не говорится: пауза, которая разделяет фрагменты и выявляет их уникальность. В этом калейдоскопе жизни творческое поновление сводится к обыгрыванию, стилизации некоего заданного состояния. Такая возможность предоставлена уже нарочитой тривиальностью содержания подобных каталогов, сочетающейся с не менее явной — а для китайского автора, пожалуй, и нарочитой — фамильярностью тона. Дистанция между словом и смыслом

здесь указывает на внутреннюю глубину опыта. То, что она выносится «на публику», как раз и придает подобной словесности комический оттенок, ибо здесь сообщается о том, что и так известно каждому. И то и другое внушает чувство внутренней дистанции по отношению к тому, что выговаривается, выносится «на публику» и, следовательно, чувство внутренней полноты и самодостаточности. Этой коллизией, собственно, и объясняется комический тон подобной словесности. Слова здесь — лишь отблески, декорум многозначительного безмолвия. Чем они обыденнее, тем многозначительнее. Произнося их, мы открываем нечто новое для себя, претерпеваем скрытое превращение. Но, целиком поглощенные своими интимными переживаниями, мы не столько нападаем на «хорошее слово», некое полнотой литературному обработанное *bon mot*, сколько именно падаем на слово, разыгрываем (перед самими собой в первую очередь) падение в «пошлую действительность», не теряя при этом осознания своей внутренней отстраненности от нее...

Комические перечисления житейских мелочей, помимо прочего, обнажают анатомию китайской поэзии, где слова должны быть просты и банальны, ибо они выговариваются под знаком самоустранения, забвения, но эта обыденность речи является в действительности мерой ее символизма. Образы здесь имеют значение фрагмента, указывающего на неисповедимую, лишь чаемую полноту смысла. Чем проще речь, тем лучше служит она главной цели поэтического творчества: прозрение «небесной» глубины опыта — «труднодостижимая простота», если воспользоваться крылатой фразой художника Чжэн Баньцяо.

Мы вновь убеждаемся в том, что авторское «я» в китайской традиции — не статичный субъект, а пространство взаимных превращений двух перспектив созерцания, двух несоизмеримых жизненных миров: «предельно малого» (по терминологии Мэн-цзы, животного «малого тела») и «предельно большого», или пусто-полного «тела Дао», оно же «тело ритуала». Первое — меньше субъективного «я», второе — неизмеримо больше. И чем более ничтожным ощущает себя человек

перед лицом Одного Превращения мира, тем более великим предстает он перед самим собой в своем сознании причастности к этому вселенскому танцу вещей.

В этой парадоксальной словесности, питаемой игрой чувства, даже капризом, каждое слово — ошибка, но ошибка веселая и даже спасительная, вызывающая умиление и улыбку, ведь она подтверждает неизъяснимую правду духовного влечения. Великий роман минского времени «Путешествие на Запад» и тем более возникшие тогда же романы эротические исполнены неподдельного комизма.

Письмо как нечто заведомо несерьезное и даже ошибочное? Суждение шокирующее, но не беспочвенное. Ведь в бытии Хаоса всякое движение есть не что иное, как отклонение, и в этом смысле всякое созидание не может не быть ошибкой. А всякое искренне сказанное слово просто должно быть неправильным, неуклюжим, неловким. Такова подоплека обращения литераторов позднеминского времени к так называемым «исконным свойствам» (*бэнь сэ*), некоей внутренней правде вещей. Речь идет, как мы могли видеть, не о реалистическом мировосприятии в собственном смысле слова, а именно о логическом пределе символизма, где искусное вдруг смыкается с естественным, а всеобщее и должное — с фрагментарным и случайным. Тот же Юань Хундао писал, что в поэзии «корявые места часто передают исконные свойства вещей, и делается это словами, заново придуманными». В середине XVII века Фу Шань, превосходный каллиграф, художник и не менее талантливый литератор, сформулировал свое творческое кредо в следующих словах: «Лучше грубо, чем искусно, лучше неуклюже, чем слащаво». Ли Юй пошел еще дальше и, со свойственным ему тонким чувством комизма, заявлял без обиняков, что творчество — это всегда неудача и промах, даже если речь идет о сотворении мира. К примеру, творец вещей, по мнению Ли Юя, совершенно напрасно дал людям рты и животы, порождающие чревоугодие. «Я уверен, что творец весьма о том сожалеет, — писал автор, — но раз уж дело сделано, ничего изменить нельзя. Вот почему, желая что-либо предпринять, нужно соблюдать край-

нюю осторожность». Ли Юй наделяет «творца вещей» целым букетом курьезных свойств: он скуп на раздачу талантов, устраивает неожиданные встречи и несчастливые браки и навлекает на блестящих юношей преждевременную смерть.

Поспешим заметить, что в Китае никогда не существовало идеи бога-творца, и речь в данном случае идет лишь о метафорическом обозначении безличного процесса превращений. Миром — и самим творцом — правит случай. Человек в конце концов потому и разумен, что может опознать и принять случайность случая. Это означает, между прочим, что китайский автор мог говорить о творце вещей только в иронически-шутливом тоне: Ли Юй находит, что его собственный ум ничуть не уступает разумению творца — он такой же «причудливый» и «изошренный», ибо находит удовольствие в сознании своей ограниченности и подтверждение своей разумности в неразумном. Этот «комик поневоле» напоминает персонажа из даосской книги «Чжуан-цзы», который в свой смертный час с какой-то ликующей радостью гадал о том, какой еще фокус выкинет с ними «творец вещей»: может быть, он превратит его в «печень крысы» или в «плечико насекомого»? То же и с творчеством Ли Юя: если в его собственных глазах оно дает не меньше поводов для смеха, чем работа самого творца, он вправе рассчитывать и на столь же серьезное к себе отношение — хотя бы потому, что умеет всерьез смеяться над самим собой! Вся эта игра ума действительно подразумевает полнейшую серьезность: подводя итоги своей жизни, Ли Юй замечает, что и сам творец вещей не мог бы навредить ему, поскольку он никогда не питал злых умыслов и честно говорил то, что хотел сказать.

Ироническая словесность минских писателей, взывающая не столько к знанию, сколько к воображению, — это, в сущности, последнее слово литературной традиции Китая. К какому же опыту — индивидуальному или историческому, — обращалась она? В наиболее зрелых проявлениях — к опыту красоты и совершенства, слитых с естеством жизни. Но у истоков этого опыта, как мы помним, стоял Конфуциев ритуализм,

побуждавший искать не прообразы, «архетипы» видимых форм, но вечнопреемственное движение, жест, определяющий способ превращений, судьбу всего сущего. Но откуда взялась сама идея детерминирующего жеста? Она, очевидно, не могла иметь прототипов среди природных образов и идеальных представлений. Не могла она возникнуть и из желания дать общие определения понятиям. Ее подлинным и гораздо более древним, чем философия или наука, источником были классификационные схемы культуры.

Прототипы форм становления нужно искать в ритуальном процессе, который выражался для древних китайцев, в частности, в символике знаменитой «Книги Перемен». Считалось, что в графемах этого древнейшего канона представлены истинные «образы» (*сян*) вещей, по своему происхождению «небесные», ибо они лишены пластической отчетливости земных предметов, а потому узреваются не физическим, а внутренним зрением. Ученые средневекового Китая уподобляли эти «образы» чему-то присутствующему, обладающему неодолимой силой воздействия и все же неуловимому, являющемуся самым чистым воплощением «перемены», — например, порыву ветра или вспышке молнии. Иными словами, первообразы мира, в китайском понимании, — это не сущности, а эффекты, акт превращения, и способ их существования — пульсация самой жизни, единство прихода-ухода, явления-сокрытия. В даосской традиции действие «жизненной энергии», этого источника и познания и творчества в человеке, уподоблялось «колеблемому пламени свечи» или «трепетанию флага на ветру».

Так разнообразие бытия сливается в «одно тело», лишенное протяженности, но непрестанно возобновляющее себя, раскрывающееся как серия явлений, отмеченных одним и тем же качеством опыта. Этот момент возобновления отсутствующего обозначался понятием «категории», или «типа» (*тинь, гэ*), — основного кирпичика в здании китайской культуры. «Категории людей», «категории картин», «категории аккордов», «категории антикварных вещей», «категории чая», «категории настроения», определенным образом организо-

ванная последовательность жестов и поз в ритуалах, гимнастических упражнениях, военных искусствах, актерской игре... Китайская мысль не умела определить художественное достоинство предмета, не сведя его к типу, характерному штриху, к его «утонченной истине» — внутреннему горизонту той или иной вещи, придающему завершенность ее существованию, но в то же время навлекающему максимально широкую, истинно вселенскую среду бытования этой вещи. Минские компендиумы «изящного» быта сплошь состоят из скрупулезных перечислений предметов, которые «входят в число типов», и эти каталоги архивариусов от искусства нагляднее всех трактатов показывают, что наследие китайской традиции — не идеи, не образы, даже не понятия, но принятый репертуар качественной жизни. Именование типовых форм устанавливает внешние приметы вечной преемственности духа; направляет сознание к постижению всеединства бытия. В этом смысле его можно назвать стратегией интимности.

Секрет наслаждения жизнью по-китайски — полная отстраненность от переживаний, что как раз дает волю чувствам. Ярким образцом подобного соединения аскезы и культа чувственности остаются рассуждения Ли Юя о том, как извлечь радость из любого занятия — еды, чтения, путешествия, купания, сна и проч. Умение не предаваться чувственности, не устает повторять автор, наилучшим образом развивает в человеке чувствительность. Для него радость вечная проистекает из свободного отказа от минутных радостей, и напротив: жизненные удобства и удовольствия не только не препятствуют аскетической восхищенности духа, но, наоборот, служат ей. А современник Ли Юя, известный ученый Ван Фучжи, называл мудрейшими из людей тех, кто умеет «владеть временем», ибо руководит событиями тот, кто способен отстраниться от них. На второе место Ван Фучжи ставил тех, кто способен «предвосхищать время», а на третье — тех, кто действует «в соответствии с обстоятельствами времени». Первое дает человеку власть над миром, последнее — способность «избежать несчастья». Как видим, даже культ чувства служил в Китае делу жизненной стратегии.

Альфа и омега китайской традиции — абсолютная полнота пере-живания, опыт «животворения живого» (*шэн-шэн*), в котором жизнь превосходит самое себя. Нет ничего прочнее и надежнее, чем эфемерность повседневной жизни. Таково последнее слово мудрости Поднебесной.

Тайна «Срединного Пути»

Для последователей Конфуция жизнь или, если угодно, жизнь, достойная своего имени, есть непрерывное нравственное совершенствование, каким является учение в его разнообразных видах. Цель же учения — усвоение культуры, то есть овладение правилами человеческой общительности и в конечном счете — усвоение родовой полноты жизни. Культура в китайской традиции есть высшая форма человеческого бессмертия. Отсюда парадоксальный на первый взгляд тезис: бессмертие обретается в глубине обыденной жизни, его условие есть, говоря словами названия одного из главных конфуцианских канонов, «срединность в постоянстве», «срединный путь», в котором нет ничего особенного и... ничего не преходит.

Ученые люди минского времени были наследниками очень развитого, синтетически-всеобъемлющего конфуцианского мировоззрения, впитавшего в себя элементы даосизма и буддизма (в западной литературе его называют неоконфуцианством). Это учение устанавливало связь между индивидуальным совершенствованием, гармонией в семье и в государстве на основе моральной оценки человеком своих мыслей и поступков. Конфуцианцы были оптимистами: они считали, что сознание, очищенное от всего субъективного и преходящего, само по себе воплощает предельную реальность мира.

Типичное в своем роде высказывание принадлежит известному ученому и поэту XI века Су Дунпо, который объяснял природу сознания (а заодно и неизбежность традиции как передачи истины «от сердца к сердцу») в следующих словах: «Если сердце наше очищено от

всяких внешних образов, мы достигаем цели. Я полагаю, что в таком состоянии мы в самом деле постигаем высшую истину. Однако же это постижение, или самадхи, не есть что-то такое, что существует или не существует, и поэтому его невозможно определить в словах. Вот почему учителя на этом прекращали свои наставления ученикам...»

В этом суждении уже содержится вся проблематика неоконфуцианской мысли и ее внутренние противоречия. Природа просветленного сердца есть не что иное, как самоотсутствие, истинное сознание бессознательно. В начале XVII века литератор Хун Цзычэн резюмирует: «Сознание не есть то, чем оно является. Что же в нем сознавать?» А потому, замечает Хун Цзычэн в другом своем афоризме, пытаться понять сознание, исследуя его «данные», — это все равно что «отгонять мух куском тухлого мяса». Современник Хун Цзычэна, авторитетный ученый Лю Цзунчжоу, тоже сетует на трудности объяснения природы истинного сознания: «Сознание подобно зеркалу. Когда его не покрывает пыль, то его сущность само собой ярко сияет. Пытаться же самому осознать сознание — все равно что в зеркале стараться увидеть зеркало.

Кто имеет сознание, сотворит зло. Кто не имеет сознания, совершит ошибку. Лучше всего пребывать между наличием и отсутствием сознания. Как же добиться этого? Не противиться познанию сознания и все делать так, чтобы ничего не забывать и ни к чему не стремиться. Но как поведать об этом?»

Преображение, составляющее природу «изначального сердца», не обнаруживает, а скрывает себя. Зеркало дает вещам быть, делая возможным возвращение вещей к их истоку. В пустоте вселенского сердца-зеркала, словно в гигантской лупе, высвечиваются мельчайшие завязи вещей, которые существуют «прежде Неба и Земли». В глубине своего сердца человек может внезапно, «одним махом» проникнуть в суть вещей, получить полное знание о мире, но он может сделать это лишь ценой «самоопустошения», преодолевая себя или, точнее, «оставляя» себя, пред-оставляя себе быть. Оттого образ человека в китайском искусстве лишен

поверхностного психологизма и сентиментальности, присущих ему в европейской культуре, он излучает довольство и покой и все же хранит в себе неизъяснимую драму со-бытийственности несоизмеримого.

Итак, пустотное сознание-зеркало в Китае имеет два главных свойства: оно способно все вместить в себя и дает свершиться всем переменам. Оно превосходит всякую субъективность, но его нельзя отделить от живой конкретности телесного присутствия. Полнота человеческого бытия в китайской традиции достигается посредством пресуществления индивидуального тела в «тело изначального сердца» — всеобъемное, пустотное, сокровенное, хаотическое в своей непостижимой утонченности. «Забываю себя — и я велик», — сказал об этой парадоксальной метаморфозе известный минский ученый Чэнь Сяньчжан. Этот путь «от себя к Себе» предстает как вечное возвращение или, другими словами, кружение в символической воронке среды-середины бытия. Круговорот «просветленного сердца» движется уже известным нам «импульсом» метаморфоз бытия, которые разрастаются необозримым кристаллом мировой жизни с его бессчетными гранями индивидуальных жизненных миров — чарующе-призрачных и все же реально проживаемых. Этот путь предполагает не воспоминание некой изначальной «данности» мысли, а возобновление вечно отсутствующего и, следовательно, устремленность к «забытому» будущему.

Правду Сердца нельзя свести ни к идеям, ни к опыту, ни к сознанию как таковому. Она — «сама себе корень». Она есть принцип со-отнесенности и со-общительности. Сообщительности помимо отдельных сущностей. Но жить сообщительностью вещей — значит испытывать пределы всякого существования. В сознании надлежит постигать не-сознание — только так претворяется «изначальное сердце» (*бэнь синь*). Правда сердца, по китайским понятиям, лежит «между присутствующим и отсутствующим», она есть тончайший духовный *трепет*, скольжение по краю всякого опыта. Об этой правде сообщают излюбленные образы поэтов и художников Китая: полупрозрачные облака в горах, легкая дымка дождя, нежные краски цветов, шорох

сосен и тихое журчание ручья... все, что увлекает к пределу видимого и слышимого; все, что обнажает пустотность нашего восприятия. Вот два глубокомысленно-лирических высказывания минских литераторов на этот счет:

«Небесная дымка так радует взор, а взглядишься в нее — там одна пустота. Журчание вод так прекрасно на слух, а вслушаешься в него — и в сердце не родится влечения. Если бы люди умели смотреть на женскую красу, как на небесную дымку, распутные мысли развеялись бы сами собой. Если бы люди умели слушать звуки струн как журчание вод, какой ущерб потерпел бы их дух?»
(Ту Лун)

«В присутствии сознания как будто есть мысли и как будто их нет: будто легкая дымка простерта по небу. В этой жизни как будто касаешься вещей и как будто далек от них: словно капли дождя стекают по листьям платана».
(У Цунсянь)

С древности китайцы проводили различие между двумя аспектами «сердечного сознания». Уже в конфуцианском каноне «Середина и Постоянство» говорится о состоянии «срединности», или полного душевного покоя, и состоянии «согласия», возникающем после проявления всех душевных движений. В позднем конфуцианстве было принято различать между сознанием «не выраженным» (соответствовавшим «небесному принципу») и сознанием «уже проявившимся», то есть объективно существующие чувства, представления, желания и прочие проявления субъективности.

Личность в китайской культуре предстает погруженной в безначальный и бесконечный самодialog безвестного Сердца. Она всем обязана другим (родителям, обществу, Небу) и не имеет права жить для себя. Сознание, в китайском представлении, глубоко морально по самой своей природе. Отсюда свойственные культуре Китая строжайшая нормативность поведения, требования быть бессребреником, иметь «покаянный вид», отдавать другим полученное («опустошать себя»). Только так «человек культуры» мог подтвердить свою

власть, спасти «лицо», осуществить традиционный идеал «превращения в Одинокого» — одинокого всечеловека: мудреца, правителя, святого. Пафос «самоопустошения» проводил тонкую, но существенную грань между культурой классической и культурой фольклорной, где высшей ценностью выступало преуспеяние в быту: карьера, обогащение, многочисленное потомство и т. д.

Жизнь сердца есть общительность в высшей ее фазе — как совместность присутствия и отсутствия, знания и неведения. Сознание потому и звалось в Китае сердечным, что оно не могло замкнуться в саморефлексии, но выходило в мир, претворяло себя в действие. Не будем забывать, что ученые люди Китая были не творцами умозрительных систем, а именно «людьми культуры» — знатоками вкуса и мастерами общения. И, следовательно, хранителями традиции. Весь смысл их существования заключался в постижении «сердечного правила» (*синь фа*) — того состояния просветленной жизни, в котором сердечный разум человека становится одновременно вселенским и уникальным, вечным в своей непрестанной изменчивости. Знание же этого «сердечного закона» превращает жизнь сердца в Путь — «преемственность сознания» (*чуань синь*). Такое не было доступно тем, кто удовлетворялся буквалистским пониманием древних канонов. Преемственность Пути предваряет слова; она пребывает там, где таятся семена вещей, безотчетно-правильные движения души.

Упоминавшийся выше конфуцианский ученый XV века Чэнь Сяньчжан высказался о важности «сердечного самопознания» в следующих словах: «Тот, кто предан учению, должен искать в собственном сердце. Он должен сделать своим наставником пустое и чистое, покойное и единое сердце, а потом вчитываться в книги древних, ища соединения сердца и смысла книг. Он не должен бездумно следовать словам других людей, обманывая собственное сердце. Вот врата в науку сердца!»

В этих словах обращает на себя внимание двойственность самого понятия «сердечного разума», которое относится одновременно к некоему сверхличному

духовному всеединству и к сознанию индивидуальному. Это означает, что «пустота сердца» добывается ценой последовательного усилия само-восполнения, она есть итог долгого внутреннего пути, и ее нельзя достичь, не имея опыта, как говорили в Китае, «вкушения горечи» (не следует путать это чисто дидактическое требование с христианским мотивом страстей и жертвенного страдания). Правда, этот путь сердца к «небесному» истоку человеческого разума есть путь символический, неприметный, ведущий вовнутрь, его конец неотличим от его начала, и сама воля находит завершение в полном без-волии. Как гласит старинная китайская поговорка, «рыба, превращаясь в дракона, не меняет своей чешуи; человек, приводя к завершению Путь, не отбрасывает свой облик».

Чэнь Сяньчжан задал тон умонастроению позднеминского времени, провозгласив целью человеческой жизни постижение истины в собственном сердце. Он и сам прошел свой тернистый путь самопознания, преодолев соблазны книжной учености, «болезни сердца», вызванные чрезмерно усердной медитацией, испытание одиночеством, всевозможные сомнения и терзания и, наконец, пережив свое прозрение в тот момент, когда он созерцал бескрайнюю ширь «гор и вод». В тот момент, записал Чэнь, «для меня перестали существовать внутреннее и внешнее, жизнь и смерть».

Решительный поворот в судьбе неоконфуцианства произвел философ Ван Янмин (1472—1529), с новой силой провозгласивший совпадение человеческой природы и принципа всех вещей в акте морального самопознания, в безусловной и беспредметной самоочевидности сознающего сердца, которое подобно «сияющему внутри хрустальному дворцу». «Вне сердца нет вещей», — утверждал Ван Янмин, относя понятие «вещи» именно к необъективируемому проявлению своей самости и противопоставляя его отчужденным «следам» этой самоочевидной явленности. Призвание человека, по Ван Янмину, — это не отвлеченное умствование и не внешнее, неизбежно суетное, делание, а внутренняя работа духа, которая заключается в «выправлении сердца». Духовная практика освобождает

человека от привязанности к внешним образам и раскрывает в нем «врожденное знание» (*лян чжи*) — некое интуитивное знание добра и зла. Ван Янмин утверждал, что познал истину, пройдя «через сто смертей и тысячу испытаний», и требовал от учеников такого же мужества. Человек, по его словам, овладевает своим сердцем и всем миром, когда решается на морально безупречное и притом совершенно спонтанное действие. Такому действию весьма способствует экстремальная жизненная ситуация, мобилизующая все духовные силы правдолюбца.

Очень скоро в учении Ван Янмина выявилось несколько существенных пробелов и неясностей. Немало споров вызвал, например, тезис о том, что «врожденное знание» способно интуитивно различать добро и зло. Не означает ли такое утверждение, что зло предшествует «врожденному знанию» и что даже мудрейший из людей может в лучшем случае только исправлять совершенные им ошибки, обрекая себя на неисцелимый комплекс вины? Стремясь разрешить эту трудность, талантливейший ученик Ван Янмина, Ван Цзи (1498—1583), стал еще резче подчеркивать безусловность «врожденного знания», утверждая, что последнее превосходит понятия добра и зла и вообще не может быть осознано. «Врожденное знание», согласно Ван Цзи, — это «сокровенный импульс» жизненных метаморфоз, и его природа — «мгновенное само-претворение», высвобождающее творческий потенциал всего сущего. Отстаивая тезис о внутренней самоочевидности «врожденного знания», Ван Цзи отвергал всякий формализм в моральном совершенствовании. Именно ему приписывают изобретение крылатого понятия «верховное просветление», обозначающего прозрение, спонтанно обретаемое в гуще повседневной жизни, вне учения и традиции. «Выправление сердца», по Ван Цзи, являет собой одновременно раскрытие, рассеивание (функция пустоты) и собирание, самоскрытие (сущность пустоты) бытия. Такого рода двойное действие, или истинное со-бытие, пронизывает весь мир, но не имеет внешней формы: оно подобно «полету птицы в воздухе и отражению луны в воде». В своем

символическом круговороте «всеединое сердце» пребывает «между наличным и отсутствующим» и в этом смысле «как будто существует, но никогда не рождалось; как будто отсутствует, но никогда не перестает быть», «делает сущее несущим, а несущее сущим».

Вся эта метафизика сознания, впрочем, имеет чисто практическое значение. По замечанию Ван Цзи: «Древние писали сочинения единственно для того, чтобы дать претвориться пустоте. Все жизненные свершения проистекают из пустоты. Делать то, что нужно делать, останавливаться там, где нельзя не остановиться, — вот от Неба идущий ритм жизни, принцип словесности и древней, и нынешней...»

Итак, после Ван Янмина центр тяжести неоконфуцианской мысли сместился на «прежде небесное бытие» сердца-сознания, или силу «животворения живого», которая, подобно завязи будущего плода, предвосхищает внешние формы жизни и в этом смысле объемлет мир, но не является отдельной сущностью и не имеет ни идеи, ни формы. Среди сторонников Ван Янмина новый идеал «мгновенного осуществления» истины с особым рвением пропагандировали последователи так называемой Тайчжоуской школы. То были самые яркие представители нового типа «народных» мудрецов, которые отвергали условности книжной науки и часто вели жизнь странствующих проповедников, неся миру радостную весть о доступной каждому великой правде сердца. Их вождь, сын торговца и философ-самоучка Ван Гэнь (1483—1540), в возрасте 29 лет увидел во сне, будто небо упало на землю, а он среди всеобщей паники сумел поднять небосвод и водрузить его на место. Проснувшись в холодном поту, Ван Гэнь пережил свое просветление и с тех пор вел себя как спаситель человечества. «Врожденное знание» он считал чем-то вроде морального инстинкта: как только в сердце проявляются корыстные желания, оно само собою устраняет их, возвращая сознание к его изначальной просветленности. Для Ван Гэня самоконтроль неотличим от естественности, полнота самосознания обязательно находит отклик в полноте чувственной жизни.

Последователи Ван Гэня постарались довести до логического конца идею «одного сердца» универсума, которое «одно и то же у мудреца и у невежды». Для них реальность была самоочевидностью бытия-в-мире, и они отказывались выбирать между прозрением и помраченностью. Как выразился один из самых влиятельных тайчжоусцев, Ло Жуфан (1515—1588), «когда я просветлен, это значит, что мои заблуждения кажутся просветленностью, а когда я пребываю в заблуждении, это значит, что моя просветленность кажется заблуждением». В молодости Ло Жуфан увлекался медитацией, вследствие чего в нем развился «жар сердца» — по всей видимости, разновидность невроза. Но Ло Жуфан почувствовал себя «словно очнувшимся от тяжелого сна», когда тайчжоуский проповедник Янь Сунь, малограмотный торговец, посоветовал ему целиком довериться действию «небесного источника жизни». С того дня Ло Жуфан отказался от всякого философствования и проповедовал «врожденное знание младенца», в котором мы «едины с Небом и Землей, забываем себя и других».

Как уже говорилось, Ван Янмин жил в эпоху секуляризации религий, и в его времена было даже принято ставить на одну доску прозрение чаньского монаха с вдохновением поэта или художника и даже вообще со всяким искренним и произвольным действием. Близкие параллели философии Ван Янмина обнаруживаются в учениях появившихся тогда же народных сект, проповедовавших ту же идею «мгновенной реализации» мудрости Будды в обыденном сознании. Ван Янмин и сам временами признавал, что его учение лишь «на волосок» отстоит от чаньской мудрости. Но, хотя и буддисты, и наследники китайской традиции одинаково охотно говорили о недвойственности прозрения и повседневного опыта, выводы они делали все-таки разные: если для последователей Будды «исконное сознание» было вакуумно-пустым и означало только освобождение от иллюзий, то для конфуцианцев оно было реальным и сливалось с органичной полнотой жизни, обретаемой в действии сознательной воли.

Новая «философия сердца» призывала обратить «светоч сердца» на недоступные рефлексии, по древней традиции именуемые «сокровенными и неуловимо-тонченными» (*ю вэй*) — предпосылки своего опыта. А безусловная самоочевидность «сердечного знания» делала ненужными рефлексии и самоконтроль. Ученый того времени Сюй Юэ оставил вдохновенный панегирик «чудесным делам» этого единого «сердца мира», неотличимого от чистой актуальности существования: «Шесть полюсов мироздания — пределы сердца. Четыре моря — берега сердца. Тьма вещей — образы и отблески сердца. С глубокой древности до нынешней поры было только это сердце. Величественное! Бездонное! Невозможно ни измерить его, ни исчерпать! Это сердце с утра до вечера дает способность видеть и слышать, чтить родителей и любить братьев. Днем и ночью, не нуждаясь в размышлениях, оно само по себе воплощает просветленность сознания. Все люди каждодневно трудятся и отдыхают, едят и дышат — кто же не несет в себе Небо? Каждый человек способен чувствовать боль, видеть и слышать — помимо этого сознания может ли быть еще какое-то сознание?»

Ван Янмин завоевал симпатии значительной части образованного общества XVI века смелой попыткой вернуть человека к «небесному» истоку его природы и притом оправдать интерес к повседневной жизни и желание осуществить мироустроительную миссию мудреца вне карьеры чиновника. В условиях нараставшего кризиса империи такая программа становилась все более привлекательной для ученой элиты. Поскольку «семена» вещей принадлежали миру несотворенной «великой всеобщности», познание их давало мудрому абсолютную власть, то есть способность без усилия направлять своей (без-личной) волей движение мира. При этом ищущий мудрость получил право открывать «изначальное сердце» в самом себе и в каждое мгновение своей жизни — вне канонов, существующих институтов и общественных условностей.

Мудрец в понимании янминистов представлял собой необычную по европейским меркам фигуру нонконформистского консерватора: он один вмещал

в себя всю традицию, был эксцентричным и независимым нормы и долга ради. Разумеется, современникам больше бросалась в глаза внешняя, нонконформистская сторона этого образа. Сами последователи Ван Янмина, ссылаясь на авторитет Конфуция, восхваляли «безумство в поступках», воспринимавшееся как знак полной искренности. Парадоксальное единение нормы и аномалии со всей очевидностью запечатлелось в популярном тогда жизненном идеале: быть «древним и причудливым» (*гу гуай*). Тот же культ спонтанности подталкивал янминистов к натуралистическому толкованию психики и апологии автоматизма в человеческом поведении. Законодатель литературных вкусов позднеминского времени Юань Хундао в характерном для той эпохи ироническом тоне, мог заявлять, например, что даже и не учившиеся грамоте люди обладают мудростью Трех учений: «Обнажаться в жару и одеваться в холод — это даосское “сбережение жизни”, быть учтивым в обхождении — значит блюсти конфуцианский ритуал, а отзываться, когда тебя окликают, — значит претворять буддийский принцип “несвязанности”».

Пафос нового философского движения состоит в настойчивом, порой до одержимости кропотливым разыскании сокрытых корней душевной жизни человека, всеединым сердцем хранимого пред-бытия, в котором опознаются сами границы человеческого. Среди ученых того времени вошло в моду практиковать конфуцианскую разновидность медитации, так называемое «покойное сидение» (хотя школа Тайчжоу пришла к отрицанию любого медитативного усилия), записывать свои сны, вести дневник и откровенную переписку с друзьями, чтобы регистрировать и контролировать свои душевные движения. Тогда же в Китае появились первые образчики исповедальной литературы. Дальнейшая история китайской культуры — это процесс постепенной интериоризации, или лучше сказать, «приватизации» культурных символов и ценностей, что углубляло разрыв между публичной и частной жизнью.

Вот как пишет о своем духовном пути поклонник Ван Янмина Ван Динсянь в своем дневнике: «В уедине-

нии, безмолвии и покое я постигал свое сердце. Прошло немало времени, и вдруг сознание, подверженное легкомыслию и рассеянности духа, ушло от меня. Я почувствовал в себе как бы праведную думу, которая незримо владела моими поступками и мыслями. Эта дума казалась одновременно присутствующей и отсутствующей; она была всепроницающей, прозрачной, безбрежной и совершенно не похожей на обычные мысли и все же никогда не отделявшейся от моих повседневных дел. Мною овладел такой глубокий покой, что мои уши и глаза безупречно все воспринимали. Казалось, мне открылась тайна всех превращений мироздания. Это было подобно возвращению скитальца в родной дом, где он открывает чудесное в каждой травинке и в каждом дереве, в каждом дуновении ветра и каждом колечке дыма...»

Впрочем, подобное умонастроение имело и обратную сторону: по мере того как идеал «пустотных превращений» отодвигался все дальше в глубины символического пред-бытия, действительность все больше сливалась с актуальностью человеческого существования, прагматикой бытия, натурализмом природных процессов. Китайская мысль неотвратимо приближалась к порогу, за которым символизм «пустотной действенности» воспринимался уже как ненужный и «ненаучный» домысел, а мироустроительная миссия конфуцианского мудреца — как смешная претензия на роль демиурга там, где правят природные законы.

Со временем янминистские мыслители все более склонялись к отождествлению субстанции и действия, «врожденного знания» и жизни «как она есть». А поскольку вновь открытая ниша в опыте изначально заключала в себе сильный эмоциональный заряд и соотносилась с внутренней самоочевидностью телесного присутствия, она не могла не заполниться стихией психики во всех ее проявлениях. Новый идеал спонтанного знания оказывался неотличимым от дорефлективной субъективности эмпирического существования или, как было принято говорить тогда, от «младенческого сердца» — апофеоза духовной чистоты. Простейшие движения души под видом «исконных свойств» (*бэнь*

сэ) личности или ее спонтанного «настроения» (*цзюй*) стали теперь предметом особенного внимания и даже поклонения со стороны поборников «чистоты сердца». Юань Хундао утверждал, что «переживания входят в нас глубоко, а выученное по книгам лежит на поверхности». В его представлении ребенок, делающий что хочет и как хочет, являет пример «высшей радости жизни». Что же касается «переживания», то оно воплощается «в красоте горы, вкусе воды, игре света в цветке, грации в женщине: даже лучший мастер слова этого не выскажет — такое можно только сердцем постигнуть». Юань Хундао верил, что всякое доктринерство от лукавого и что жизнь сама выговаривает свою правду, выговаривает легко, свободно и красиво, как играющий ребенок.

Речь идет, очевидно, об опыте само-аффекта, произвольном «приливе чувств», который, как вершина конкретности и динамизма жизненного опыта, обладает эстетической ценностью. В сущности, такая реальность соответствует точности выражения индивидуального опыта. Следовательно, художник вправе облекать свое творчество в оригинальные формы, свободно видоизменяя традицию и природные образы. Впрочем, ему следует руководствоваться не субъективной волей, а моральными чувствами, ведь его «настроение» увлекает его за пределы индивидуального «я». Неоконфуцианский эстетизм не предполагал индивидуализма. Напротив, он ставил достоверность переживаний в обратную зависимость от степени их подчинения субъекту. Радикальные янминисты твердо верили, что подлинное самовыражение неотделимо от помощи другим — именно поэтому они высоко ценили сильные, даже «безумно яростные» чувства и притом утверждали, что для реализации всех потенций жизни в себе не требуется никаких усилий. Столетие спустя ученый Хуан Цзунси назовет их фантазерами, которые хотели «голыми руками схватить дракона за хвост». На практике же программа последователей Тайчжоуской школы вылилась в культ героической личности, живущей страстно, но не из каприза или корысти, а ради служения общему благу.

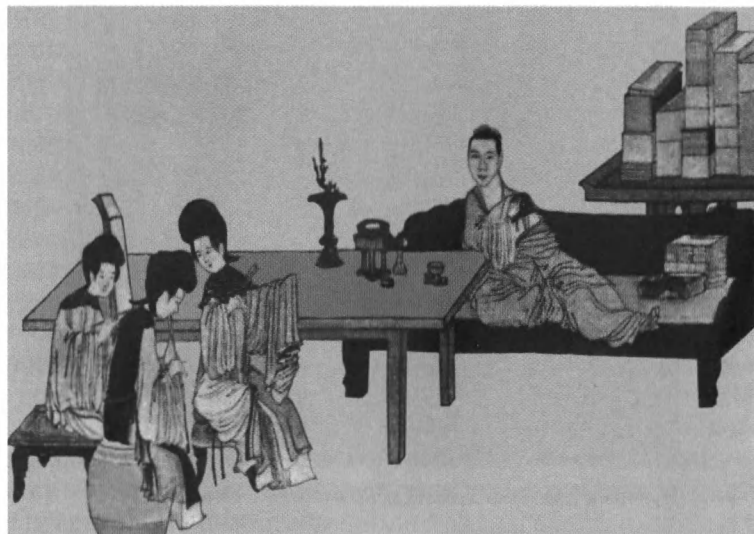


Путник с посохом. Художник Шэнь Чжоу. XV в.



Настольный экран
с человеческой фигурой.
XVII в.

Наслаждаясь
искусством певичек.
Художник Юй Чжидин.
XVII в.



Небожитель,
читающий
книгу.
*Серебряный
кубок, XIV в.*



Молодой
ученый и его
возлюбленная.
Гравюра XVII в.





Играя на цине
для друга.
Художник Чжан Лу.
XV в.



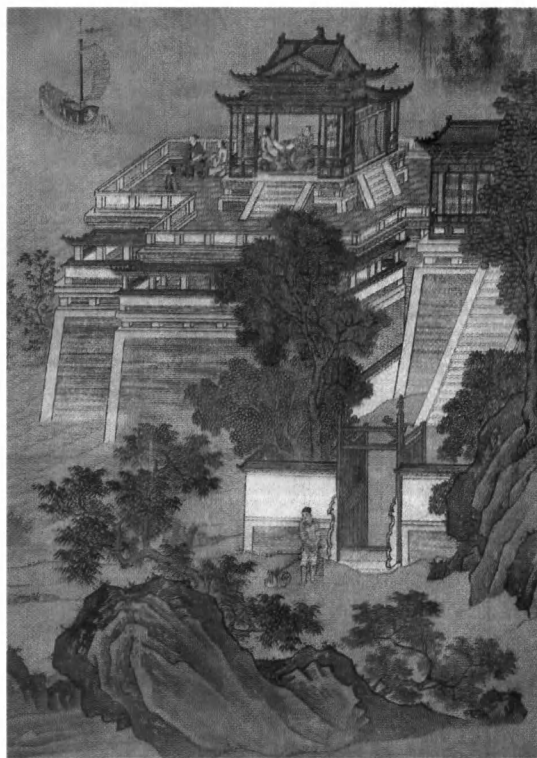
Пятеро бражников
расходятся
с пирушки.
Картина XVI в.



Чтение среди
осенней природы.
Художник
Шэнь Чжоу. XV в.



Уборка урожая.
Гравюра XVI в.

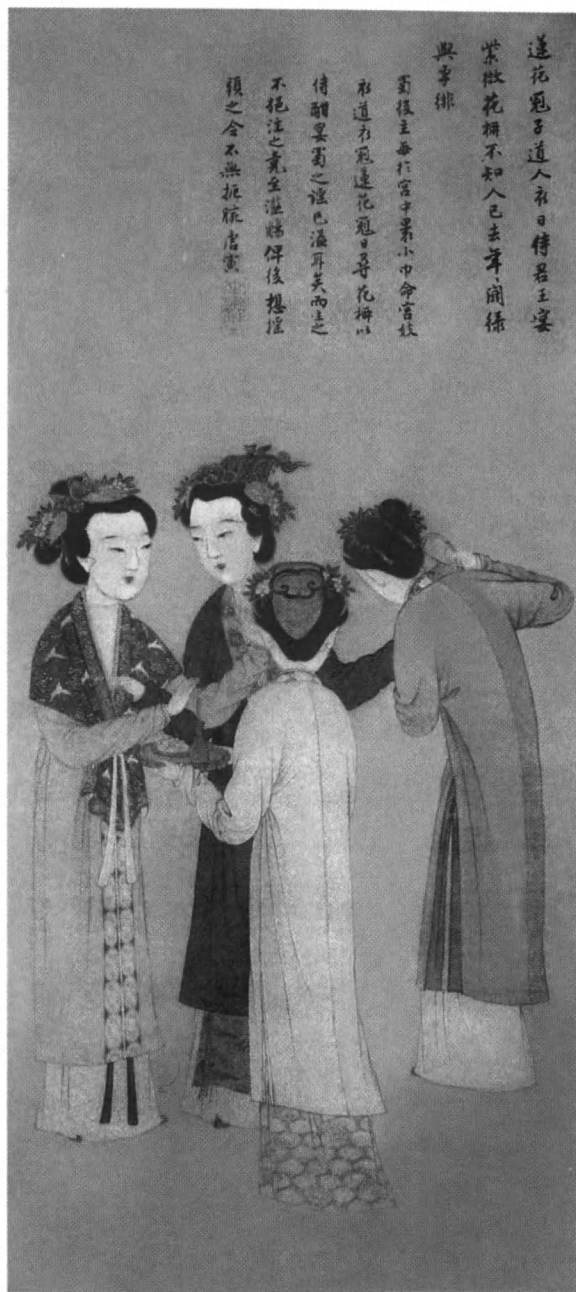


Дворец на берегу
моря. Художник
Чэнь Сян. XVI в.

Созерцающая
антикварные
предметы.
Художник Ду Цзинь.
XVI в.



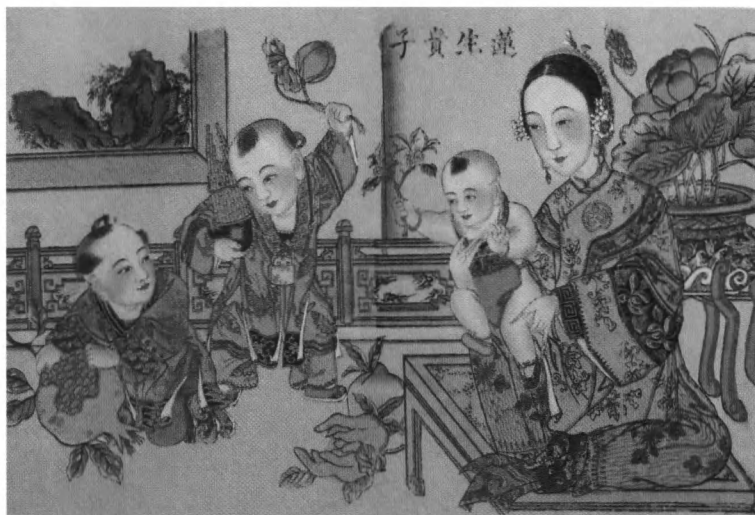
Танцовщицы.
Художник
Тан Инь. XVII в.





Весенний пейзаж. Художник У Бинь. XVII в.





Мать семейства с детьми

Визит жениха в дом невесты



鎮宅神虎

猛虎雄威借山林
哮吼如雷驚鬼神
始皇勅封山王獸
持守廣鎮聚寶盆

卧雲居士

南公與店



鎮宅



Тигр — охранник дома

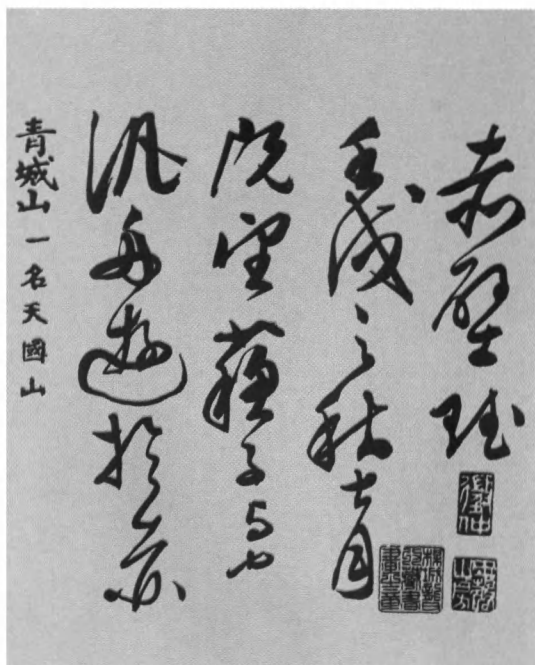
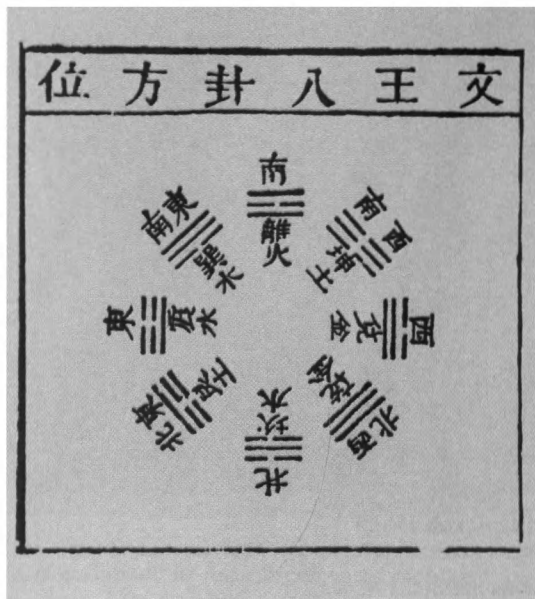


Сцены из городской и сельской жизни

Нападение мальчишек на персиковый сад



Триграммы
«И цзин»
и пояснения к ним

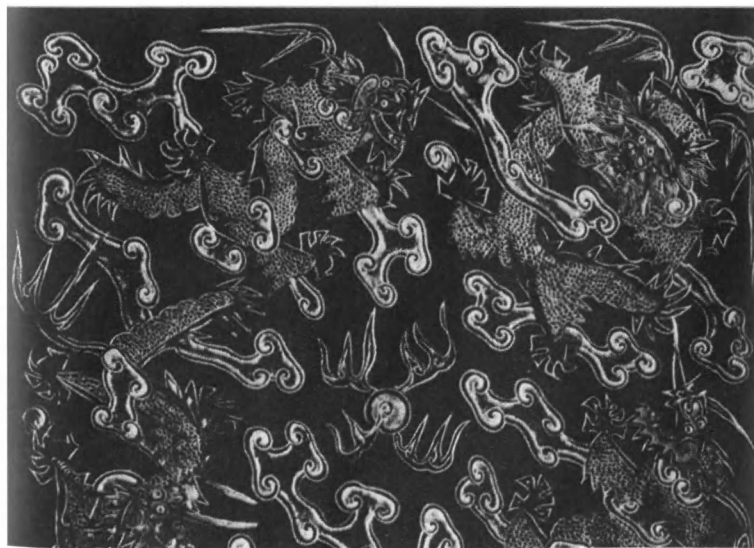


Каллиграфическая
надпись
с пожеланием
счастья



Стражи, охраняющие вход в дом от злых духов

Бумага для подарков с изображением драконов





Композиция, призванная обеспечить счастье и благополучие. XVII в.

Внутренние пределы традиционной мысли с необычайной резкостью обозначились в конце XVI века в личности и творчестве скандально известного нонконформиста Ли Чжи (1527—1602), совершившего почти немыслимый в Китае поступок: он ушел со службы и оставил семью ради того, чтобы стать чань-буддийским послушником. Ли Чжи издевался над всеми авторитетами и заявлял, что один несет в себе мудрость всех времен, ведь воля «бодрствующего сердца» возносится над всеми окаменелостями духа, из которых складывается история — это кладбище духовных порывов. В своем наглумившем (и вскоре действительно запрещенном) собрании заметок, озаглавленном «Книга для сожжения», Ли Чжи выступает вдохновенным защитником всего инстинктивного и здравомысленного, утверждая, что «правда мира воплощается в одежде и еде», а жажда удовольствий и богатства совершенно естественна и, следовательно, оправданна. Вслед за радикальными последователями Ван Янмина он прославляет «детскую непосредственность» сознания, которая доступна каждому в любой момент времени: «В Поднебесном мире нет человека, в котором не действует сознание, нет вещи, в которой не действует сознание, и нет мгновения, в которое не действует сознание. И хотя некоторые не понимают этой истины, они в любой миг могут открыть в себе настоящее сознание...

Детское сердце — вот подлинное сердце! Чего детское сердце не может, того не может и подлинное сердце. Ребенок — это начало человека. А детское сердце — это начало разума...»

Оригинальность Ли Чжи в том, что он попытался прямо поставить знак равенства между символической заданностью бытия и чувственной природой человека, что, кстати, придает его суждениям изрядный привкус цинизма. Однако смешение символических и предметных ценностей практики, ритуала и работы лишает смысла и то и другое. Совпадение символического и эмпирического измерений действия возможно только на почве непрерывного преобразования действительности, непрерывного понуждения к переменам. «Безумец от чань-буддизма», чтобы не потерять опору,

должен вечно устремляться вперед на гребне вздымающейся волны обновления. Обосновать же реальность жизненной эмпирии он неспособен. Его философия всегда требует от него еще неизвестного, неисповедимого — именно «безумного» в своей невозможности — действия.

Критика Ли Чжи и его единомышленников была в самое уязвимое место официального конфуцианства: она показывала, что из «чистого сознания» отнюдь не вытекают с некоей «естественной» неизбежностью нормы культуры и постулаты идеологии и что в действительности власть имущие используют эти нормы и постулаты в своих корыстных интересах. Однако отрицание культуры у Ли Чжи еще больше обостряло извечную проблему традиции: отчего люди не могут осознать в себе «действие сознания», если это действие совершенно естественно и произвольно и, следовательно, «осознать сознание» — дело как нельзя более легкое? Призывая уподобиться детям, Ли Чжи требовал, в сущности, достичь полноты сознания, отказываясь от всякого усилия осознания. Увы, нет никакой возможности теоретически оправдать такое мыслительное сальто-мортале.

Ли Чжи был брошен в тюрьму и там покончил с собой: акт одновременно абсолютной свободы и безысходного отчаяния. Стало ясно, что попытка выйти за пределы традиции, следуя ее же собственным постулатам, обречена на неудачу. После Ли Чжи проблема оправдания традиции стала для образованной элиты источником острого внутреннего беспокойства. Реакцией на вызовы «безумного философствования» радикальных янминистов стал интерес ученых минского времени к практическим приемам и методам нравственного совершенствования. Если ни чувственное восприятие, ни мысль не могут дать надежных критериев истины, то невозможно усомниться, по крайней мере, в самом стремлении к истине. После вспышки всеотрицания в конце XVI века в позднеминском обществе заметно усилился интерес к духовной аскезе.

Приметой возрождения аскетизма в конфуцианстве стала философская программа знаменитой акаде-

мии Дунлинь, где главное внимание уделялось мотивам «трудностей учения» и жертвенного служения моральному идеалу. В противоположность нарочитой раскованности «народных философов» из школы Тайчжоу, вожди Дунлинь подчеркивали тяготы «духовного бдения», которое они нередко воспроизводили в тяготах физических, — например, пускаясь в долгие и трудные странствия, отказываясь от бытового уюта, долгими часами практикуя «покойное сидение». Виднейший деятель дунлиньского движения, Гао Паньлун во всех подробностях записал свой долгий путь к духовному просветлению, скрупулезно отметив все пережитые на этом пути испытания. Своим первым успехом он считал открывшееся ему в какой-то момент понимание того, что сознание наполняет все тело. Только десять лет спустя, после периода мучительных сомнений и упорных занятий медитацией Гао Паньлун пережил то, что он назвал своим «пробуждением». Это случилось как раз в пути — когда он плыл в лодке по реке, посвящая все время «покойному сидению» и ученым занятиям. Пробуждение пришло к нему внезапно в тот момент, когда он прочел слова ученого XI века Чэн Хао: «Все сущее в мире создается самим человеком, в действительности ничего не существует». Гао Паньлун рассказывает: «Опутывавшие меня тревоги внезапно исчезли, и словно тяжкий груз свалился с моих плеч. Сквозь меня словно молния прошла; я почувствовал, что слился без остатка с Великим Превращением... Для меня исчезло различие между небесным и человеческим, внутренним и внешним. Я увидел, что весь огромный мир — это мое сердце... Мне и прежде неприятно было слушать тех, кто рассуждал о величии прозрения. Теперь же я вправду понял, что просветленность — дело обычное...»

Акцент на обыденности опыта прозрения — характерная черта позднего неоконфуцианства, окончательно преодолевшего искушение медитативной техникой. Но эта обыденность не отменяла потребности в непрерывном духовном бдении. Гао Паньлун и в дальнейшем продолжал вести подробные дневниковые записи о своей жизни и, главное, духовном состоянии.

Вот как описал он свой распорядок дня в одной горной обители: «В пятую стражу, завернувшись в одеяло, я сажусь в постели, стуча зубами и одеревенев от холода. Я преодолеваю малодушие и собираю воедино свою волю. Позволив себе небольшой отдых, я встаю на рассвете. Умывшись и сполоснув рот, растапливаю очаг и зажигаю благовония. Я сижу в молчании и размышляю над “Книгой Перемен”. После завтрака я выхожу на прогулку и наставляю юных в искусстве выращивания деревьев и цветов. Вернувшись в свою комнату, я привожу в порядок свои мысли и приступаю к занятиям. После обеда снова прогуливаюсь, удовлетворенно напевая. Почувствовав тяжесть в мыслях, я возвращаюсь, чтобы ненадолго прилечь. Потом выпиваю чаю, зажигаю благовония, стараюсь устранить все преграды в мыслях и возобновляю занятия. На исходе дня я сижу в медитации, пока не стгорит тонкая курительная палочка. Когда солнце садится за горы, я выхожу полюбоваться облаками и пейзажем и осмотреть деревья, посаженные садовником. Мой ужин прост и скуден, но немного вина достаточно, чтобы взбодрить меня. Потом я сижу при зажженной лучине, и мои мысли улетают в неземные дали. Когда думы рассеиваются, я сажусь, скрестив ноги, в постель и засыпаю».

В образе жизни Гао Паньлуна примечательна естественная, но внушаемая тонким чувством меры гармония труда и досуга, сосредоточения и расслабления, волевого усилия и вольного покоя. Такая гармония доступна лишь тому, кто умеет чутко внимать себе, не насилуя свою природу, но и не уступая своим слабостям. Раздумья же над глубокомысленными графическими композициями и словесными формулами «Книги Перемен» способствовали приведению во внетелесное состояние даже неосознаваемых глубин психики, вовлечению всей жизни духа в мировой поток событийственности. Перед нами, по существу, высший фазис ритуалистического мирозерцания Китая, где ритуал без остатка перешел в жизненную практику, а новизна творческого порыва растворилась в рутине повседневности. Такая аскеза быта была неизбежным исходом усилия духовного пробуждения, которое устраняло видения ради чистоты видения.

Ярким примером ревностного служения идеалу самоконтроля может служить жизнь ученого XVII века Янь Юаня, который положил себе за правило несколько раз в день отмечать в специальной тетради результаты наблюдений над собой. Если за истекший срок сознание «полностью присутствовало», он рисовал кружок. Если ему случилось высказать одно легкомысленное суждение, он перечеркивал кружок одной чертой, если таких суждений было больше пяти — двумя чертами, а если в какие-то минуты терял над собой контроль, в кружке появлялись три черты и т. д. Янь Юань строго следил за тем, чтобы решительно каждое дело исполнять с полным «бодрствованием», соблюдая все правила благочестия; он никогда не выходил из своей комнаты, не будучи одетым надлежащим образом, и даже настаивал на том, чтобы фиксировать дурные мысли прежде, чем они придут в голову! Требование, прямо скажем, парадоксальное, но с традиционной точки зрения вполне уместное, ведь «доброе знание» неоконфуцианского мудреца предваряет всякий опыт.

Новая тенденция в неоконфуцианстве достигла высшей точки в творчестве Лю Цзунчжоу — быть может, самого интересного и глубокого философа позднеминского времени. Лю Цзунчжоу считал главным злом своего времени желание «считать всегда истинным знание, идущее от чувств», но в равной мере не принимал и метафизики «пустоты» у Ван Цзи. Центральное место в учении Лю Цзунчжоу занимает понятие «воли» (*и*), которая противостоит «мыслям» (*нянь*) и даже предшествует самому сознанию. Эта несотворенная, самосознающая, непрерывно превосходящая сама себя воля не имеет объекта; она есть «одинокое сердце» (*ду синь*), которое не знает разделения между добром и злом, ибо сама воплощает собой абсолютное добро. Смысл совершенствования, по Лю Цзунчжоу, есть «стояние в добре».

Философия Лю Цзунчжоу на свой лад обнажила внутреннюю ограниченность неоконфуцианского проекта. Ибо в лице Лю Цзунчжоу янминистская философия перестает бороться за овладение жизненной эмпирией. А когда в 1644 году маньчжуры свергли минского

императора, Лю Цзунчжоу, как преданный слуга своей династии, уморил себя голодом. Это был, конечно, триумф моральной воли. Но триумф, подтверждающий суверенность материального мира, его неподвластность духовному преображению. Смерть Лю Цзунчжоу словно подвела черту под целой эпохой истории Китая — последней эпохой подвижников истины. Отныне китайская мысль навсегда отказалась от своих метафизических упований...

Различные течения янминизма имели и некий общий знаменатель: их жизненный идеал неизменно включал в себя эмоциональное начало. Увлечение жизнью чувств, столь характерное для ученых и писателей той эпохи, само по себе не было новостью в истории китайской культуры, хотя всегда вызывало законные подозрения конфуцианских моралистов. Но акцент минского неоконфуцианства на спонтанности действия настолько обострил внимание современников к чувственной природе человека, что для многих из них уже не размышления, а именно эмоции и даже страсти, не исключая и любовную страсть, стали самым надежным способом познания истины. Разве та же любовь не вдохновляет людей на великие подвиги бескорыстия и самопожертвования? За этим переворотом в системе жизненных ценностей стояли глубокие сдвиги в самом характере китайской цивилизации, в частности, расцвет городской культуры. Не случайно новое жизнепонимание нашло выражение, главным образом, в новых жанрах близкой к разговорному языку прозы: в городских новеллах, пьесах, бытовых романах, но также в разного рода афоризмах и коротких заметках. Не следует забывать, что классические китайские романы и сборники новелл были созданы или получили окончательную форму именно в XVI—XVII веках. Теперь новые жанры прозаической литературы стали составной частью духовного мира «человека культуры» с его утонченной чувствительностью и интересом к человеческим страстям.

Среди наиболее примечательных памятников нового мирозерцания назовем пьесы виднейшего драматурга того времени Тан Сяньцзу, ученика Ло Жуфана и

близкого друга Ли Чжи и Юань Хундао, а также большое собрание любовных историй, составленное около 1630 года писателем Фэн Мэнлуном. Самая известная пьеса Тан Сяньцзу носит название «Пионовая беседка». Она написана по мотивам предания о девушке по имени Ду Линян, которая во сне влюбилась в некоего юношу и умерла от тоски, но благодаря силе своего любовного чувства вернулась к жизни и благополучно вышла замуж за возлюбленного (сделавшего успешную карьеру).

Подобные и многие другие истории о пылкой любви представлены и в книге Фэн Мэнлуна. В предисловии к ней автор пишет о себе: «С юных лет я прослыл большим поклонником чувства. Встретив дружественного мне человека, я открывал ему свое сердце и делил с ним все радости и горести. И если мне становилось известно, что кто-то живет в бедности или страдает от несправедливости, даже если он был мне незнаком, я бросался к нему на помощь. Если я встречал человека чувства, я склонялся перед ним. А если встречал человека без чувств, старался пробудить их в нем...» В своем панегирике чувствам Фэн Мэнлун заявляет далее, что чувство — это нить, на которую нанизываются все вещи в мире, а без этой нити они были бы подобны «рассыпавшимся монетам». Мечта его — возвестить миру о «религии чувства», которая могла бы с успехом заменить и сострадание Будды и человечность Конфуция.

Фэн Мэнлуну чувство кажется средой со-общительности человека с «небесными» устоями жизни (каковые для него, как для каждого конфуцианского ученого, воплощались в существующем укладе жизни). Это означало, помимо прочего, что для Фэн Мэнлуна и всех поклонников страстной жизни последняя способна связывать воедино мир живых и мир мертвых, «убивать живое и оживлять мертвое». Подобный взгляд на природу чувства, заметим, в точности совпадает с представлением о «врожденном знании» в кругах последователей Ван Янмина. Романтические литераторы соотносили сверхъестественную силу чувственного духа с миром сновидений, невольных «странствий души», когда наше «я», как бы умирая, открывает себя другим жизням. «Из страсти происходит сон, из

сна происходит пьеса», — гласит формула Тан Сяньцзу. Сон есть мир «удивительного» (*ци*), мир иллюзий и фантастики. Но тот же сон знаменует предел самооставленности и спонтанности, а потому и полноты ощущений в жизни.

Если эмоция и сознательная воля, по китайским представлениям, находятся в отношениях некоего подвижного равновесия, то было бы логично предположить, что усиление эмоции должно обострить и само сознание. Такое предположение как раз и подтверждает вывод о том, что именно страстная жизнь ведет к постижению «высшей истины». Авторитетнейший знаток искусств Дун Цичан в рассуждениях об антикварных предметах придает парадоксу «спасительных страстей» откровенно нравоучительную окраску: «Небо устроило таким образом, что безудержное веселье непременно приводит к пресыщению. Посему крайнее возбуждение чувств обязательно обернется покоем и отрешенностью, а чрезмерная оживленность внезапно обратит мысли к чистому покою...»

Присущее новым прозаическим жанрам, прежде всего роману, стремление совместить сон и бодрствование не кажется удивительным, если принять во внимание известные нам на примере Гао Паньлуна жизненные правила ученых людей того времени: медитация перед сном и раннее пробуждение, несомненно, способствовали сближению в их жизни сна и яви, впечатлений дневных и ночных. Тем же целям служил такой важный атрибут «изящного» образа жизни, как легкое опьянение, переживаемое в приятной обстановке сада и в компании друзей. В самой нераздельности вымысла и действительности любители романов находили оправдание новому «легкомысленному» жанру. Литератор Чу Жэньхо в предисловии к роману о жизни богов «Фэншэнь яньи» назвал роман «большим надувательством» и посоветовал читателям вообще не задаваться вопросом о том, происходили ли на самом деле события, описанные в нем. Для автора и его единомышленников важнее было убедить читателей в том, что сон, как подлинный образ «действия сердца», приуготовляет, навлекает действительность. Корифеи учености

того времени охотно описывают свои сны и ищут в них ключ к познанию тайн души и жизни. Как отмечается в анонимном предисловии к сборнику любовных новелл XVII века «Новый сон на Одинокой горе», «чтобы узреть подлинное в себе, нет лучшего способа, чем сон». Живописец У Бинь увидел во сне образы буддийских святых, которых изобразил на свитке, а его друг, рассказавший об этом событии, заметил, что У Биню было дано узреть «подлинные образы духовного мира».

Итак, для писателей-новаторов позднеминского времени мир сновидений предстает воплощением мучительно двусмысленной стихии страстей — одновременно губительной и спасительной. Губительной потому, что она отнимает сознательную волю и ввергает в глухое «подземелье души», в царство инобытия, символической смерти. Спасительной потому, что она открывает сердце бездне перемен, без чего не может быть и соучастия Великому Пути. И чем причудливее картины снов, тем яснее ощущается бодрствование сердца. Тот же Фэн Мэнлун выстраивал иерархию людей по их отношению к снам: «Темные люди не замечают снов, а потому у них чувства пыльные, а душа как мертвая. Обыкновенные люди видят много снов, а потому у них чувства спутаны, а душевная жизнь беспорядочна. Талантливые люди видят необычные сны, а потому их чувства сосредоточены на одном, а их душа чиста».

Правда сновидений открывается в их фантастике. Чувство фантастичности переживаемого позволяет погрузиться — как велит нам сон — в символическое пространство «тела Дао», этого неведомого «властелина сердца», проживающего свою жизнь несметной тьмой всех качествований жизни. Отказываясь владеть собой, сознание позволяет сокровенным «семенам» опыта свободно прорасти в мир внешних образов. В сущности, сон выступает как среда и сама сила преобразования символической глубины опыта в его познаваемую поверхность. Другими словами, в нем и посредством него свершается культурное творчество.

Надо признать, что дело Ли Чжи и других позднеминских ниспровергателей авторитетов, не найдя достойного выражения в области философской мысли,

взяло реванш в литературе. Романы XVII века при ближайшем рассмотрении оказываются пародией на все и всяческие мифы Китайской империи: политический миф справедливого правления, религиозный миф святости, семейный миф родственного согласия, городской миф романтической любви и т. д. Аналогичным образом получившая широкое распространение в то время гравюра, дублируя сюжеты и образы классической живописи, низводила символы элитарной возвышенности духа до заурядных деталей быта, вроде лубка или картинки на игральных картах. Нападок нового критицизма не избежал даже оплот «древнелюбия» — академическая ученость. На рубеже XVI—XVII веков впервые были представлены доказательства поддельности значительной части одного из главных конфуцианских канонов — «Книги Преданий». С тех пор критическая струя в китайской филологической науке непрерывно усиливалась.

Какая странная ирония: рассматривать собственные духовные сокровища через кривое зеркало гротеска или, пуще того, подглядывать за ними через замочную скважину будуарного романа! Но именно так получилось в XVII столетии, когда китайская традиция, как никогда желавшая смотреть на себя со стороны, словно разучилась себя узнавать.

Историческая ограниченность неоконфуцианской традиции заключалась в неспособности ее восприимчивиков объяснить слитность сознания и инстинкта в акте «само-оставления». Искания минских неоконфуцианцев привели к настолько полной интериоризации символизма традиции, что публичное пространство культуры стало быстро заполняться понятиями и ценностями жизненной эмпирии. В итоге этический максимализм неоконфуцианства оборачивался признанием неустранимости мирской «пошлости»: личное и публичное все более отдалялись друг от друга. Власти ответили на этот кризис самой примитивной пропагандой: они просто объявили, что утопия Великого Единения должна совпадать с действительным состоянием общества. Сомнение и недоверие было в этой ситуации единственной средней величиной, которая

позволяла, по крайней мере, принять обе точки зрения. Это недоверие человека к самому себе, недоверие даже к святости откликнулось в минскую эпоху распространением чувства греховности и фантазмов адских мук, навязчиво заявлявших о себе не только в простонародной дидактической литературе и народных лубках, но и в сочинениях ученых людей. Мотиву личной вины отдал дань даже такой безупречный подвижник неоконфуцианства, как Лю Цзунчжоу, который советовал устраивать нечто вроде ритуала суда над самим собой, где человек выступает одновременно в роли обвинителя и ответчика. Согласно Лю Цзунчжоу, раскаяние в своих прегрешениях позволяет осознать единство своего сознания с Великой Пустотой и узреть «свой изначальный подлинный облик».

Крах Минской державы был воспринят современниками и как крушение минского «культурного проекта». Под обломками последней исконно китайской династии была похоронена и последняя попытка ученых людей Китая открыть правду сердца. Возобладало скептическое отношение к культуре, а страстность стала поводом к раскаянию. Надо полагать, именно этот скепсис подталкивал мыслителей того времени к еще более решительной апологии эмпирической конкретности опыта. Но этот новый поворот китайской мысли, при всей его значительности, не изменил традиционных посылок миропонимания; он был, повторим еще раз, лишь последней и самой радикальной попыткой ритуализировать само усилие самоосознания. Конфуцианский тезис о возможности преобразить мир посредством ритуала (сведенного теперь к любому действию, проникнутому моральным сознанием) оставался, как и прежде, благочестивой, но совершенно невостребованной ни обществом, ни тем более государством утопией.

От «Срединного Пути» к вечной жизни

Драматическая судьба исканий «правды сердца» минскими конфуцианцами не должна заслонять от нас тот факт, что цель этих поисков состояла в возвраще-

нии к совершенной естественности или, как говорили в Китае, «подлинности» самой жизни. Для китайцев жизнь есть благо само по себе, и она включает в себе неумирающие качества существования, хранит секрет человеческого бессмертия. Поэтому жить нужно как можно дольше и по возможности радостнее. И то и другое во многом зависит от нас самих.

Китайская мудрость есть, в сущности, искусство жизни, каковое сводится к способам дать жизни жительство, сделать жизнь *жизнем*. Европейский современник минских «людей культуры», Мишель Монтень, прекрасно уловил главное в искусстве жизни: нужно уметь жить «по случаю», «между прочим», что звучит пугающе легкомысленно, но является верным признаком свободы. Только тот, кто свободен от вещей, может быть свободен *для* них. «Когда я танцую, я танцую. Когда я сплю, я сплю». Звучит совсем как главное наставление китайских учителей: «Когда сидишь — сиди, когда идешь — иди. Не суетись». Вывод обнадеживает: человеку дано быть господином удовольствий, а сознательное наслаждение жизнью делает ее воистину приятной. На чем основан этот оптимизм? На очевидном факте бесконечного разнообразия жизни. Танцевать — спать, гулять — сидеть... Что еще? Куда ж нам плыть? Доставляет удовольствие не состояние само по себе, а именно возможность пере-жить его, открыть себя новому. Жизнь приятна как постоянный дивертисмент, проба нового, мозаика нюансов, нескончаемый *entre-acte*. Она не плоха и не хороша — она, как сказал поэт, *подробна*.

Получается, что больше всех наслаждается жизнью тот, кто принимает ее быстротечность. До этого серьезного занятия еще надо дозреть, освободившись от иллюзий и легкомыслия молодости. Монтень говорит: «Лишь тем подобает умирать без горечи, кто умеет наслаждаться жизнью. Сейчас, когда мне остается так мало времени, я хочу сделать свою жизнь полнее и веселее. Быстроту ее бега я хочу сдерживать быстротой своей хватки и тем с большим пылом пользоваться ею, чем быстрее она течет... Я вкладываю в свои ощущения душу не для того, чтобы погружаться в них... а для того,

чтобы найти себя. Я хочу, чтобы душа могла любоваться собой в зеркале благоденствия. Пусть душа осознает, как должна она благодарить Бога за то, что он умиротворил ее совесть и обуревавшие ее страсти...»

Искусство жизни есть прежде всего умение *прощаться* с ней. Персонажи древнего даосского философа Чжуан-цзы в свой смертный час ликуют при мысли о бесконечности творческих превращений, которую сулит им смерть. Монтень в своем роде не менее решителен: он утверждает, что способность человека к разумному и самой природой уготовленному наслаждению таит в себе божественную глубину и ясность сознания. В чистой радости жизни человек причащается полноте и блаженству божества. «В Платоне наиболее человеческим было то, за что его прозвали божественным».

Вот где начинается работа «художника жизни». Это работа согласования несогласуемого, работа со-бытийности, содержание которой есть со-держание полярных величин бытия. Человек становится актером: он следует парадоксальной логике игры: чем меньше он отождествляет себя с ролью, тем успешнее играет, и чем больше отстраняется от себя, тем больше становится собой. Он более всего правдив, когда лжет: вот подлинная радость игры. Оттого же он ничего не представляет и не выражает, мера его искусства — покой души. Чем живет этот «артист жизни»? Не данностью, а за-данностью опыта, ежемгновенным обновлением и, значит, исчезающе малой прерывностью в глубине сознания, промельком бездны бытия. Чтобы объять вечность, нужно войти в несчислимо малое. Чтобы возвыситься до небес, нужно умалиться до последней травинки. Без иронии здесь не обойтись. Но в способности жить мгновением, собирающим несовместное, человеческое обретает божественную меру.

Современный человек настолько привык считать свою субъективность отправной точкой всех размышлений и поступков, что даже евангельскую заповедь «оставить все» считает, скорее, риторическим преувеличением. Но ведь в *реальной жизни*, которая была до нас и будет после нас, первично и действительно не наше обособленное «я», а сама связь, соотнесенность

различных моментов существования. В жизни на самом деле все дает себя, пере-дается прежде, чем в ней появится нечто предметное. Мудрый наслаждается жизнью не потому, что владеет ею, а, напротив, — потому, что предоставляет всему быть, допускает неисчерпаемое разнообразие мира. Его связь с миром — сокровенная, всепроницающая, предваряющая сам мир. Искусство жизни есть безупречное соответствие тому, что есть «здесь и сейчас», еще не явленное миру. Мы живем совместно с миром до того, как осознаем это. Совместность человеческого и божественного переживаются лишь как внутренний опыт, в модусе предвосхищения и воспоминания. Но переживается совершенно реально. Вот и Монтень открывался удовольствиям для того, чтобы *найти себя* и научиться предстоять Богу: подлинная вершина личностного сознания! Умеющий наслаждаться жизнью возвращается к себе.

Китайцы не знали личностного Бога. Последнего им заменяли Великий Путь мироздания и Небо — перво-данная данность самой жизни. В глубине преходящей, вечно-текучей жизни есть нечто вечно живое, извечно возобновляемое, постигаемое просветленным духом. К этой правде бодрствующего сердца извечно возвращаются все мудрецы мира. А подлинная основа китайской традиции, ее Альфа и Омега — это «единство небесного и человеческого». Для китайцев человек призван *идти к Небу*.

Отсюда следует, что мир, в китайском представлении, действительно есть «пространственно-временной континуум». Но пространство и время в китайской картине мира складываются из качественно неоднородных, всегда конкретных отрезков. Если обратиться, например, к понятию времени в средневековом Китае, мы обнаружим, что время не воспринималось там в отрыве от природных циклов, что оно имело даже как бы доступный чувственному восприятию образ. Время для средневековых китайцев — это всегда определенное время года, день и час со всеми относящимися к ним бытовыми предписаниями; таково время от восхода до захода солнца, время, когда «поют петухи», время, в течение которого «тень переместится на вершок»

или сгорит курительная палочка. Даже государственная политика определялась конкретными качествами времени. К примеру, казнь преступников по традиции откладывали до осени — поры всеобщего умирания, — а вожди мятежных сект старались приурочить свое выступление к началу нового временного цикла.

Китайские поэты не имели даже понятия о вневременном, идеальном совершенстве; они неизменно воспевали красоту мимолетного и уходящего. По традиции им полагалось творить, «глядя на плывущие по небу облака». Китайские врачи не мыслили ухода за больным без учета всех природных циклов, определявших его состояние в данный момент времени. Минские руководства по гимнастике предписывают особые упражнения для каждого месяца года. Но и каждый из двенадцати часов китайских суток имел соответствия среди направлений в пространстве и органов человеческого тела. Естественно, что распорядок жизни человека должен был соотноситься с менявшимися свойствами пространственно-временного континуума. Существовал даже цикл дыхательных упражнений на каждый день, основанный на системе гексаграмм «Книги Перемен». А, к примеру, расписание жертвоприношений императорским предкам при Минской династии предусматривало ежедневное обновление блюд в течение всего года.

В позднем Средневековье возникает традиция составления диаграмм «мудрого сознания», которые показывают соответствия жизни сердца и природных процессов. Нередко такие диаграммы именуется «картами преемствования сердца», поскольку в них раскрывается вечнопреемственность духа в круговороте природных метаморфоз. В схеме, составленной уже известным нам Чэнь Сяньчжаном, например, добродетель человечности соответствует весне, срединность — лету, долг — осени, выправленность — зиме, а все антропокосмические явления обращаются вокруг Великого Предела, проявляющегося в ритмической смене покоя и движения. Спустя два столетия Лю Цзунчжоу тоже полагал, что творческая «воля сердца», предваряющая все сущее, действует согласно смене времен года: когда

воля приходит в действие, это соответствует стадии весны и чувству удовольствия; когда она возрастает и усиливается, она находится в стадии лета и вызывает чувство восторга; затем воля свертывается, приходя в состояние осени и рождая чувство печали, и, наконец, возвращается к себе, что соответствует зиме и чувству отдохновения. Даже жизнь чистого духа китайцы не мыслили вне течения времени!

Впрочем, круговорот сердца, согласно китайской традиции, относится к «прежде небесному», то есть сокровенно-символическому бытию, лишенному предметности. Он предстает как ускользающий «момент покоя» (*си*), бесконечно малый разрыв в длительности опыта, порождающий сознание. Текучее время-временность и всеобъемлющее время-Эон соотносятся между собой по пределу своего существования: они смыкаются в акте самоустранения. Китайская мудрость Пути, собственно, и означает умение войти в эти «узкие врата» реальности — и стяжать жизнь вечную. Даосы в особенности разрабатывали тему «мудрой смерти» как мгновенного проникновения в символическое бытие на стыке временных циклов космоса. Но и неоконфуцианец Ван Цзи говорил о «вхождении в непостижимую утонченность посредством одной мысли» и о «точке духовной просветленности», открывающей доступ к «вечному существованию на протяжении тысяч эр». Напомним, что слово *гунфу* означает не только духовное совершенство, но также время, и притом время свободное, время праздности, когда мы принадлежим сами себе. Поскольку мудрый отвлекается от всего данного, у него «много времени», он вечно «празден». Будучи свободным от всех дел, он оказывается свободным для любого дела. Он воистину свободен, потому что не связывает себя ни идеями вечности, ни сиюминутными обстоятельствами; по словам Лю Цзунчжоу, он «на досуге не тратит время попусту, а в минуту, требующую быстрых действий, не суетлив».

Отсчет времени в минском Китае велся по солнечным или водяным часам, что, кстати сказать, придавало «течению времени» физическую наглядность. Водяные часы имели весьма сложную конструкцию, обеспе-

чивавшую большую точность измерения. Нередко их украшали аллегорическими фигурами. Так, на одной из башен императорского дворца стояли водяные часы, украшенные по краям драконьими головами: пасти чудовищ были широко раскрыты, а глаза вращались. На этих часах можно было увидеть ходившие по кругу скульптуры богов и мифических зверей, показывавших положение небесных светил и часы суток. На нижнем их этаже четыре фигурки музыкантов с барабанами и колокольчиками по очереди отбивали каждую четверть часа. Простым горожанам приходилось узнавать время по солнцу, а ночью — по ударам в барабан, ежечасно раздававшимся на городских воротах. Лишь в конце XVI века китайцы познакомились с механическими часами, завезенными европейцами. Но эти хитроумные вещицы так и остались для них дорогостоящей забавой и не совершили переворота в их представлениях о времени.

Точно так же пространство в китайской культуре есть всегда физическое присутствие вещей, уникальное место, сообщающее о другом мире — о пространстве как чистой, рассеянной структуре. Простейший способ придать физическому пространству эту символическую глубину состоял в том, чтобы ввести в него ориентацию по четырем сторонам света со всей сопутствовавшей им символикой. Чувство пространственной организации, необыкновенно обостренное у китайцев, было, помимо прочего, откликом на потребность знать «счастливые» и «несчастливые» направления в том или ином месте или моменте времени.

Для жителей старого Китая пространственно-временные параметры вещей определяли, так сказать, энергетическую конфигурацию или, по-китайски, «дыхание земли» в данной местности. Свойства же «дыхания земли», как считалось, определяли нравы и характер местных жителей. Минский литератор Е Цзыци, следуя многовековой традиции, писал: «Где земля красива, там и люди красивы, а где земля дурна, там дурны и люди. От дыхания гор возникает много мужественности, от дыхания озер — много женственности; дыхание воды ослабляет зрение, а дыхание ветра ослабляет слух;

дыхание дерева делает горбатым, а дыхание камня — сильным...»

В поверхности Земли, этой «парче гор и рек», китайцам виделось смутное отражение небесного «узора»; прихотливые изгибы холмов, затейливо петляющие ручьи, курчавая поросль на склонах гор, причудливо скрученные камни — все это представляло взору как следы космического вихря энергии, знаки жизненной силы природы. Напротив, прямая как стрела гряда холмов, голые, однообразно-унылые склоны, текущие напрямую реки свидетельствовали о мертвящем веянии, и жить среди них было не только тоскливо, но и небезопасно. Подлинным же фокусом ландшафта считались так называемые «драконьи пещеры» — места, открытые токам энергии, накапливающие их и в то же время достаточно укромные, закрытые для того, чтобы позволять накопленной энергии рассеиваться в пространстве. Традиционный для китайской живописи мотив «чудесной пещеры» или «человека, медитирующего в пещере», отображает это представление о присутствии в физическом пространстве иного, символического мира Вечносущего. Очень важно было, помимо прочего, отыскать «счастливое» место для своего дома и родовых могил: скопление в таких местах животворной энергии должно было благотворно отразиться на судьбе потомков.

Поисками мест, где скапливалась жизненная сила космоса, ведали знатоки особой науки — геомантии, или, как говорили в Китае, науки «ветров и вод» (*фэн-шуй*). С помощью специального компаса, показывавшего соответствия в общей сложности 38 (!) разновидностей «веяний», геоманты определяли, как в данной местности соотносятся между собой Зеленый Дракон (символ *ян*) и Белый Тигр (символ *инь*), каковы очертания «тела дракона», где находятся драконье «сердце» и расходящиеся от него в разные стороны драконьи «вены», то есть цепочки холмов. Очертания каждого холма выдавали его соотношенность с одной из пяти фаз мирового цикла, так что приходилось учитывать и то, как эти фазы сочетаются на местности. В любом случае идеальным считалось закрытое пространство,

в котором могла скапливаться космическая гармония. С этой целью можно и нужно было совершенствовать естественный ландшафт: изменить русло реки, насадить деревья или построить башню, сгладить или, наоборот, заострить вершину холма и т. д.; следовало также заботиться о том, чтобы не испортить хозяйственными работами «дыхание земли».

Как бы ни оценивать сегодня китайскую геомантию, надо помнить, что она была органической частью куда более широкого по своей значимости взгляда на мир, отличавшегося тонким чувством равновесия человека и его природной среды, непринужденного, живого сродства между тем и другим. Этот взгляд на мир обосновывал нераздельное единство практических, религиозных и эстетических запросов людей.

Особую модель двухмерного пространства создавали и два способа расположения графических символов — так называемых триграмм (*гуа*) из «Книги Перемен», которые представляли собой комбинации из трех черт двух видов: сплошной и прерывистой. В китайской космологии им соответствовали две математические структуры, получившие название «магических квадратов». Обе они состояли из девяти полей, наделявшихся определенными числовыми значениями. Один из них, квадрат Ло-шу, был составлен так, чтобы сумма любых стоящих в одной линии чисел равнялась 15. Другой квадрат, Хэ-ту, образован пятью парами чисел, разность которых равна 5. Схема Хэ-ту соответствовала расположению триграмм «по Фуся» и «прежде небесному» состоянию, а схема Ло-шу — расположению триграмм «по Вэнь-вану» и «после небесному» состоянию. В даосских храмах эти магические фигуры служили моделью священного пространства алтаря. Во время молебна даосский священник, доставляя богам письменное прошение, совершал особые, стилизованные шаги в последовательности полей магического квадрата и тем же путем возвращался обратно. Так обозначали в Китае древний мотив путешествия в потусторонний мир.

Нетрудно догадаться, что и в архитектурном отношении китайские храмы являли собой образ мироздания. Их стены были ориентированы по сторонам света,

а главные ворота выходили на юг. Внутри над центральной частью храма сооружали купол, символизировавший Небо, фундаменту здания придавали форму квадрата в подражание Земле, а крыша имитировала священную гору, райскую обитель небожителей, о чем свидетельствовали установленные на ней фигуры святых — героев популярных легенд и преданий. Крыше храма полагалось возвышаться над окружающими домами, как бы осеняя их божественной благодатью.

Китайская традиция действительно выработала всеобъемлющую систему классификации вещей, которая связывала в одно целое культуру и природу, человека и космос. Вот что говорится, например, о происхождении письменности — подлинном прообразе такой классификационной системы — в трактате «Резной дракон сердца словесности» (VI век), одном из основополагающих памятников литературной теории Китая: «Велика сила словесности, ведь родилась она вместе с Небом и Землей! Что это значит? Темные глубины Небес и желтая Земля сошлись воедино, квадратное и круглое разделились; нефритовые диски солнца и луны повисли в небесах, украсив их; сверкающая парча гор и рек устлала землю, сотворив ее облик. Глядишь вверх — оттуда исходит сияние, смотришь вниз — там скрываются узоры письмен. Когда высокое и низкое встали по своим местам, тогда родились два Начала. Только человек сопричастен им, ведь по природе своей он — сосуд духа. Вот что такое Триада, человек же — совершеннейший плод пяти стихий; он есть воистину сердце Неба и Земли».

В этом отрывке намечены почти все основные положения традиционной китайской космологии. Не упоминается в нем лишь состояние первоизданной целостности мира, предшествовавшее «разделению Неба и Земли». В Китае этот исток всего сущего именовали Хаосом (*хуньдунь*) и уподобляли его всеобъемлющему единству мирового яйца или мировой пещеры. Другое имя первоначала мироздания — Беспредельное (*у цзи*). В цикле своего развития, по представлениям китайцев, Хаос порождает «два Начала» мироздания — Небо и Землю, а получает завершение в Человеке, «самом

духовном» из всех существ. Китайцы, подобно многим другим древним народам, полагали, что полнота бытия обосновывается триадой, и усматривали во всех явлениях и процессах мира взаимодействие «трех начал» (*сань цай*): Неба, Земли и Человека. Поскольку третий член космической триады придает завершенность и единому, и двойственному, человек, по китайским понятиям, стоит в центре мироздания: на нем замыкается и им держится мировой поток бытия. Но творение мира есть не что иное, как процесс последовательного деления, умножения оппозиций, так что космос в пределе своего развертывания являет собой бесконечное богатство разнообразия, то есть Великий Предел (*тай цзи*). В космологической теории Китая первозданный хаос Беспредельного не отличается от мира Великого Предела. Человек же вмещает в себе все многообразие космоса, и, следовательно, его миссия состоит в том, чтобы оберегать всеединство необозримого кристалла бытия, предоставлять всем вещам быть тем, что они есть.

Теперь не будет удивительным узнать, что письменность, по традиционным понятиям китайцев, принадлежит в равной мере и человеку, и природному миру. Она возникает «вместе с Небом и Землей», восходит к «узору» светил на небе, гор и рек на земле, но получает законченное выражение в деятельности человека. Знаки человеческой письменности воспроизводят органическое письмо самой природы, запечатленное в окраске насекомых и животных, сплетении линий на листьях и камнях, очертаниях водоемов и холмов. Одним словом, письменность, в представлении древних китайцев, непосредственно соучаствует жизни природы и ее творческой силе. Этим объясняются, помимо прочего, особенности визуальной формы письменных заклинаний и твердо державшаяся в старом Китае вера в магическую силу каллиграфической надписи и даже любого писаного слова. В живописной традиции Китая преемственность письма и природы засвидетельствована уже самими названиями стильных штрихов: «лист лотоса», «следы журавлиного клюва», «спутанная конопля», «расчесанная конопля», «комочки шерсти» и т. д.

Числовая структура космического процесса имеет свои законы и как бы накладывает их на явления естественного мира. К примеру, противостоянию Неба и Земли соответствуют оппозиции верха и низа, круглого и квадратного, темного и желтого. Как следствие, понятия Неба и Земли получают чрезвычайно широкое истолкование, и значения их порой откровенно условны. Между отдельными членами такого смыслового ряда нет строгой логической зависимости. Связь между ними устанавливается, скорее, по ассоциации, и ее познание требует работы воображения. Эти обстоятельства важно учитывать при рассмотрении космологической символики Китая. С одной стороны, китайский «мир знаков» не является слепком физического мира; более того, отношения знаков к их прототипам не столь важны, как отношения знаков между собой. С другой стороны, взаимодействие символов обнажает не столько их взаимное подобие, сколько отличие друг от друга.

В традиционной китайской картине мира во главу угла ставится динамизм всего сущего и, стало быть, сила самой жизни, вечнотекучей и беспредельной. Подлинное бытие здесь — Великий Предел (*тай ци*) бытия, беспредельный в своей бесконечной предельности. В свете традиции попытка замкнуть безграничность бытия в ограниченности понятия — не более чем знак бессилия и невежества. Традиционная «наука сердца» ценит понятия лишь в меру их практичности; она ценит конкретность понятия и, следовательно, его предел. В Великом Пределе — беспредельной предельности — существования бесконечное хранимо самой конечностью вещей.

Реальность в китайской мысли—это превращение как не-связь единичного и единого. Таково содержание понятия *ци*, обозначающего энергетическую субстанцию мироздания, способную принимать всевозможные формы. Ци — субстрат всего сущего, но оно различно в каждый момент времени и в каждой точке пространства, в каждом существе. Оно не отличается от всего многообразия материального мира, но в пределе своего существования сливается с Мировой Пус-

тотой. Ци — анонимная космическая стихия; но оно неотделимо от дыхания живого тела и в этом качестве являет верх интимности. Само «изначальное сердце» есть, помимо прочего, «скопление одухотворенного ци» (определение Ван Цзи). Подлинная природа этой сознающей энергии — переход от себя к себе, само-различие, само-претворение.

Взаимная дополнительность полярных сил бытия, предполагаемая идеей вселенского само-превращения, наглядно запечатлена в представлениях китайцев о взаимодействии двух полярных факторов мирового процесса — инь и ян, «Ци Неба и Земли, собираясь, образует единство, а разделяясь, образует инь и ян» — гласила традиционная формула. Исходное значение знаков инь и ян — темный и светлый склоны горы, но уже в древности они дали жизнь длинному ряду космологических символов. Силу ян соотносили с небом, солнцем, теплом, светом, жизнью, активным и мужским началом, левой стороной и т. д., а инь — со всеми полярными противоположностями,

Разумеется, инь и ян не представляли из себя метафизических сущностей. Их взаимодействие не равнозначно, скажем, противоборству Света и Тьмы, известному в древней мифологии Западной Азии. Оно всегда конкретно и раскрывается как бесконечная перспектива саморазличия вещей, где все вмещает в себя «другое» и в него переходит. В этой игре взаимозамещения всего сущего нет единственно верного порядка или смысла, в ней значимо не содержание оппозиций, а парность качеств и понятий. Хотя отдельные оппозиции инь и ян не сводимы друг к другу, они друг на друга накладываются и друг другу подобны. В пространстве Хаоса все настолько же изменчиво, насколько и постоянно. В китайской картине мира, как видим, все одинаково реально, но нет ничего тождественного. В ней каждая вещь, достигнув предела своего существования, превращается в другое и именно в моменте перехода в свою противоположность обретает бытийную полноту. По традиции этот Великий Предел всего сущего изображали в виде круга (символ бесконечности), разделенного волнистой (что напоминало о динамичес-

кой природе бытия) линией на две половины — темную и светлую; симметрично расположенные внутри круга две точки — светлая на темном фоне и темная на светлом — сообщали о том, что все сущее хранит в себе свой обратный образ.

Нет такой области китайской науки, искусства и даже быта, где мы не сталкивались бы с многочисленными проявлениями идеи двуединства инь и ян. Пожалуй, с особенной наглядностью эта идея заявляет о себе в традиционных для китайской культуры композициях предметов, образов, геометрических фигур, цветов. Эти композиции всегда являли оптимальное сочетание полярных тенденций, иными словами — простейший, но полноценный прообраз гармонии Великого Предела. Вот вырезанная из яшмы гора в форме человеческой почки; почка ассоциировалась с инь, яшма же — это драгоценное «семя» небес в земле — относилась к высшим воплощениям ян. Пейзаж на китайской картине всегда представляет собой подвижное равновесие гор (ян) и вод (инь); такой же характер носит соотношение горы и пещеры, О той же стихийной гармонии бытия сообщают другие популярные композиции: олень (ян), держащий в пасти волшебный гриб линчжи (инь), дракон (высшее ян) в белых облаках (инь) или даже морда дракона (ян) и драконья чешуя (инь). Традиционная форма китайской монеты — круг с квадратным отверстием посередине — тоже являла собой не что иное, как образ универсума, единения Неба и Земли. Произведения каллиграфии и живописи также оценивались с точки зрения гармонии инь (тушь) и ян (движение кисти). Китайский садовод мог создать полноценный образ взаимодействия инь и ян, поставив рядом два деревца или камня в специально подобранной посуде. Той же цели можно было достичь, комбинируя цвета. Например, красный (высшее ян) и белый (высшее инь), белый и черный, красный и зеленый и проч.

Теория комбинаций инь и ян пронизывала решительно все стороны культуры и быта старого Китая. Китайский ремесленник добивался равновесия полярных начал мироздания в форме, материале и цвете своих изделий, китайский повар добивался того же в

приготавливаемых им блюдах, китайский лекарь стремился восстановить эту гармонию в теле пациента и т. д. Естественно, что символика мировой гармонии, в представлении китайцев, могла обеспечить согласие и, следовательно, преуспевание в жизни. В быту современников минской эпохи она воспринималась обычно как пожелание здоровья, благополучия и удачи.

Крайнее ян и крайнее инь соотносятся со стихиями Огня и Воды. В то же время цикл их взаимных превращений включает и две промежуточные стадии, символизируемые стихиями Металла и Дерева. Четыре указанных стадии образуют круг трансформаций инь и ян, имеющий, как любая окружность, свой центр. Эмблема же центра — Земля. Так Великий Предел разворачивается в пятичастную структуру. В европейской литературе ее принято называть системой Пяти первоэлементов, или Пяти стихий (*у син*), но в действительности речь идет о пяти фазах мирового цикла и пятернице как математической величине. Ведь пятерница объединяет в себе двойность инь-ян и триаду творения, а потому является самым емким символом мироздания.

Пять космических фаз имели и пространственное измерение: они символизировали четыре стороны света и центр. В свою очередь, стороны света соотносились с временами года, а центр — с переходными моментами в годовом цикле. Так пятерница оформляла идею взаимопревращения пространства и времени. Пять фаз мирового цикла с древности имели множество соответствий самого разного свойства. Таковы пять планет, пять родов существ, пять цветов и вкусовых ощущений, пять музыкальных нот, пять внутренних органов, пять видов зерна, пять древних царей, пять этических норм, пять видов счастья и несчастья и т. д. Как видим, пятерница лежала в основе всеобщей классификации вещей, которая связывала воедино физический мир и все стороны человеческой деятельности.

Пять фаз присутствуют всюду, и их взаимодействие может быть двояким. Они могут сменять друг друга в порядке «взаимного порождения»: вода рождает дерево, дерево — огонь, огонь — землю, земля — металл, а металл — воду. Существует и обратный цикл «взаимного

покорения» фаз: вода покоряет огонь, огонь покоряет металл, металл — дерево, дерево — землю, а земля — воду. Как и в отношениях инь-ян, пять фаз, по существу, накладываются друг на друга: их присутствие предполагается их отсутствием, а чередование выявляет как бы глубину пространства.

Заметную роль в математических схемах мироздания у китайцев играло число «шесть», обозначающее шесть полюсов света, шесть разновидностей ци и сил инь и ян. Шестерка, как уже упоминалось, была главным числовым символом силы инь (тогда как пятерка считалась главным числом ян).

Еще одна оригинальная система космологической символики содержится в знаменитой «Книге Перемен». Ее основу составляют, как уже говорилось, комбинации двух графических символов: целой черты (соотносившейся с ян) и черты прерывистой (символ инь). Четыре возможных сочетания таких черт соответствовали временам года и сторонам света. Но главное значение придавалось комбинациям из трех черт, так называемым триграммам. Изобретенные, по преданию, мифическим правителем Фу Си, триграммы выражали основные типы связи инь и ян, а также «трех сил» мироздания. Графически система триграмм являла круг — еще один символ мирового круговорота в пространстве и времени. Сочетание трех «мужских» черт, означавшее высший подъем созидательного начала, соответствовало Небу и Югу. Комбинация из трех «женских» черт символизировала верх уступчивости и соответствовала Земле и Северу. Между ними столь же симметрично по отношению друг к другу располагались еще три пары триграмм, выражавшие различные стадии подъема или упадка сил инь и ян.

Имелся и другой порядок расположения триграмм, завещанный, если верить традиции, древним мудрецом Вэнь-ваном. В нем ведущая роль отводилась моменту взаимовыталкивания инь и ян. Другими словами, система триграмм «по Вэнь-вану» подчеркивала динамизм космического цикла, переходный характер обозначаемых триграммами ситуаций. Наконец, парные сочетания триграмм образовывали 64 комбинации из шести

линий, так называемые гексаграммы. Считалось, что гексаграммы «Книги Перемен» в совокупности отображают все ситуации в космическом круговороте.

Система триграмм и гексаграмм «Книги Перемен» — характернейший продукт китайского традиционного мирозерцания. В ее свете мир предстает не только гармоническим единством пространственных и временных циклов, но и мозаикой единичных, вполне самостоятельных и накладывающихся друг на друга ситуаций. Не только гексаграммы, но и входящие в них триграммы и даже каждая отдельная линия имели особое значение. Совокупное движение бытия рассеивалось в игре непрерывно утончавшихся нюансов. Не существовало даже единого правила расположения триграмм: в мире не было одного-единственного привилегированного порядка и одного «истинного» смысла явлений. В целом же символы «Книги Перемен» выражали природный цикл рождения, роста и умирания.

В космологической теории Китая мир предстает бесконечно сложной сетью вещей, своеобразным камертоном, удостоверяющим бесчисленные музыкальные созвучия бытия. Здесь каждая вещь обретает «полноту природы» в акте самопреодоления, становится самодостаточной в обнаружении ее граничности. Порой кажется, что человек здесь и вправду опутан сетью мировых соответствий, как муха паутиной — ведь каждый его шаг откликается бесконечно многоголосым эхом в просторах Вселенной, а вся бездна событий в мире откликается в нем самом. Тот, кто безоговорочно уверовал бы в действенность этих космических соответствий, стал бы жертвой собственной веры: не благополучие и покой ожидали бы его, а тяжелое бремя суетливо-мелочной регламентации жизни. Недаром в начале XVII века литератор Се Чжаочжэ, приведя длинный перечень известных в практике гадания запретов на каждый день и даже час, заключал: «Тот, кто непременно хочет улучшить счастливый момент, за целый год ни одного дела не сделает».

Се Чжаочжэ был далеко не одинок в своем скептическом отношении к чрезмерной увлеченности

магией чисел. Такое отношение было традиционным для ученой элиты Китая. И надо сказать, космологический символизм на протяжении многовековой истории китайской империи неуклонно терял свое значение. Священная эмблематика космоса и воздвигнутые на ней системы оккультного знания имели наибольшую власть над умами в древнекитайских империях, когда власть императора наделялась подлинно универсальной природой. По преданию, в императорских дворцах той эпохи имелось даже особое ритуальное строение — так называемый Сиятельный зал, — имитировавшее структуру мироздания. Оно было окружено круглым рвом (символ мировой пучины) и огорожено квадратной оградой, само было квадратным с круглой, как небо, крышей. Императору полагалось пребывать в той части Сиятельного зала, которая представляла данное время года, носить соответствующую одежду, есть подходящую для этого момента пищу и совершать множество других жестов, удостоверявших гармонию жизненного уклада государя, политики и космического процесса.

Появление буддизма и даосизма значительно урезало религиозную значимость традиционной космологии. В рамках же неоконфуцианского культурного комплекса, как уже отмечалось, произошла дальнейшая секуляризация имперских институтов. К периоду Мин традиционная космологическая символика стала анахронизмом, частью псевдоархаического декорама «благотворного правления». Минские государи и их ученые советники даже не имели сколько-нибудь отчетливого представления о должном регламенте императорских обрядов, и многое в якобы восстановленных ими «обычаях древности» было на самом деле чистой импровизацией. Почти никто из минских правителей не выказал интереса к этим непонятным и неудобным нововведениям. Жесткий формализм космологической религии древности был бессмыслен для современников позднеимперской эпохи, как ни пытались они убедить себя в обратном. Примечательно, что в позднем Средневековье окончательно вышла из употребления древняя одежда императора, имевшая темный верх и желтый низ, что символизировало статус императора

как «сына Неба». Теперь император носил одноцветный желтый халат; он стал всего лишь владыкой земли. И если власть все теснее срасталась с административной рутинной, то космологические символы становились достоянием все более узкого круга профессиональных гадателей, лекарей и прочих специалистов по оккультным знаниям.

Действительные истоки символизма китайской культуры нужно искать не в абстрактных схемах, а в человеческой практике. Мы не раз уже могли заметить, как тесно были связаны и религия, и искусство Китая с практическими потребностями людей, как высоко ценилась в китайской традиции полезность вещей, как на самом деле мало были привязаны средневековые китайцы к наличным формам культуры. Даже императорский дворец не опровергал, а, наоборот, подтверждал их неприязнь к «увечию памяти», созданию идеально-завершенного образа. Другой пример: многие детали церемониального костюма минских императоров, включая даже корону, восходили к формам повседневной одежды предшествовавших эпох. Нет нужды напоминать, что и официальные культы китайской империи выросли по большей части из культов, бытовавших в народной среде. Рядом с подобным практицизмом благоговение перед «древностью» могло оказаться пустой формальностью, и все же оно не было бессмысленным. Ибо средневековое общество потому и было традиционным, что воспринимало неизведанное и потому пугающее настоящее под маской прошлого, и чем более резкие перемены оно переживало, тем отдаленнее от современности были вызывавшиеся ими к жизни призраки былого.

Каким же образом практика входила в тело китайской культуры? Каким образом знак, сам по себе препятствовавший деятельности, становился действием, делом, событием? Ответ надо искать в природе символической реальности. Эта природа предстает контрастным единением единичного и единого, сокровенности сокровенного и явленности явленного; она вест недостижимой и все же интимно-внятной глубиной забвения. Самое название императорского дворца —

«Запретный город» — указывает на природу реальности сокровенной, внутренней глубины вещей. А на даосских молебнах главный распорядитель творил «подлинный» ритуал внутри себя, делая невидимые жесты руками, скрытыми в широких рукавах халата.

Главнейший принцип китайской традиции — параллелизм «внешнего» и обратного, «внутреннего», образов реальности. Таков параллелизм между фигуративным изображением божества и его тайным графическим прототипом в китайской иконографии, параллелизм между явленным ритуалом и ритуальной самоуглубленностью в китайской обрядности, параллелизм между императором и его темным двойником, святым «наставником государства» в китайской политической традиции, параллелизм между «прежде небесным» и «после небесным» в китайской космологии и т. д. Заметим, что апологеты конфуцианства, буддизма и даосизма, при всей разности взглядов, неизменно приписывали своему учению статус «внутреннего» измерения мудрости, а двум прочим отводили роль ее внешнего образа. Повсюду — от двухъярусных крыш до обычая хоронить покойника в двух гробах (внутреннем и внешнем) — китайская традиция утверждала идею присутствия тела в теле, бытия в бытии и притом несопоставимость внутреннего и внешнего. Об этой несопоставимости напоминает одно из самых странных сооружений в китайской истории — могилы минских императоров в окрестностях Пекина. Сейчас туда водят туристов, но изначально каждая могила представляла собой расположенный глубоко под землей огромный, как паровозное депо, зал, в одном из приделов которого стоял саркофаг покойного владыки. Трудно представить более нелепое сочетание. Могила, разумеется, не предназначалась для созерцания. Но она символизировала иной и притом внутренний мир — некий прообраз пустоты мировой пещеры.

Мудрость по-китайски и есть умение «схоронить Поднебесную в Поднебесной», вместить в свой опыт инобытие, возвращать в себе «семена» вещей, подобно тому, как растет зародыш в утробе матери. Поэтому реальность именовалась в китайской традиции Сокро-

венной Женственностью (*сюань тинь*), в пределе своей уступчивости неотделимой от всего, что есть в мире. Об этой недвойственности пустоты и вещей сообщает и другая метафора Дао: «мать и дитя», или женщина, несущая в чреве ребенка. В даосской мифологии божественный первочеловек родился от самого себя и был своей собственной матерью. Вполне понятно, что символы объема и вместимости занимали видное место и в философской традиции, и в религии. В обрядности китайцев немалую роль играла такая незаменимая в домашнем хозяйстве вещь, как мера зерна. Эта емкость конической формы символизировала и меру мировой гармонии, и полноту бытия, и ковш созвездия Большой Медведицы (по-китайски именовавшегося *Бэй доу*, Северной мерой).

Еще более примечательна символика тыквы-горлянки. Очень древние корни связывали тыкву с понятием первозданного Хаоса. Эти связи сохранились и в эпоху Средневековья, когда тыква-горлянка считалась прообразом всеобъемлюще-пустотной Утробы Мира. Фольклор Китая изобилует легендами о «тыквенных старцах», живущих в тыкве-горлянке. В этих легендах узкое горлышко тыквы, подобно отверстию пещеры в Божественной горе, оказывается входом в потусторонний мир, в блаженную страну небесных небожителей. Кроме того, необычная форма тыквы-горлянки, как бы составленной из двух вкладывающихся друг в друга сфер, представляла символом недвойственной природы реальности как непосредственного продолжения тела матери в теле ребенка.

Одним словом, тыква-горлянка в китайской традиции есть универсальный символ и символ универсума как двуслойного пространства «мира в мире», то есть мира в целом и мира особого, другого — по-китайски, «тыквенных небес». Этот сосуд для хранения жидкостей послужил традиционным прототипом ваз и чайников. Вазы минской эпохи при всем разнообразии их форм наследуют этому фундаментальному мотиву китайской декоративной пластики и, более того, дают классические его образцы. Квадратное основание и круглое горлышко подчеркивают значение вазы как символа

мироздания. Нетрудно догадаться, что вазы слыли знаком женского начала, что учитывалось при выборе их места и составлении композиций в интерьере дома.

Осмысление человека в Китае подчинялось все той же идее взаимопревращения «внешнего» и «внутреннего» аспектов реальности. В своем «внешнем» образе человек предстает вплетенным в «сеть вещей», он — микрокосм, но и безбрежное поле посредования между всем и вся. К примеру, голова его символизирует Божественную гору, конечности — Четыре моря, а туловище — Срединное Царство. Обратившись к традиционным представлениям о человеческом лице, мы увидим, что и оно воспринималось по подобию универсума. В нем различали три уровня: Небо, Поднебесный мир, Земля. Его левая половина соответствовала началу инь, правая — ян, верх — триграмме *цян*, высшей точке созидательной силы, низ — триграмме *кунь*, апофеозу уступчивости. Левый глаз уподоблялся луне, правый — солнцу, брови — облакам, волосы — горному лесу, нос — центральной из пяти священных гор и т. д. Разумеется, отдельные части и органы тела имели не только пространственные, но и временные аналогии. Даже цвет лица в китайской теории портрета свидетельствовал об определенном времени года. Кроме того, тело приравнивалось к государству, так что еще и для минских современников идея покорности власти без принуждения наглядно подкреплялась способностью государя без усилий повелевать своим телом.

Представление об органичной, подлинно живой преемственности между человеком и миром немало повлияло на научную и художественную традиции Китая, породив особый иносказательный язык. Различные животные и птицы служили эмблемами чиновничьих рангов, композиций в декоративном искусстве, отдельных приемов и стилей в гимнастике, музыке, танцах, воинском искусстве. Медицинские трактаты старого Китая изобилуют аллегорическими терминами, заимствованными из естественного мира. И наоборот, свойства человека переносились на природные явления. В китайской теории живописи, например, пейзаж наделялся едва ли не полным набором человеческих

характеристик: очертания гор китайские художники именовали «скелетом», растительность на горных склонах — «волосами», водные потоки — «кровеносными сосудами» и т. д.

Нельзя считать подобное миропонимание свидетельством недостаточной выделенности человека из естественного мира. Напротив, использование аллегорий предполагает отчетливое сознание различия между уподобляемыми вещами. Перед нами, в сущности, классификационные схемы, которые служат посредованию природы и культуры. И схемы эти строятся из типических, стилизованных образов и жестов, что предполагает работу творческой интуиции духа, постижение бесконечности вещей. На картинах и гравюрах минской эпохи люди неизменно изображены на фоне сада или ширмы с пейзажем, рядом с цветами, камнем или под сенью деревьев. Человек и природный мир живут здесь наравне друг с другом: оба откровенно условны, типизованы, но взаимно выявляют свою самобытность. Игра взаимоотражений очерчивает пределы их беспредельности. По общему правилу китайской традиции, части лица и тела тщательно классифицировались, что превращало их в типы. Китайские знатоки физиогномики и искусства портрета различали двадцать четыре вида бровей и носов, шестнадцать видов ртов и ушей, тридцать девять видов глаз...

Но мир, в конце концов, надлежало увидеть внутри себя. Среди даосов, например, бытовали описания внутреннего строения тела, уподоблявшие тело пейзажу. В подобных описаниях голова человека уподоблялась Мировой горе и Яшмовому граду, где пребывает дух и верховный повелитель мира; позвоночник представлял аллегорией Млечного Пути (по-китайски — Тяньхэ, «Небесной Реки»), в брюшной полости располагаются Киноварное поле — пахотное поле Земли, — и сам Великий Предел — центр мироздания. Еще ниже находятся врата подземного мира и область подземных вод; вдох и выдох уподоблялись «наполнению и опустошению» космоса.

В даосизме подобные картины «внутренней завязи тела» иллюстрировали, по сути дела, круговорот духов-

ной силы в человеке, которая движется вниз из области темени и по позвоночному столбу вновь поднимается в темя, где расположено верхнее Киноварное поле. Так, подизображением верховного божества Лао-цзы в верхней части головы можно увидеть фигуру буддийского монаха. Глядя на Лао-цзы, который сидит, блаженно улыбаясь, в медитативной позе, монах поднимает над собой руки, словно поддерживая все, что находится над ним. Рядом написано: «Голубоглазый чужеземный монах поддерживает небеса руками». Слова «голубоглазый чужеземный монах» издавна служили прозвищем буддийского патриарха Бодхидхармы (Дамо), основателя школы Чань. Бодхидхарма прославился тем, что девять лет непрерывно сидел в созерцании перед стеной. Даосскому подвижнику не было нужды созерцать стену. Ему следовало обратить свой взор в нижнюю часть живота, в точку схождения жизненной энергии. Соединение созерцания и мысли в жизненном центре трактовалось даосской традицией как «пахота». Соответственно, на картине «внутренней завязи» мы видим на уровне пупка пахаря, прилежно возделывающего свое поле, то есть культивирующего энергию своего жизненного центра. Несколько выше, среди деревьев, располагается текст, поясняющий образ пахаря: «Железный буйвол пашет землю для того, чтобы вырастить золотые монеты». Буйвол в данном случае служит аллегорией духовных трудов, а золотые монеты символизируют семя высшей жизни.

Голубоглазый монах-чужеземец, умеющий открывать в себе третий глаз с помощью медитации, выступает главным наставником и помощником в этих трудах. Он держит в левой руке шар, похожий на красное солнце, каковой и символизирует его третий глаз. Из этого глаза исходит яркое сияние. Если Киноварное поле хорошо возделано, его жизненная сила переносится в почки, которые именуются также «излучиной реки». Здесь поток энергии поворачивает резко вверх и проходит через два важных узла: один позади сердца, «центральные ворота в спине», а другой в затылке — «верхние ворота Яшмового града», или «Яшмовая Подушка». Далее он движется через верхнюю часть

головой, «Дворец Грязевого зала», ко лбу, и здесь третий глаз, усиленный жизненной энергией, начинает ярко сиять в состоянии медитации. Это «Сиятельный зал» (*мин тан*), где древние цари собирались когда-то для просветленных бесед с мудрейшими мужами государства. Затем пульс ян опускается к переносице, где и заканчивается. Считается, однако, что его энергия уносится вниз до самого Киноварного поля.

Итак, человек в китайской традиции — не просто зеркало Мира, но образ духовных метаморфоз бытия. Нетрудно убедиться в том, что сама лексика литературной традиции Китая обеспечивала неразрывную связь человеческого и природного в стилистической глубине Дао. Этой связи посвящены, в частности, строки поэта XV века Дин Хэняня:

Древо с вершок, озеро с чашу в саду,
Старый монах объял взором потоки и рощи.
Его дыхание — море, вздымаются волны в его руках,
Сила Пустотной горы — в камне размером с кулак.
Луна и солнце сменяются в небесах вазы-тыквы.
Так удивительно ль знать, что в нашей груди
Ничтожная пустота вмещает сонм бессчетный миров?

Говоря о «ничтожной пустоте», Дин Хэнянь имел в виду пустое пространство, которое, как верили китайцы, находилось в самом центре человеческого тела. Но эта пустота в средоточии тела была не чем иным, как воплощением пустотного всеединства мира; в нем человек был, так сказать, «единотелесен» со всем сущим. Тело, взятое в предельной полноте его природы, есть, по традиционным китайским понятиям, нечто пустотелое.

Итак, человек в китайской традиции — это прежде всего тело, но не в качестве праха, а как прообраз жизненной целостности. Добродетельный сын, согласно нормам конфуцианской морали, должен был беречь в неприкосновенности свое тело, в котором продлевалась жизнь его родителей. В императорском дворце лица с телесными увечьями или ранами не допускались к участию в жертвоприношениях. По древнему обычаю, следовало закупоривать все отверстия в теле покойника. Не менее примечателен тот факт, что воз-

раст человека в Китае исчисляли с момента зачатия, то есть признавалось существование тела прежде телесного облика и индивидуального сознания. В терминах даосской традиции человек обладает «подлинным» телом, относящимся к бытию Хаоса, или «первичного неба», и оформленным, явленным телом в круге «позднего неба». Согласно учению даосов, появлению богов и даже «изначального ци» предшествовало существование «Великого человека Дао», вышедшего из первоизданной пустоты. Такой человек есть внутреннее пространство, глубина, выявляемая лишь благодаря телу. Его главнейшее свойство — «самоопустошение», но, устранив себя, он обретает способность все в себя вместить. Все преодолевая, он становится сокровенным Подлинным человеком, который с истинно царской щедростью предоставляет каждой вещи быть тем, чем она должна быть; он «держит весь мир на ладони» и дает всему живому пространство расти.

В пейзажной живописи Китая, в том числе и в минскую эпоху, человек предстает одним из множества элементов мироздания, и зачастую сведен, казалось бы, к незначительной детали картины. При внимательном рассмотрении, однако, он столь же часто оказывается подлинным, хотя и не слишком приметным центром живописного изображения. Обратимся, например, к картине Шэнь Чжоу, известной под названием «Путник с посохом». Мы найдем в ней характерные приметы вкуса минских художников к символическому изображению природы. Пейзаж Шэнь Чжоу имеет обязательное для живописи «людей культуры» антикварное значение: он выполнен в манере Ни Цзяня и, кроме того, содержит отсылки к наследию зачинателей классического пейзажа — Дун Юаня и Цзюйжяня. Условность без труда прослеживается и в композиции картины, выписанной со всей тщательностью псевдорелистической манеры того времени. Восемь деревьев на переднем плане как бы заполняют пространство ущелья или, если угодно, обрамлены двумя расходящимися хребтами, а их устремленная ввысь крона словно продолжается в восходящих вверх уступах гор (собственно, на картине запечатлен идеальный, с точки зрения науки «ветров и вод», пейзаж).

Столь же неакцентированные, но несомненные созвучия существуют между пейзажем и фигурой путника. Передающий движение легкий наклон этой фигуры словно находит отклик в наклоне двух обрамляющих ее деревьев и очертаниях массивного горного стана в левой части переднего плана картины. Массив, в свою очередь, направляет наш взор к верхней гряде, увенчанной, словно шапкой, затемненной вершиной. С посохом же путника перекликается другая, более легкая гряда холмов. Так человеческая фигура становится средоточием движения природных образов, но это средоточие мира не фиксировано геометрически, а раскрывается в сложном взаимодействии форм и сил, в живой асимметрии вещей. Затерянность человека явленного, «человекоподобного» среди просторов мироздания неожиданно смыкается здесь с вечной незримостью, извечным отсутствием внутреннего человека как Подлинного господина мироздания. Это тот человек, существующий прежде человеческого, который пребывает в символическом прото-пространстве пустотного семени вещей, пространстве Драконьей пещеры или Сокровенной заставы. Этот мотив со всей очевидностью выражается в традиционной для китайской живописи теме человека, покоящегося в пещере, — прообразе сокровенного средоточия вселенского круговорота, и равным образом вечноживого зародыша в материнском чреве.

В китайской медицине известны соответствия между годовым циклом и круговоротом ци в организме. Такие соответствия находили даже для числа вдохов или ударов сердца. Следует упомянуть и о принципе взаимоподобия внутреннего и внешнего в китайской концепции тела-универсума: все функциональные системы организма (несводимые, напомним, к анатомическим органам) имели свои «проявления» на поверхности тела. Средой же преемствования микро- и макромира считались токи «жизненной энергии». Именно погружение в поле ци, по китайским понятиям, воспитывает в человеке сверхчувствительность, способность предвосхищать движения и даже мысли окружающих. По этой же причине всякое тело «выходит из пустоты», ибо пустота

есть условие всякой общительности. Неудивительно, что китайских врачей всегда интересовали в человеке прежде всего (и едва ли не исключительно) сочленения и отверстия, в том числе выходы энергетических каналов — в сущности, именно пустоты в плоти.

К минской эпохе в медицине Китая давно уже сложились очень подробные и систематические методики сбережения и пестования этого энергетического потенциала организма. При всех различиях они имели одну общую цель: сохранить и укрепить жизненную целостность тела, ведь энергия в организме считалась прообразом «единого дыхания» Пустоты. Поэтому китайские знатоки духовно-телесного совершенствования — а ими были в основном даосы — всегда предостерегали от чрезмерного развития какой бы то ни было стороны человеческой жизнедеятельности, будь то интеллект, жизнь чувств или физическая сила. От подвижника Дао требовалось прежде всего «оберегать внутри» Единое Дыхание. Уже в древнейшей книге рукопашного боя, «Каноне совершенствования мышц» (VII век), сказано: «Пусть ци будет оберегаемо внутри и не рассеивается вовне. Когда ци собрано воедино, сила собирается сама собой, а когда ци в достатке, сила сама собой достигает всюду».

Это оберегание жизненной цельности означало в первую очередь соблюдение принципа «срединности» во всех делах. Китайская аскеза не требовала от своих приверженцев никаких усилий за исключением, казалось бы, самого простого и легкого: отказаться от всех усилий и вожделений, от всего насильственного и чрезмерного. По словам знаменитого врача Сунь Сямяо, чтобы сохранить здоровье, достаточно следовать следующим нехитрым правилам: «Не слушать раздражающих звуков, не говорить праздных слов, не делать лишних движений и не держать в голове суетных мыслей». Мудрость, по китайским понятиям, — это умение не просто чего-то не делать, а не делать ничего особенного и жить в свое удовольствие — так, чтобы «пища была удобна животу, работа — мышцам, а погода — коже».

Мудрость в китайском понимании начинается с благоразумного умения все делать в меру. Благоразумие

же предполагает действие «сообразно обстоятельствам», в соответствии с естественным ритмом жизни. Само понятие жизни в китайском языке обозначалось понятием «действие-бездействие» (*ци-цзюй*), как раз предполагающим тонкое чувство границ должного во всяком занятии и состоянии. Чтобы воспитать такое чувство, не требуется ни больших знаний, ни долгой тренировки, достаточно одного: внутренней свободы. Той свободы, без которой не может быть настоящего творчества и приносимой им радости.

Разумеется, ритм жизни задается прежде всего циклами природного мира. Весь быт китайского подвижника Дао зависел от времени в пределах суток, месяца, года и более продолжительных периодов. При этом человеку следовало не просто пассивно следовать ритмам энергии, но восполнять недостающие на данный момент ее качества, добиваясь как можно более широкой и устойчивой гармонии жизненных сил. К примеру, весной полагалось есть поменьше кислого и побольше сладкого, чтобы стимулировать ослабевающую в это время года работу селезенки; летом — есть больше горького и меньше вяжущего, что благотворно воздействовало на легкие. Осенью предписывалось есть поменьше сладкого и побольше кислого ради улучшения работы желчного пузыря, а зимой надлежало есть больше горького и меньше соленого — ради укрепления сердца. В руководствах по здоровой жизни, получивших распространение как раз в минскую эпоху, дотошно перечисляются полезные и вредные для здоровья компоненты пищи.

Практика психосоматического совершенствования, которую именовали «вскармливанием жизни» (*ян шэн*), охватывала решительно все стороны человеческой жизнедеятельности, но принцип ее был всюду един: стимулировать и регулировать токи энергии. Гимнастические упражнения способствовали достижению этой цели посредством растяжения конечностей и сухожилий, методы медитации — посредством более углубленного дыхания и раскрепощения сознания. Литераторы, предлагавшие решительно каждое дело делать ради самосовершенствования, едва ли казались читателям

большими чудаками. В начале XVII века даос Чжоу Люйцзин опубликовал комплекс упражнений для духовного трезвения в состоянии дремы, то есть не сна и не яви, когда сознание обладает особой чувствительностью и способно не отождествлять себя с ментальными образами. Спустя столетие ученый Ма Данянь заметит, что сон — подлинное искусство, в котором есть свои секреты: «Когда спишь на боку, сгибайся; когда просыпаться — вытягивайся. Засыпай и пробуждайся вовремя, притом сначала засыпай в сердце, а потом глазами».

По-прежнему широко распространены были приемы даосской сексуальной практики, которая тоже была частью «вскармливания жизни». В минское время эта практика тесно срослась с прочими методиками даосского подвижничества. Даос Хун Цзи, живший в XVI веке, в своем сочинении «Секреты искусства брачных покоев» дает подробные наставления, касающиеся правильного соития с женщиной и его эзотерического смысла. Последний заключается в «выращивании эликсира бессмертия» — семени чистой энергии ян, благодаря которому подвижник обретает новое, духовное тело и приобщается к лику бессмертных. Для мудрого, согласно Хун Цзи, соитие не имеет ничего общего со сладострастием. Более того: опытные партнеры, указывает он, «будут испытывать интимную близость даже без близости плотской». Секрет же мастерства в столь деликатном искусстве тот же, что и в любой деятельности: отсутствие волнения и торопливости, безмятежный покой и обостренная духовная чувствительность.

В практике «вскармливания жизни» огромное значение имели, конечно, не только методы совершенствования, но и используемые для этого материалы. Китайцы — великие мастера составлять вещества, которые могут служить улучшению и очищению субстанции жизни. Вещества эти могут быть и растительного (ни один народ мира не создал столь подробных и точных справочников по фармакопее, как китайцы), и животного, и минерального происхождения. Среди последних особенно высоко ценились киноварь и яшма — вещественный субстрат «чистейшего ян» на Земле, «семя дракона» в земных недрах. Два этих минерала

непрерывно входили в состав даосских «эликсиров вечной жизни», а яшма с глубокой древности служила материалом для изготовления печатей, инсигний, амулетов и всевозможных украшений.

В традиционной китайской мысли человек есть движущая сила мирового круговорота. Его стихия — перемена, превращение, событие. И недаром в китайском искусстве портрета во главу угла ставилось изображение «духовных превращений» в человеке. Китайские портретисты подчеркивали, что человек на портрете не должен походить на «деревянного идола», что человеческий характер сполна проявляется лишь в живом общении и происходит это в один быстротечный миг, подобный «вспышке молнии» или «полету мелькнувшей птицы». Разумеется, речь идет не о поверхностных изменениях облика и даже не о психологической достоверности. Мы не встретим на минских портретах ни нарочитых поз, ни аффектации, ни игры страстей. Эти портреты, будучи несомненно индивидуальными, проникнуты сокровенно-безличной жизнью духа; они сообщают о всебытийственном в человеке, о неизбывном присутствии Сознającego — анонимного и все же доподлинно сущего.

В самом общем виде пестование в организме высшей гармонии космических сил толковалось как соединение Воды, ассоциировавшейся с почками (главным «прежде небесным» органом тела), и Огня, соотносившегося с сердцем — вместилищем сознания и чувственной жизни. Таково было содержание даосской алхимической практики, в котором алхимическому тиглю уподоблялось само тело подвижника Дао. Содержимое же этого мирового тела-тигля включало в себя три модуса: животворная энергия (*цзин*), отождествлявшаяся у мужчин с семенной жидкостью, энергия (*ци*) и духовность (*шэнь*) — воплощение пустотного динамизма Дао. Усилиями многих поколений подвижников Дао было разработано множество методов превращения семени в энергию, энергии — в духовность и, наконец, возвращения духа в Великую Пустоту — тайна тайн мудрости Дао. По традиции число основных метаморфоз приравнивалось к семи и девяти — числовым символам «высшего ян».

В любом случае цель даосского подвижничества заключалась в обретении гармонии духа и тела и возвращении в организме подвижника нового, «вечноживого» тела. Гармонизация космических сил, как уже говорилось, составляла содержание даосской алхимической практики. Подобно всем ритуалам даосов, даосская алхимия имела два аспекта: «внешний», связанный с химическими опытами, и «внутренний», совершавшийся непосредственно в человеческом теле. В любом случае алхимическая практика толковалась как аналог мирового процесса, который телесно усваивался подвижником, и она не разрушала, а, напротив, подтверждала целостное видение мира. В этом отношении даосская алхимия являла собой как бы «технику наоборот»: в противоположность сугубо ремесленной и тем более промышленной технологии она имела своим результатом не опредмечивание вещей, не расчленение их жизненной цельности, а постижение мира в его конкретном единстве. Поэтому огромное значение придавалось месту и времени занятий алхимией, а главное, личности того, кто занимался ею. Еще и в минское время стойко держалась вера в то, что занятие алхимией принесет пользу только высоконравственному мужу, который сможет воспринять «подлинную традицию».

«Сокровенное действие Небесной пружины постигается от подлинного учителя, — пишет упомянутый выше даос Чжоу Люйцзин в предисловии к своему описанию медитативных упражнений для дремы. — Его нельзя познать самовольным усилием ума. Тот же, кто постиг его, пусть будет осмотрителен в его претворении и не передает его неподходящему человеку, иначе его постигнет кара Небес. Будьте осторожны! Будьте осторожны!»

Практика алхимической возгонки веществ не могла не быть тесно увязана с идеей иерархического порядка. Достаточно сказать, что в алхимической литературе Китая позвоночный столб человека — канал восхождения жизненной энергии — уподоблялся мировой горе Куньлунь. Не менее показателен и такой традиционный атрибут даоса, как бамбуковый посох, еще один символ

вертикальной оси мироздания. По отзывам минских современников, посох даоса достигал в длину семи локтей (чуть больше двух метров) и имел девять «колен», что соответствовало семи и девяти метаморфозам космического процесса, ступеням святости, отверстиям человеческого тела и т. д.

Принципы физиологической алхимии немало повлияли на даосскую и народную иконографию. В отличие от изможденных буддийских святых, мудрецы-даосы излучают здоровье, бодрость и веселье. Они обладают большим животом, ибо живот для даоса — источник жизненной силы. Нередко они окружены детьми, что напоминает о тайном смысле даосской практики как акта само-порождения, перехода к новой жизни. Впрочем, к минской эпохе уже появились такое популярное даосизированное буддийское божество, как «толстобрюхий Милэ» (будда Майтрейя), и статуи буддийских святых (архатов), в раскрытой груди которых можно увидеть народившегося в них «божественного ребенка». Еще одна примечательная особенность даосского небожителя — необычайно высокий лоб, свидетельствующий о скоплении в голове чистейшей жизненной энергии.

И все же популярные образы даосской святости не выражали ее существа. В даосской аскезе «возврата к подлинному телу» имелся и некий тайный смысл, обусловленный тем, что метаморфоза, взятая в родовом моменте существования, в ее «семени», неизбежно уходит за свои собственные пределы. Ведь превращение, чтобы до конца быть самим собой, должно само превратиться и стать чем-то... непревращаемым. Отсюда специфический для даосской практики принцип «перевертывания» (*дяньдао*) естественных процессов, полностью соответствовавший известному нам «возвратному» течению родового времени. Даосский подвижник, стремившийся вернуться к «внутриутробному» состоянию, как бы поворачивал вспять течение своей жизни, вплоть до того, что, например, вырабатывавшиеся в его организме слюна и семенная жидкость не выделялись из тела, а поглощались им. Дао-человек не выражает себя, а, наоборот, постоянно теряется

для мира — и так сохраняет свою целостность. Но он достигает совершенства лишь для того, чтобы оставить его: он открывает «перемену за пределами перемен». Восхождение в заоблачную высь возвращает на землю, аскеза «повертывания вспять» жизни не отличается от естественной жизнедеятельности.

Таким образом, традиционный принцип «следования естеству» вовсе не означал рабской покорности природе. Даосские подвижники словно шли по стопам Прометея, когда, говоря их собственным языком, старались «выкрасть у Неба его секрет», заставить природу создавать то, что она не творит сама. Человек, согласно принципам китайской традиции, верен природе в том, что сознательно использует ее творческие силы. Недаром составленный в начале XVII века компендиум технологии китайского ремесла носит заглавие: «Небесной работой раскрываем свойства вещей». В китайской традиции природа и человек, естество и искусство вводятся в безбрежную перспективу посредования, где одно не умаляет, а, наоборот, высвобождает другое и поддерживает его.

Итак, «глубокое уединение» китайского мудреца означало не созерцание идеального образа, а той самозабвенной погруженности в творчески-деятельную жизнь, когда (говоря опять-таки словами традиционной даосской формулы) люди «ткут — и одеваются, пахут — и кормятся, каждый живет сам по себе и не угождает другим». В китайской картине мира безмолвие Неба рассеяно в бесчисленных трелях Земли и переменчивой многоголосице человеческого быта.

Творчество

Следовать Великому Пути — значит «идти двумя путями» (*лян син*). Человек Дао постигает единотелесность мира — и оставляет мир. Он проецирует себя вовне — и оберегает свое Одиночество, вовлечен в поток жизни и отстраняется от него, знает имена вещей и хранит загадку их безымянности. Он входит в зияние пустоты — этот разрыв в длительности, стык мировых

эр. Его секрет — знать, *когда* уйти. Но он оставляет и сам уход, меняется в самой перемене, «в духовном прозревает еще более духовное» и потому может «поместить себя в слышимом и видимом». Так он получает возможность постоянно переопределять свое отношение к миру и никогда не терять эту тайную свободу, дающую силу жизненного роста.

Великий Путь — реальность виртуальная, символическая, извечно пребывающая в «междубытности», среде-средоточии всего сущего. Но универсальность самопревращения делает его чем-то предельно самоочевидным, доступным, интимно-внятным. Самопревращение есть то, что «покойнее покоя», «духовнее духа», «обыденнее обыденного». Как предел опыта и знания оно есть бездна забытья (именно: за-бытия), неотличимая от спонтанности телесной интуиции и всей жизненной практики человека. Оттого же наука в Китае не имела своего профессионального жаргона, философская мысль — метафизики, а словесность — тропологии. Слово о Дао, противореча здравому смыслу и являя собой, как говорили в Китае, «безумные речи», все же основывалось целиком на естественном языке, на первобытной способности слова вмещать в себя противоположные значения. Ключевые понятия традиции самой своей семантикой указывали на вездесущность метаморфозы. Таковы понятия «превращения», «забытья», «потери» и т. п. Превращение, чтобы быть до конца самим собой, должно само превратиться и стать постоянством, оправдывающим всякие перемены. Забытье должно само быть забыто и тем самым, как ни странно, стать отправной точкой знания.

Это откровение присутствия в присутствующем минские современники называли «подлинностью» жизни. Ведь в нем сходятся непосредственность опыта и достоверность знания. Подлинное едино на все времена, но никогда не повторяется, и говорить о подлинности вещей — значит говорить о том, что делает их уникальными. Наука «подлинности» жизни не отличается от поэзии: она занимается единичным, исключительным, открывает бесчисленное множество «утонченных истин» или, что то же самое, эстетическую всеобщность забытья.

Классическое искусство Китая и есть не что иное, как проекция пустотного динамизма жизни. То «раскрытие свойств вещей», которое в китайской традиции провозглашалось целью как художественного творчества, так и технической деятельности, означало лишь высвобождение возможностей, заложенных в самих вещах, — высвобождение, которое обозначает преемственность вечнотекучего, *перенос этого* (выражение из книги Чжуан-цзы). Событие самотрансформации, по сути, носит характер самовосполнения вещей, собирания бытия. Оно превосходит любую «точку зрения» и потому ни в чем не проявляет себя, остается незаметным. Полнота бытия — это не объект, а присутствие, подобное вездесущему присутствию прозрачного, пустого, бескрайнего, бесстрастного неба.

Всеохватная пустота Дао-сознания не определяет форм отношения человека к миру, она лишь создает условия для выявления пространства, указывает на ту дистанцию самоотстранения, самодialogа, которая порождает все системы знаков, позволяет формулировать язык художественного изображения именно потому, что сама воплощает собою импульс саморазграничения бытия. В традиционной эстетике Китая хорошо сознавалось значение хаотического (не)единства для истолкования художественного творчества. Достаточно упомянуть об основополагающем для китайской живописи принципе «одного движения кистью», «одной черты» (*и хуа*) или «одного закона» (*и фа*). С древности принцип «одной черты» отождествляли с движением («энергией») кисти, соответствующим древнему уставному письму. Ученый XIII века Дэн Чунь писал, что все разнообразие живописных образов и приемов сводится к «одному закону», и этот закон есть «преемствование духа». Позднеминский художник Ван Гай высказался так: «Можно ценить правила и можно ценить отсутствие правил. Поначалу нужно рисовать строго по правилам, но потом надо воспарить душой и слиться с превращениями. Предел правил — это отсутствие правил».

Еще чуть позже, на рубеже XVII—XVIII веков, художник Шитао разъяснял смысл «единого закона» живо-

писи в следующих словах: «В незапамятно-древнем нет приемов, и великая целостность не рассеяна. Когда же великая целостность рассеяна, появляются приемы. На чем же основываются приемы? Они основываются на одной черте. Одна черта — исток всего сущего, корень всех явлений. Она раскрывается в жизни духа и хранится человеком. Посему истина одной черты устанавливается нами самими. Постигший истину одной черты может вывести все приемы из отсутствия приемов и постичь одну истину во всех истинах...»

Понятие «одной черты» у Шитао вмещает в себя целую философию искусства. Проведение черты кладет конец первозданной, несотворенной целостности Хаоса; оно знаменует творение мира как процесс последовательного разграничения, разделения. В то же время «одна черта» охватывает всю практику живописи, ибо что же такое живопись как не проведение линий? Это тем более верно в отношении живописи китайской, которая со временем все более сближалась по своим техническим средствам и приемам с графикой (в китайском языке иероглиф *хуа* обозначал и черту иероглифа, и рисунок). К примеру, зарисовки бамбука или цветов, выполненные минскими мастерами, являют образец органического единства живописи и каллиграфии. Линия в изобразительном искусстве Китая определяет формы, очерчивает плоскости, выявляет пространство, передает движение. Она, наконец, отображает душу живописца, его творческую индивидуальность, так что качество штриха, особенности работы кистью служили в Китае главным критерием различения индивидуальных стилей. Но «одна черта» — всегда одна и та же, и поэтому она опосредует единое и множественное, единичное и единое; она есть и присутствующее и «неизменно отсутствующее» в любой момент времени.

«Одна черта», о которой говорит Шитао, есть, очевидно, реальность символическая — та сокровенная преемственность сверхсубъекта традиции, которая нанизывает на себя все индивидуальные моменты существования, всего касается и всему чужда, все разделяет и все объединяет. Она есть лучшее обозначение

той самой серийности, «неистощимой пользы» Пути, которые были заданы уже самой формой живописного свитка и вне которых китайцы не могли помыслить ни одного явления в мире. Серия образов, демонстрируя метаморфозы вещи, открывает внутреннему взору, творческой интуиции мастера ее внутреннюю форму, внутренний предел ее существования. Чтобы изобразить гору, китайский художник рисовал «36 превращений» горы. Идея святости могла потребовать изображения «пятисот архатов» или «тысячи будд», где ни один образ не повторял другой. Желая выразить сущность детства, китайский живописец создавал картину «ста детей» и т. д. Аналоги идеи «одной черты» без труда обнаруживаются и в других формах культурной практики китайцев. Так, минские конфуцианцы часто говорят о «срединном ци», которое предопределяет отдельные моменты актуализации жизненной силы. Мастера школ боевого искусства в Китае утверждали, что «в кулачном бою, по сути, нет приемов» и все формы кулачного поединка «восходят к Одному Движению». Впрочем, что есть Путь жизни как не опыт преемственности одного движения во всех действиях?

Аксиомой символического миропонимания является то обстоятельство, что неопределенность внешних проявлений реальности взывает к определенности ее присутствия во внутреннем опыте. Но сейчас важно отметить, что символизм «одной черты» имел также особый космологический смысл. Нерасчлененная целостность первоначального Хаоса, о которой говорил Шитао, именовалась в китайской космологии Беспредельным (*у цзи*), тогда как состояние разделенности Единого, которое в пределе своего развертывания предстает неисчерпаемым богатством разнообразия, соответствует Великому Пределу (*тай цзи*). Творение мира в китайской традиции и есть не что иное, как круговое движение от Беспредельного к Великому Пределу и — после того, как процесс разграничения превзойдет порог восприятия, — обратно к Беспредельному. Мир бесконечно малых различий уже неотличим от предельно большой цельности; хаос жизни, эстетизированной в формах культуры, смыкается с несотворенным хаосом природы.

В сущности, именно такой смысл — творение культуры и возвращение к обновленной природе через культуру — имело в Китае художественное творчество. Таков же, в частности, смысл комплексов нормативных фигур или, точнее, «энергетических конфигураций» в старинных школах воинского искусства: все эти комплексы начинаются с «позы Беспредельного» (неподвижная стойка, делающая возможным любой жест) и завершаются в Великом Пределе как совокупности всего множества движений (видимых и невидимых) комплекса. Последняя фигура комплекса совпадает с исходной: круг миротворчества замыкается, но подвижник Пути возвращается к Хаосу, преобразованному усилием одухотворенной воли, вместившему в себя бездонный опыт «бодрствующего сердца». Он возвращается к покою среди движения, к неприметно-срединному элементу всех метаморфоз жизни. Он обретает внутри себя «одно непрерывно тянущееся тело». Кстати сказать, сокровенные энергетические каналы в теле человека, эти невидимые траектории циркуляции жизненной силы, образующие динамические «фигуры силы» (*ши*), служили прототипом «одной черты» в китайском письме и живописи.

Мастера воинского искусства тоже говорили о «единой нити, пронизывающей все движения». В их практике нормативные фигуры, как и типовые формы в живописи или музыке, занимают промежуточное положение в круговороте творческих превращений воли. Они оказываются своего рода полезной иллюзией: будучи только мимолетным, обманчивым отражением реальности Хаоса (и тем самым ничего не копируя и не обозначая), они тем не менее играют ключевую роль в деле образования и воспитания ученика, ибо побуждают его осознать сами пределы опыта и развивают духовную чувствительность. Задача обучения здесь — соединиться с «одним превращением» бытия, которое предвосхищает все сущее, и потому стать «таким, каким еще не бывал».

В широком смысле символизм «одной черты» мастера-демиурга обосновывает не только единство различных жанров искусства и всей культурной прак-

тики человека, но и нерасторжимую связь культуры и природы — связь, постигаемую за пределами или, точнее, прежде всех догматических отождествлений «должного» и «естественного». В свете этого символизма становится несущественным и даже невозможным различие между содержательным и декоративным, субъективным и реалистическим аспектами художественного произведения. Во всяком случае, к минской эпохе среди образованных верхов империи уже прочно утвердилось мнение о том, что натуралистическое правдоподобие — наименее ценное качество картины, даже признак вульгарного вкуса. И когда китайские ученые на рубеже XVI—XVII веков познакомились с живописью Европы, они, отдавая дань мастерству художников из «западных морей», единодушно сочли их работу бескрылым ремесленничеством. Ведь настоящему мастеру, по их убеждению, подобало не копировать внешний вид вещей, а «раскрывать вещи», иначе говоря, посредством искусно найденной деформации выявлять, удостоверять, освобождать их символическую бесконечность.

Именно принцип «одной черты» спасал зрелую китайскую живопись от оков кропотливого профессионализма и тирании внешних форм. А его художественные потенции были до конца осмыслены и реализованы как раз в XVII веке. Мы наблюдаем очень разные и все-таки недвусмысленно подчеркнутые его воплощения и в лаконичных набросках Чжу Да, и в стремлении целого ряда художников того времени, в частности Гун Сяня, разложить образ на рубленые, экспрессивные, как бы «элементарные» штрихи, и в псевдоархаической манере Чэнь Хуншоу выписывать складки одежды своих персонажей буквально одной линией. Однако характерный штрих — это только внешняя и по необходимости декоративная черта техники «одной черты». Ибо последняя, теряя себя в нюансах, находит себя в непрестанной прерывности и в этом смысле изменяется прежде, чем обретает форму, существует лишь как указание, никогда не становясь «объектом». Примечательно суждение минского знатока музыки Тан Шуньчжи, который утверждал, что у лучших певцов

«дыхание изменяется прежде, чем оно слетает с губ, и потому оно, вечно обновляясь, остается Одним Дыханием». Впрочем, Одно Дыхание, как мы уже знаем, — это главное понятие китайской науки о космосе и жизни. Оно указывает на символически-пустотный про-образ всего сущего.

Очевидно, что принцип «одной черты» соответствует концепции той самой символической реальности, которая пребывает «между наличным и отсутствующим». Такова реальность «одного превращения», присутствующая как раз там, где ее нет. Об этом хорошо сказал Дун Цичан: «В тысяче и десяти тысячах черт нет ни одной, где не было бы истинной черты. Где есть черта — там ее нет, а где нет черты — там она есть».

Идея живописи как «одной черты» формировала особое понятие художественного пространства, в котором событийность образов, пространственная неоднозначность преломлялись в бытийственную целостность — некое символическое пространство, или метапространство, Единого Превращения. В свете этого метапространства все части пространства картины — все наличествующее и отсутствующее, возможное и невозможное — становились эстетически равноценными. В китайском пейзаже для каждой вещи предполагаются своя перспектива, своя зрительная позиция. По той же причине предметы на китайской картине, как и предписано даосским образом «Небесной сети», где все вещи «друг друга в себя вмещают», связаны внутренней преемственностью потока Перемены, друг друга выявляют и обуславливают.

Китайским художникам поэтому не было нужды скрывать атрибуты искусства (искусности, искусственности) ради создания физической иллюзии. Они могли по своему усмотрению сводить образ к его фрагменту или стилизовать его, создавать замкнутый или произвольно ограниченный вид, рисовать пейзажи, в которых отсутствуют логическая связь между отдельными частями и даже линия горизонта, ибо для них фантастический и как бы случайный характер картины лишь удостоверял присутствие предельной реальности. Мы встречаемся здесь, быть может, с наиболее Примеча-

тельной особенностью китайской художественной традиции, так разительно отличающей ее даже от эстетических принципов соседней Японии: для китайского художника картина — это не «окно» в жизнь, а непосредственное продолжение жизни, фрагментарной по своим внешним проявлениям, но извечно преемственной во внутреннем опыте. Поэтому китайскому живописцу, в отличие от его японского коллеги, не было нужды подчеркивать фрагментарность фрагмента, фантастичность фантастики или, если угодно, реальность действительного.

Для китайцев подлинность бытия постигается в «раскрытии вещей», и жизнь развертывается, подобно живописному свитку. Художник в Китае ничего не копировал, не выражал, а «выписывал жизнь» (отметим присущий этому определению акцент на графических свойствах живописи) или «выписывал волю» (*се и*). О воле как условии и побудительном мотиве художественного творчества у нас еще будет возможность сказать подробнее. Сначала важно не упустить главное: творческая воля художника равнозначна со-общительности с недостижимым Другим, открытости зиянию пустоты. Речь идет конечно же не об отвлеченной «идее» (так обычно переводят этот китайский термин в западной и отечественной литературе), а о чем-то прямо противоположном: о чистом (и потому лишь символически представляемом) динамизме духовного бытия.

Воля китайского художника-подвижника соединяет «большой страх» Великой Пустоты с «высшей радостью» соучастия Одному Превращению мира (и то и другое упоминается в даосских канонах). В какой-то мере мы можем наблюдать признаки этого драматического единства в сочетании двух граней, двух тенденций художественной формы. Одна из них представлена моментом стилизации, выражающим стремление положить предел, возвести защиту от угрозы извне, выявить порядок в бытии и тем самым овладеть им. Такое стремление запечатлено, например, в геометрических орнаментах прикладного искусства или в типовых формах, составлявших школу китайского художника. Примеча-

тельно, что в Китае геометрический орнамент обычно наносился на поверхность сосудов и шкатулок, вообще на всевозможные плоскости, разделявшие внутреннее и внешнее пространство, — например, на стены и окна домов. Очевидно, он выполнял функции защитные, охранительные. В народе ему действительно приписывалась способность отпугивать нечистую силу.

Другая тенденция, наоборот, заявляет о себе в расширении формы, в ее, так сказать, метафорическом истолковании, придании ей свойств жизненной метаморфозы. Наиболее наглядно она проявляется опять-таки в предметной среде китайского быта, где мы встречаем различные предметы домашнего обихода и украшения, которым придан облик зверей, птиц, насекомых, растений, а также в фольклоре — например, в легендах о том, как нарисованный искусным каллиграфом иероглиф «журавль» вдруг в самом деле превращается в птицу. В даосских же иконках-заклинаниях минского времени сводятся воедино стилизованная надпись и весьма натуралистический рисунок. Примечательны и частые нарушения пропорций человеческого тела — чрезмерно длинные руки или шея, огромный живот и т. д. — в статуях богов и святых в китайских храмах. Подобные аномалии независимо от их собственно литературных толкований тоже выполняли магическую функцию: они означали поглощение пространства телом и, следовательно, превозмогание его.

В классической живописи Китая художественная деформация вещей осуществлялась в несравненно более сложных и утонченных формах, нежели в фольклоре. Но она заметна и здесь. Например, в уже отмечавшейся тенденции сводить стиль к вещественной данности изображения и в свойственном китайским художникам (особенно живописцам XVII века с их вкусом к фантастике) стремлении придать камням и скалам, горам и облакам причудливые формы, иногда вдруг неотразимо напоминающие пластику человеческого тела или силуэт животного. Речь идет, конечно, об открытии истока жизни во всех вещах или, говоря словами китайской традиции, о познании «живости живого».

По традиции минские современники считали живопись «порождением Неба и Земли». В виде вертикального свитка пейзаж наглядно являл собой священную иерархию мироздания. Запечатленный на горизонтальном свитке и созерцаемый частями по мере развертывания последнего, он столь же убедительно представлял универсум в его временном измерении. В обоих случаях он обладал, подобно тексту, протяженностью и читался, как было принято в Китае, сверху вниз или справа налево. Композиция картины тоже воспроизводила строение иероглифического знака. Она не имела фиксированного центра и определялась подвижным равновесием разнородных частей. В ней царил асимметрия, но асимметрия, допускавшая переменчивую, как бы летучую упорядоченность. Созерцая или, можно сказать, прочитывая китайский пейзаж, мы постигаем знакомую нам игру полярных сил, не сводимую к общим правилам и все же очень последовательную. Мы встречаем здесь и пятичастную пространственную схему. Недаром китайские мастера живописи говорят о необходимости «помнить о Пяти пиках», то есть рисовать, памятуя о «божественной геометрии» Дао — четырех сторонах света и центре, символизируемых священными горами Китая. Еще большее значение придавалось вертикальной структуре картины — прообразу символической глубины бытия или, как говорили в Китае, «оси Дао». С эпохи Сун в картине различали три плана, или «три дали»: нижний, средний и верхний. Шитао говорит о «трех слоях» пейзажа: «слой земли», «слой деревьев» и «слой гор». Кроме того, в картине, согласно этому автору, должно быть разделение между нижним уровнем, или «уровнем пейзажа», и «уровнем гор». Отделять верхний план картины от нижнего при помощи облачной дымки Шитао считал уже слишком примитивным приемом.

Все же главное свойство композиции китайской картины — это ее динамизм, достигавшийся главным образом благодаря последовательному наращиванию деталей изображения, созданию серий образов, а также наличию в картине своего рода «скользящей» перспективы, позволяющей созерцать предметы с различных

точек зрения. Речь идет о живописном воплощении всё того же идеала «самообновления», «вольного странствия» духа, о котором свидетельствует ключевое для китайского искусства понятие «созвучия энергий» (*ци юнь*), производящего эффект «живого движения». Картина в китайской традиции — это прежде всего пространство сопряжения сил, взаимовлияния функций, переключки голосов. Из лексикона китайских знатоков живописи XVI—XVII веков можно извлечь длинный ряд оппозиций, относящихся к мировому «созвучию веяний». Чаще других упоминается, конечно, гармония инь и ян. Ведь пейзаж по-китайски носил название «горы и воды», то есть сочетание светлого и темного, устремленного вверх и стремящегося вниз, в конечном счете — Неба и Земли. Таковы же оппозиции «легкого» и «тяжелого», «густого» и «разреженного», «пустого» и «наполненного» участков пространства картины. Китайский пейзаж всегда имеет «открытую» часть, через которую в картину «входит» мировая энергия, и этой открытости противостоит «закрытое» место, где эта энергия скапливается; обычно в этом месте изображены человеческие жилища.

Чередование «подъемов» и «спусков», «собираания» и «рассеивания» вещей образует ритмический строй живописного пространства. Картина творится, как бы «выстраивается» посредством аккумуляции стилистически равнозначных эпизодов, как цепь, наращивается за счет прибавления ее отдельных звеньев. Впрочем, речь идет о *преемственности изменчивого*. Или, говоря словами Дун Цичана, о том, что «прерывается без прерывания и продолжается без продолжения». В живописи и особенно в каллиграфии важно было соблюсти равновесие между формами «правильными», или нормативными, и «необычными», экстравагантными, или, как выразился один минский каллиграф, «пронзающими пространство». Подвижность всех этих оппозиций означала, что в каждый момент времени между их членами не может быть равенства, что один из них непременно занимает доминирующее, а другой — подчиненное положение. Отсюда традиционный для китайского искусства принцип выделения в картине

«хозяина» и «гостей», то есть главного и второстепенных элементов композиции. На пейзажных свитках роль «хозяина» обычно отводилась центральной горе, а в качестве «гостей» выступали ручьи, дома, деревья, люди. В широком же смысле оппозиция хозяин — гость распространялась на каждый фрагмент картины.

Музыкальные соответствия созидательной силы космоса составляют подлинный предмет китайского «живого письма», живописи как действия. Они равномерно распределяются по картине, вплоть до самых ее незначительных деталей, творя некое универсальное пространство, то есть пространство как среда и средоточие, в равной мере присутствующее и отсутствующее, являющее одновременно предельную открытость и внутреннюю полноту, самодостаточность в каждой точке. Это пространство внушает, как было сказано, идею некоего символического метапространства. По той же причине изображение на китайской картине носит плоскостной характер: оно всегда указывает на отсутствующие качества вещей, на собственное инобытие. В китайской картине мы неизменно встречаем *содружество* вещей, и кисть китайского художника, подобно Небесным Весам, способна уравнивать неравное и совмещать несопоставимое. Ключья тумана оказываются равно-весомы с исполинской горой, утлой лодке рыбака откликается необозримая гладь вод, камни и растения, птицы и цветы, вообще всё сущее под небом вовлечено в великий хор живой природы. Таков смысл «игры туши» в китайской живописи — игры, обеспечивающей превосходство духа над косной материей.

«Когда в картине кисть посредством энергии туши исчерпывает духовный принцип, в ней есть кисть и тушь, но уже нет предметов», — писал в середине XVII века Ван Фучжи. В свете «созвучия энергий» всякая вещь в китайской картине служит выявлению природы других вещей, подобно тому, как типовые формы опыта в китайских каталогах «изящной жизни» сплетаются в необозримо сложный узел качественований жизни: «Древние, изображая дворцы и здания, обязательно помещали среди них цветы и деревья, а деревья и камни

на их свитках всегда друг в друге отражаются. В зависимости от того, густыми или бледными, большими или маленькими, близкими или далекими изображены цветы, деревья и камни, можно понять, где находятся здания...» Или, как говорил позднее живописец Хуан Юэ, «высота дерева опознается через его корни».

Безмолвно-всеобщий диалог бытия, наполняющий китайскую картину, не ограничивался рамками изображения. В минское время, когда уже остро ощущалась потребность с помощью надписи конкретизировать духовное, внеобразное бытие картины, словесный комментарий даже графически составлял единую композицию с изображением. Печати на свитках ставили с таким расчетом, чтобы они придавали законченность изображению (подчас печати даже как бы собирают пространство вокруг себя, преобразуя его в *место*). Это стало возможным благодаря опознанию сущностного подобия живописи и письма в традиции «людей культуры». Минские знатоки искусства охотно уподобляют разные живописные манеры традиционным стилям каллиграфии. Собственно, именно отождествление живописи с письмом сделало возможной упомянутую выше концепцию бесконечно изменчивого всеединства, сформировавшую художественный идеал «людей культуры».

Язык вселенского Ветра универсален, но отнюдь не однообразен. Это еще и язык живого дыхания каждой вещи. Каждая деталь на пейзаже, даже самом фантастическом, выписана с определенностью, предполагающей вдумчивое и терпеливое изучение свойств предметов. Вещи схвачены живописцем в их типизированных, «наиболее характерных» и потому непреходящих качествах, но эти качества раскрываются лишь в их текучей соотнесенности с миром, в их непрерывном «самопревращении». Они открывают нам поразительную истину: вещи наиболее реальны и жизненны именно тогда, когда они предстают в «небывалом» виде. И символизм китайской картины не столько сообщает о мире, сколько со-общает с реальным, очерчивает пространство всеобщей общительности вещей. Перед нами язык безначального и неизбывного ускользания —

язык до-выражающий, лишь навевающий; превосходящий само понятие достоверности, язык мира теней и отзвуков, где вещи вещатся другими вещами: жизнь мудреца Чжуан-цзы проживается бабочкой, легкие облака выражают душу недвижных гор, а кроны сосен дают зримую форму ветру.

Так в асимметрической композиции китайской картины вещи преобразуются в сгустки энергии, перелестывают свои границы и потому раскрывают необыкновенное, исключительное, уникальное в себе. Здесь всякое явление есть именно событие, метаморфоза, предполагающая столкновение двух разных планов существования. Но деформация вещей внезапно обнажает всеобъятность пустотной не-формы Хаоса, подобно тому, как телесное увечье заставляет с особенной остротой осознать целостность тела. По замечанию минского каллиграфа Сян Му, рисовать нужно так, чтобы «необычное распространялось на обычное, а обычное пребывало в необычном». В итоге монументальность китайского пейзажа прекрасно уживается с элементами курьезного, фантастического, даже гротескного.

Созерцание классического китайского пейзажа помогает понять, что такое узор «Небесной сети», в которой «все вещи вмещают друг друга, Небо и Земля друг в друге отражаются». Изменчивый облик мира на пейзаже хранит в себе застывший поток «одного превращения», и в глубине этого потока, равнозначной вечному отсутствию, вещи тем более становятся самими собой, чем более отличаются от себя. Ни Цзань выразил не просто главное задание любого художественного стиля, но и глубочайшую тайну символизма китайской живописи, когда заявил однажды, что высшее достижение живописца — рисовать «так, чтобы было непохоже». Деформация, смещение и, следовательно, эксцентризм, граничность, даже и гротескная, образов стали в искусстве «людей культуры» всеобщим творческим законом. Это постоянное ускользание порядка вещей за пределы собственных норм свидетельствует о реальности, которая превосходит не только свои манифестации, но и сам принцип манифестации. Недаром старинные

китайские авторы часто называют предметом пейзажной живописи «Сокровенную Женщину» (*сюань пинь*) мироздания — аллегория Дао, которая, как женщина, скрывает себя, недоступна обладанию, но обретает себя в совершенно наглядном декоруме жизни, в собственных украшениях. Оттого же декоративность, будучи знаком предела формы и символом беспредельного, предстает в изобразительном искусстве Китая существенным способом существования вообще.

Поразительный образчик *монументальной текучести* бытия мы встречаем в свитке Ван Мэна «Лесные жилища». Пейзаж на этой картине, созданной в середине XIV века, целиком располагается ниже линии горизонта, и даже то, что кажется кусочком неба в ее правом верхнем углу, представляет собой поверхность озера. Нам предложено зрелище мировой пещеры или утробы, каковой в действительности и является обитель человека. Глубина этого сказочного колодца сообщает о глубине внутреннего видения художника. Прихотливо изгибающиеся складки массивных скал наползают друг на друга и друг с другом сталкиваются, словно захваченные невидимым смерчем, — особенность, уже знакомая нам по картинам Дун Цичана, который, кстати сказать, охотно подражал Ван Мэну. Пустоты и расщелины, из которых низвергаются бурные потоки, валуны затейливой формы, схематично резкими штрихами обозначенная рябь на поверхности вод создают феерическую, почти волшебную атмосферу. А пышные, нежные и вместе с тем, как требовал хороший вкус, приглушенные краски картины свидетельствуют о чутком покое и сладости чистого Желания. Перед нами мир, где вещи сами по себе нереальны и слипаются в одну тянущуюся массу — материальный прообраз прикровенно-длящегося метапространства Одного Превращения, грандиозного водоворота духовных токов.

Созерцание картины подобно погружению в глубины священной пещеры мироздания, вселяющему подлинно мистический ужас. Но запечатленный в самом ритме изображения танец жизни превращает благоговейный трепет в ликующую радость. Здесь девственная природа освобождает человека от гордыни, прививает

мой ему обществом; она интимна человеку, как мать, и недаром ее величественность — столь же патетическая, сколь и эксцентричная, даже гротескная — таит в себе элемент непринужденной иронии и шутки, предполагающих истинно домашнюю близость между человеком и космосом.

Изоощренная декоративность и архаистский примитивизм — две важнейшие грани живописной техники Ван Мэна. В совокупности они демонстрируют нераздельность целомудрия и величия духа в этом мире «лесных жилищ» — как будто чуждом человеку и все же наполненном человеческим присутствием.

Принцип созвучия энергии, определявший динамическую структуру картины, предполагал взаимозамещение полярных величин в художественном образе. Китайскому художнику следовало изображать вещи в момент их самотрансформации, перехода в противоположное; он должен был уметь «опустошать наполненное и наполнять пустое», «из отсутствия создавать присутствие», а «присутствие превращать в отсутствие». Оттого вещи узревались им как бы периферийным зрением, постигались в пределе их бытия. Пределе, ставшем границы сознанию и увлекающем его вовне. Но идея взаимозамещения миров означает, что всякая перемена хранит в себе еще и обратное движение, всякое движение укоренено в покое. Противотечение, скрываемое всеми метаморфозами вещей, жизнь подлинная, являющая перевернутый образ жизни мнимой, составляли действительный предмет китайской живописи как «письма живого».

Картины минских мастеров создавались движением духа, представляли собой, как мы уже знаем, плод «выписывания воли». Их следовало разворачивать и читать, словно свитки книг. В них символичны не только образы, формы или цвета, но прежде всего линии как таковые. Китайские художники ценили в линии ее способность как соединять, так и разделять, быть и связующей нитью, и границей. Приемы владения кистью — нажим, наклон, вращение и не в последнюю очередь темп движения кисти — неизменно находились в центре внимания китайских знатоков живописи. Линия —

эта «одна черта» изображения — выявляет плоскости, отмеряет пространство и время и собирает их воедино. Она — простейший символ пространственно-временного континуума, условие синтеза искусств в художественной традиции Китая. Именно графика обеспечивала в Китае не отвлеченное, догматически установленное, а живое, органичное, вкорененное в самой практике искусства единство живописи, литературы и музыки.

Принцип «одной черты» отчетливо прослеживается и в пластике популярного в ту эпоху псевдопримитивистского, так называемого деревенского, стиля — одного из самых утонченных памятников классической китайской скульптуры. В «деревенском» стиле поверхность материала оказывается, по существу, функцией постоянно меняющихся линий и как бы теряется, рассеивается в их текучей, затапливающей и все же как будто стихийно разрастающейся паутине. Здесь форма, подобно образу в живописи, «не держит» стиль, становится материалом для пластической импровизации, соскальзывает в чистую, хаотически-неопределенную вещьственность, становится пустотелой, преобразуется в сгусток энергии. Но эта последовательная деформация неожиданно обнажает внутреннюю определенность творческого духа и потому созидает надсубъективный «большой стиль», присущий целой традиции. В рамках этого «большого стиля» становится возможным устойчивое сопряжение изящества и простоты, архаистски целомудренного покоя и обостренной чувственности, которое задает условия и одновременно границы для индивидуального творчества.

Линия — всегда одна и та же и всегда другая. Это значит, что она постоянно разлагается на разрывы в длительности, на сгущения и пустоты. Минские художники знали то, что в Европе было открыто сравнительно недавно экспериментальным путем: человеческий глаз не воспринимает линии во всей их протяженности, он «считывает» их скачками, отмечающими перемены в данных восприятия, рубежи нашего опыта. На китайских пейзажах линии, особенно границы плоскостей, часто преобразуются в точки, которые как бы указывают на значимые разрывы в длительности сознания

и в конечном счете — на невозмутимый покой духа, отстраненного от всякой психической или интеллектуальной данности. Эти минимальные смысловые единицы картины — путеводные звезды сознания, которые стимулируют его созерцательное усилие и обращают его к вечнотекучей не-данности Подлинного Сердца.

В китайской живописи движение образов при всех его непредсказуемых и неожиданных поворотах совершенно непритязательно и безыскусно, ибо оно хранит в себе нечто как нельзя более естественное — пульсацию живого тела бытия. Сокровенные каналы, по которым передавался внутренний импульс жизни, траектории, образованные взаимодействием ритмов материи и пространства, китайские художники называли «драконьими венами» (термин, как мы уже знаем, общий и для эстетики, и для традиционной физики Китая). Сеть «драконьих вен», теряющаяся в бесконечно сложной геометрии пространственно-временного континуума, в каждом моменте ее разворачивания предстает сцеплением оформленного и пустотного, протяженного и прерывистого. Мы наблюдаем признаки этого сцепления в излюбленных китайскими живописцами изгибах ветвей и завихрениях облаков, петляющих тропинках и потоках, ломаных контурах гор, кружевных очертаниях камней, изобилующих пустотами, — во всем, что производит впечатление обрыва, перехода в инобытие, схождения несходного.

Моменты актуализации жизненного импульса всегда конкретны, но не подчиняются механической регулярности. Живопись как «одна черта» есть именно универсальное разграничение — по определению безграничное. Вот почему китайские знатоки живописи требовали тщательной проработки рисунка, отнюдь не призывая к поверхностному копированию форм и тем более к раздельному изображению предметов. Для них каждый образ — примета обновления вечнотекучей не-формы, новая грань необозримого кристалла бытия. Как писал на рубеже XVI и XVII веков авторитетный критик Ли Жихуа, «если пристальнее взглядеться в картины древних, то обнаружишь, что в них воистину явлена единая нить всего сущего, и потому чем отчет-

дивее выписан пейзаж, тем свободнее струятся в нем жизненные токи. Обилие предметов на этих картинах не переходит в разбросанность». Наихудшими Ли Жихуа считал пейзажи, на которых «каждый листок нарисован по отдельности и каждая вещь изображена такой, какой она кажется со стороны».

Отличительной чертой эстетического мироощущения позднеминского времени стало как раз обостренное внимание к «хаотической» пра-основе художественного стиля, которая, как нам уже известно, нередко отождествлялась с чаньским опытом прозрения. С конца XVI века многие живописцы и литературные критики — Сюй Вэй, Чжоу Лянгун, Чжан Фэн и другие — утверждают, что именно в «беспорядочности» (*луань*) художественного образа пребывает «утонченная истина» словесности и изящных искусств.

Каждой вещи на китайском пейзаже полагалось быть в своем роде единственной и неповторимой, но лишь в акте самопреодоления. Художник не имеет иного способа явить такого рода безусловное, исключительное качество вещи, кроме как подчеркивать, преувеличивать, постоянно продлевать ее существование. Преувеличение не позволяет воспринимать вещь как иллюстрацию абстрактной закономерности, видеть в ней безликое в своей типичности «явление». Оно — верная примета Хаоса. И неудивительно, что мир на китайских пейзажах, будучи миниатюрным, выписан так, словно его рассматривали под увеличительным стеклом, что формы вещей в нем нередко представлены в неестественно, порой гротескно увеличенном виде. В этой произвольной фантастике естественных образов мы наблюдаем рождение художественного стиля как *последовательности несходного*.

Художник в минском Китае брался за кисть в конечном счете для того, чтобы воистину воссоздать на шелке или бумаге «целый мир», то есть мир во всем его многообразии. Но многообразии не вещей самих по себе, а сверткекучей, предвещающей всё сущее «прежде-небесной» реальности. Его интересовали не сюжеты и темы, даже не формы и краски сами по себе, а вариации, нюансы, градации, полутона — одним словом,

все бесчисленные превращения «одной вещи» мира. В классической живописи того времени изображение теряется (и теряет себя) в бесконечно малых, уже не улавливаемых органами чувств метаморфозах. Это мир, согласно традиционной формуле, «хаотически-завершенного смешения», посредования всего и вся, мир полу- и между-, некий сплошной «промежуток», где нет ничего не смешанного, где колорит чаще ограничивается подцветкой нежных, приглушенных тонов и нет даже чистой белизны, каковую заменяет незаполненная тушью поверхность шелка или бумаги — прообраз несотворенной Пустоты. В этом мире царят вечные сумерки, некое смешение дня и ночи, и минские живописцы, даже познакомившись с европейской живописью, остались равнодушны к ее световым эффектам. Для них цвет, как и все аспекты живописного образа, принадлежал вечно отсутствующему символическому миру; он обозначал модуляции мировой энергии, определяющие, помимо прочего, жизнь человеческих чувств. «Только если живописец не привлекает внимание к цветам, а подчеркивает движение духа, можно выявить истинные свойства цветов», — замечал Дун Цичан. Согласно этому автору, «смысл наложения цветов состоит в том, чтобы восполнить недостающее в кисти и туши и тем самым выявить достоинства кисти и туши». Столетие спустя после Дун Цичана известный теоретик живописи Шэн Цзунцян писал: «Цвет картины — это не красное и зеленое, а среднее между светом и тьмой».

Отдавая предпочтение тонированным пейзажам, китайские художники умели передавать или, точнее, символически обозначать тончайшие оттенки цветовой гаммы с помощью переливов туши. Символизм монохромной и, говоря шире, стильной живописи определил и особенности колорита китайской картины. Цвета в ней одновременно естественны, ибо они отображают атмосферу определенного времени года, и условны, указывая в этом качестве на внутреннюю, символическую глубину образов. В лишенной резких цветовых контрастов китайской картине тон предстает своеобразным воплощением тайно-вездесущего «сия-

ния Небес». Иногда китайские художники разлагают тона на чистые краски, добиваясь того же эффекта легкой, воздушной вибрации цвета, который можно наблюдать на монохромных пейзажах. Чистота цвета здесь — знак самоценности вещей и в то же время статуса зримого мира как экрана, на котором, словно в театре теней, льющийся изнутри свет выявляет формы и цвета.

Принцип символической передачи цвета через тон повлиял на многие искусства и ремесла в Китае. Вот лишь один пример: техника резьбы по бамбуку, получившая название «сохранение зелени». Эта техника предписывала вырезать только фон изображения. В дальнейшем нетронутая зеленая поверхность ствола желтела, а углубления в рельефе приобретали бежевую окраску. Мастерство резчика заключалось в умении модулировать градации тона, меняя глубину рельефа. Подобная техника, кстати сказать, служит прекрасной иллюстрацией главного правила всех художественных ремесел Китая: как можно полнее использовать природные свойства обрабатываемого материала, включая, конечно, и его свойства изменяться под воздействием других природных факторов.

Это правило особенно строго соблюдалось в таком классическом виде китайского прикладного искусства, как резьба по камню. Угадать в куске яшмы с его неповторимой формой, переливами цветов и узором прожилок на поверхности великий замысел «творца вещей» и тем самым успешно «завершить работу Небес» было первой задачей камнереза, и на ее решение порой уходили годы. Чем меньше получалось опилок при изготовлении скульптурного изображения, тем выше считалось мастерство резчика. От минской эпохи сохранился рассказ о том, как один император приобрел кусок белой яшмы, в котором он увидел фигуру дракона, борющегося с двумя псами. Призванный же им дворцовый мастер заявил, что камень хранит в себе образ карпа, плавающего в зеленых водах Небесного дворца. Никто из придворных не понимал, как резчик смог увидеть в том камне подобную композицию. Через некоторое время резчик преподнес императору гото-

вое изделие, и оказалось, что опилки, получившиеся от работы над этим куском, едва накрывали тонким слоем одну монетку!

Итак, в китайской традиции живописное изображение восходило к само-потере форм в пространстве, к неуловимо-тонким модуляциям тона, из которых внезапно проступала беспредельная творческая сила самой жизни. Искусство в китайской традиции было призвано не выражать, не напоминать и даже не обозначать, а уводить к сокрытому пределу усредненности, смешению всего и вся — чему-то до крайности обычному и самоочевидному, а потому незамечаемому, всегда забытому. Это пространство внутреннего видения, пространство грез, которые исчезают при свете дня. Но в его сокровенном свете опознается внутренняя форма всех вещей, в нем «собираются люди и боги» (слова Чжуан-цзы). Свет бытийственной пустоты подобен белизне чистого листа бумаги, которая скрадывается изображением, но тем не менее выявляет и очерчивает его. О нем же сообщает и образ «туманной дымки», ставший в Китае синонимом живописи вообще. Конечно, прозрачные струи земных испарений — это лучший прообраз первоматерии «семян вещей», возвращаемой в пустоте Мировой Утробы. Но вместе с тем просветленная вуаль вечно переменчивых облаков служит не менее убедительным символом самоскрывающегося присутствия Великого Превращения. Облачная дымка скрывает наглядное и обнажает сокрытое, скрадывая действительное расстояние между предметами, преобразуя профанный физический мир в мир волшебства и сказки, где далекое становится близким, а близкое — недоступным, где всё возможно и всё непостижимо. Поистине, мир, наполненный облачной дымкой, — это мир всеобъемного видения. В нем собраны воедино и равноправно сосуществуют все точки зрения; в нем даже невидимое дополняет и пронизывает видимое.

Если видеть в культуре способ взаимного преобразования внутреннего опыта сердца и языка внешних, предметных образов мира, то не будет преувеличением сказать, что облачная стихия, совершенно безыскусный узор облаков, плывущих в небе, может служить фун-

даментальнейшей культурной метафорой. В неисповедимых формах этой первоматерии, в многообразии ее символизма заключено глубочайшее таинство творческой жизни. Поистине, постигать тайну облачной стихии, равно холодной и живой, вселенской и родной, — значит возобновлять вездесущее присутствие *сердца мира*. Как Великая Пустота Дао, сама себе не принадлежащая, непрестанно себя теряющая, как Небесная Пружина жизненных метаморфоз, сама от себя неуклонно уклоняющаяся, облачная дымка, не принимающая ни формы, ни идеи, вечно изменяет себе, ежемгновенно творит новые чудеса, изменяется прежде, чем мы запечатлеем в памяти ее образ.

Кто всерьез размышлял над свойствами воздушной дымки, должен изображать ее как раз там, где ее нет. Туман обманывает наше зрение, приближая далекое и отдаляя близкое. Но он в конечном счете скрывает сам себя, преобразаясь в нечто себе противоположное. Например, в нечто как нельзя более тяжеловесное, массивное, твердое — в гору. «В камне — корень облаков», — говорили китайцы. Облачная стихия навеивает фантазм неподатливости горной толщи. И вот на картине Фо Жочжэня (середина XVII века) «Горы в тумане» мы видим, как облака и горные склоны сливаются в одну живую массу, где прихотливо изрезанные скалы и клубы тумана совершенно естественно друг друга проникают и друг в друге продолжают. Следовало бы добавить, что, по китайским представлениям, облака суть не что иное, как дыхание (и, стало быть, дух, душа) гор, так что в легком кружеве туманов выходит наружу внутреннее естество камня.

Созерцание бесконечно дробящейся мозаики бытия — главный и наиболее оригинальный мотив китайской традиции. Им определены важнейшие стилистические особенности зрелого китайского искусства, сообщавшего не столько о бытии вещей, сколько о со-бытийности всего сущего. Такое событие возвращает нас к неисчерпаемой конкретности вечно-отсутствующего. Сеть «драконьих вен», по китайским представлениям, разбегается, рассеивается в ускользающих нюансах пространственно-временного континуума и

переводит картину в чисто плоскостное, декоративное измерение. Именно «рассеивание» (*сань*) отождествлялось в Китае с творческим актом, спонтанной самопотерей Хаоса, безмерной мощи *организующего распада*. «Письмо — это рассеивание», — говорится в «Слове о письме» Цай Юна (II век), одном из первых сочинений об искусстве каллиграфии в Китае. Цай Юн связывает акт «рассеивания» с состоянием духовного покоя и расслабления как условия внутренней концентрации: «Тот, кто желает писать, прежде пусть посидит прямо, упокоит мысли и отдастся влечению воли, не изрекает слов, не сбивает дыхания и запечатает свой дух глубоко внутри, тогда письмо его непременно будет превосходным...»

В акте рассеивания, или, по-другому, разграничения, размежевания, свершается интимное единение Хаоса и человеческой практики. Метаморфоза бытия и предметная деятельность человека едины в их предельной конкретности. Так философема «Небесной сети» в китайской традиции оправдывала единство природы и культуры, а самое понятие культуры в Китае, как мы уже знаем, восходило к представлению о «непостижимозатейливом узоре» (*вэнь*) вещей. Для ученых людей минского Китая классификационные сетки культуры коренились непосредственно в многообразии мира. Классическое суждение на эту тему принадлежит ученому Чжан Хайгуаню (VIII век), писавшему: «Каждое дерево, каждая травинка обладают собственным качеством жизни и не хотят, чтобы оно осталось втуне. Тем более это верно в отношении тварей земных и небесных, а в особенности людей. Облик зверей и птиц всегда неодинаков, и искусство письма следует этому разнообразию».

В эстетическом видении мира-Хаоса каждый момент рассеивания полностью самодостаточен. Но диффузия без конца уже неотличима от собирания. Мир на китайской картине всегда открывается взору, обращенному *вовнутрь*, и внушает опыт внутреннего единства формы. Поэтому в китайской живописи вневременное присутствует в каждом миге развертывания картины. Фрагментарность — один из основных принципов

китайской эстетики, особенно в минскую эпоху. Он заявляет о себе и в распадении картины на самостоятельные (хотя и пронизанные «одним движением» кисти художника) микросюжеты, и в смелых срезках фигур, и в тяготении минских живописцев к малым формам — листам альбома, веерам и т. п.

Примечательно, что среди модных в XVII веке фантазмагорических «пейзажей сновидений» нередко вертикальные композиции, где виды отвесных скал и глубоких ущелий, низвергающихся с заоблачных круч водопадов и вытянувшихся к небесам деревьев создают впечатление грандиозной, головокружительной высоты. Такие пейзажи подтверждают высказанную выше догадку о том, что «реалистическая фантастика» тогдашней живописи обнажала вертикальное, иератическое измерение символизма традиции и в этом смысле представляла собой высшую фазу символизма в изобразительном искусстве Китая. Будучи воплощенным, объективированным разрывом в опыте, она выявляла и предел традиционного, типизировала традицию.

Если говорить шире, присутствие в пейзаже «драконьих вен», приоткрывающее в ритме его явленных образов символическое пространство Великой Пустоты — сокровенный мир «вольных странствий» духа, внушает всё ту же идею преемственности внутреннего видения в потоке мимолетных видений. Перед нами, в сущности, живописное воплощение символического тела традиции, сотканного из образцовых, так сказать, архетипических форм, лиц и событий, которые всегда видны лишь отчасти, даны во фрагментах, проявляются то с одной, то с другой своей стороны, творят поле летучих отблесков сознания, чарующего мерцания смысла. Но все эти проблески и мерцания сокровенного «летучего света» (каковой и является, по Дун Цичану, правда просветленного сердца) указывают на «Одно Превращение» бытия — претворение всех видимых тел в одно всеобъемлюще-пустотное Тело Дао.

О символической глубине образов, глубине мира, зримого в зеркале, свидетельствует понятие «следа» — одно из ключевых в китайской традиции. Следами,

или тенью, «подлинности» вещей в Китае называли все явления мира, в том числе и живописные образы. След есть знак действия; он принадлежит практике и указывает на динамизм бытия. Неудивительно, что в Китае философему следа соотносили преимущественно с наследием культурных героев — в частности, с каноническими текстами. Между тем след никогда не подобен предмету, его оставившему. Удостоверяя реальность как отсутствующее, след и сам реализует себя в самоустранении. Он есть знак чистой текучести пути, выполняющий функцию сокрытия, стирания.

В китайской традиции мир следов Дао имел статус вторичного означения, знака космического узора, различия в различии. Поэзия, заявлял авторитетный критик XIII века Янь Юй, — это «эхо в ущелье, луна в воде, образ в зеркале, отблеск на поверхности. Слова кончаются, а воля не имеет конца». Суждение Янь Юя отчасти напоминает платоновское толкование искусства как «тени теней». Но мы знаем, что в китайской традиции символическая глубина опыта непосредственно изливается в чистую явленность, декорум бытия и человеческое творчество, маска и прототип признавались равно реальными, а культурная практика не противопоставлялась всеединству Одного Превращения.

Минские знатоки отзывались об образцовых каллиграфических надписях в следующих словах: «След, тянущийся на тысячи ли и исчезающий в недоступной дали». Едва ли найдется формула, более откровенно выражающая китайское понимание творчества как ускользающей встречи вечно несходного — абсолютно внутреннего и абсолютно внешнего, где внутреннее символично, а внешнее декоративно. Взмах кисти китайского художника, неизбывная «одна черта» живописи наполняют мгновение вечностью, сталкивают с бездонной глубиной бытийственности — и оставляют на поверхности нашего восприятия. Имя этой недостижимой встречи сокровенного и явленного — Срединный Путь, «таковость» (*цзы жань*) всего сущего как внутренняя определенность вещей, преобразенных в тип.

Родословная вещей выявляется в символической глубине «таковости» бытия. Ее выявление не имеет

ничего общего с поиском причинно-следственных связей. Оно есть искусство установления различий, познания уникальности вещей и, следовательно, возвышенных качеств существования. Генеалогию нужно не объяснять, а именно проследивать, вечно возвращаясь к предельности Великой Пустоты. Это выведение всех метафор на поверхность, составляющее загадку трюизмов классической словесности Китая, заставляет вспомнить совет древнего поэта Тао Юаньмина: «много читать, но не искать с усердием чрезмерным глубоких объяснений ко всему» (*перевод В. М. Алексеева*).

Слова Тао Юаньмина служат напоминанием — а современный человек нуждается в нем более, чем когда бы то ни было, — что чтение вовсе не обязательно должно совпадать с аналитическим пониманием, что оно может быть ценно само по себе и способно не только давать знание, но и, напротив, освобождать от знания; что чтение может быть работой чутко внимающего духа, которая выводит сознание на свет его собственной открытости бытию, где мир и сознание друг друга охватывают и проникают. Чтение как разыскание предвечного Тела и абсолютного Желания вновь и вновь сталкивает с неподатливой твердью слов, ставших плотью, разросшихся необозримой паутиной ассоциаций, веющих непроницаемой глубиной забвения. Здесь теряет свою силу организующая сила субъекта, и текст уже не поддается разъяснению, становится предметом нескончаемого созерцания, возвращающего невозмутимый покой души. Нет, не случайно Гао Паньлун в своем горном уединении созерцал письма «Книги Перемен» на сон грядущий. И для его современника Хун Цзычэна медленное, углубленное чтение — тоже врата в волшебно-смутный мир легкого скольжения по поверхности вещей в упоительно-сладких грезах, мир неисповедимо-легких метаморфоз «алхимии Хаоса»: «Подремли с книгой у окна, заросшего бамбуком. Очнешься и увидишь: луна закралась в истертое одеяло...»

Литератор XVII века Ма Данянь приводит даже целый перечень ситуаций, в которых чтение и приятная дрема оказываются неразлучны. Хорошо задремать, пишет он, «вдумчиво читая книгу под шум ветра и журчание

вод». Сладко засыпать, продолжает он, «когда от долгого чтения смыкаются веки». Хорошо дремать среди дня после того, как «перелистаешь книгу, лежа за ширмой на бамбуковом ложе и облокотившись на каменный подголовник»...

Проследивать родословную вещей — значит погружаться в сон. Каждый видит сон внутри себя, у каждого только *свой* сон, всё внешнее может быть только отблесками сновидений, подобных, как уже говорилось, чисто формальным критериям классификации предметов в музейных коллекциях или знакомым нам бесчисленным китайским перечням «привходящих условий» или существенных нюансов любого дела. Древние бронзовые сосуды — антикварные предметы *par excellence* в Китае — служат хорошей тому иллюстрацией: их ценили не за то, что они могут что-то вмещать в себя, а за декоративные свойства материала, за покрывающие их стенки древние знаки или узор, напоминающий первозданные письма. Одним словом, в древнем сосуде важно не его предназначение, а поверхность. С другой стороны, те же сосуды считались обозначением отдельных гексаграмм «Книги Перемен», которые являли собой как бы невообразимый «подлинный» образ вещей. Наглядные качества сосуда каким-то образом откликались непостижимой глубине его присутствия.

Чудесная близость сна и яви в дреме, союз бдения и расслабленности духа, воли и произвольности в «глубокой думе» — вестники вселенского ритма жизни, свидетели глубочайшего чувства музыкальности бытия. Подлинной материей «родословной» вещей была затаянная, но всепоглощающая «музыка Небес». О ней свидетельствует уже главный принцип китайского изобразительного искусства — игра «созвучия энергий», которая не просто разворачивается во времени, но, являя собой протекающую вечность, сама определяет восприятие времени. Живописный свиток с его вводными сценами, основной темой, вариациями и финалом обладал очевидным структурным сходством с музыкальным произведением. Однако картины и каллиграфия, как явления стиля, были музыкальны и по способу своего бытования: стиль в живописи и письме существует, подобно

музыкальному произведению, лишь в индивидуальном исполнении. «Одна черта» в живописи была аналогом «одного тона» в музыке и «одного дыхания» в пении, о которых говорили китайские музыкальные теоретики.

Теперь, после всего сказанного о формальной, структурной подоплеке художественного образа в классическом искусстве Китая, нельзя не сказать, быть может, о главном в нем: этот по существу своему всегда музыкальный образ неизменно пронизан чувством и неотделим от эмоционального переживания. Внутренняя преемственность «единой нити», организующая — или, если угодно, рассеивающая — графическую композицию, есть также прообраз всепроницающего «настроения», неуловимо-тонкой «атмосферы» (*цуй*), наполняющей картину. Это чистое, возвышенное, внесубъективное Чувство — чувство, как говорили в Китае, «пресное», «одухотворенное», «предельное» — есть подлинный вестник и залог бессмертия в человеке. Оттого оно и ценилось превыше всего знатоками живописи и каллиграфии как знак и вместе с тем среда вечнопереимственности духа, из которой рождается традиция. Мудрый, говорил Чжуан-цзы, живет «одной весной всего сущего». Пейзажи старых китайских мастеров, при всем разнообразии их сюжетов, проникнуты чувством вечной весны жизни — этим подлинным мифом традиции. Дверь в волшебную страну небожителей сокрыта в сердце самого живописца.

Двусмысленность идеи внеметафизического различия, зеркально-поверхностной глубины бытия породила и две очень разные формы художественного мировосприятия в Китае XVI—XVII веков. С одной стороны, мы наблюдаем возросший интерес к декору, который становится всё более сложным, утонченным, художественно значимым, странным образом выполняя глубоко двойственную миссию: быть и воплощением эксцентричной правды жизни, и оградой, покровом этой правды-таинства. Именно декоративность обеспечивала в Китае органическую связь живописи на шелке и бумаге с различными видами прикладной живописи — изображениями на деревянных ширмах, каменных экранах, коврах, техникой эмали и пр.

С другой стороны, среди декоративных условностей стиля в минском искусстве прорастает новый образ мира и человека, рожденный вниманием к чувственной данности жизни и подкреплявшийся эмпиристским течением в неоконфуцианской мысли, а также новыми жанрами повествовательной литературы. С XVI века картины и в особенности изображения на вазах и прочих предметах домашнего обихода становятся, подобно гравюрам, иллюстрацией к литературным сюжетам, к земной биографии человека; китайская живопись медленно, но неуклонно движется к психологическому реализму.

Примером такой эволюции может служить и мелкая пластика минской эпохи. Ее образцы, сохраняя свою бытовую функциональность, отличаются на удивление тонкой натуралистической достоверностью изображения, а зачастую и не менее ярким психологизмом. Орнаментальный характер модели подчеркивается элементами гротеска и главенствующей ролью вогнутых поверхностей, что делает главным элементом скульптурного изображения его «пустотные», как бы отсутствующие части; предмет в данном случае ценен прежде всего тем, чем он *не* является. Подобные пластические образы являют как бы предел, своего рода орнамент пустотного Присутствия, но вместе с тем знаменуют преобразование фронтальной плоскости, теряющейся в игре выгнутых и вогнутых поверхностей, в чистую глубину. Массивность вещества преобразуется здесь в воздушный, почти невесомый объем, освобождаясь от оков пластической формы...

Увидеть вещи отблесками вещей, свести глубину к поверхности — значит уподобить бытие кругу. Пространство взаимопроникновения всего сущего есть сфера — самая емкая и плотная форма и притом форма, постигаемая внутренним видением. В китайском фольклоре кругу, петле, узлу, спирали, различным орнаментам из прихотливо изогнутых линий, а в особенности завиткам «облачного узора» приписывались магические свойства. Большой популярностью пользовалась китайская разновидность лабиринта — графическая композиция из затейливо вьющейся линии, известная под

названием «Девять излучин реки». Можно вспомнить и о даосской пространственной схеме Девяти Дворцов, предполагавшей перемещение по сильно изогнутой, скрученной, как в лабиринте, траектории, которая служила прообразом движения от Земли на Небо и обратно. Как мы уже знаем, извилистые дорожки, галереи, мостики и даже стены, круто загибающиеся вверх карнизы домов — существеннейший элемент ландшафтной архитектуры Китая.

Интерес ученых, религиозных подвижников, художников минского Китая к закручивающейся или по-змеиному изгибающейся линии был обусловлен тем, что в симвонологии традиции окружность выступала графическим знаком обращенной внутрь спирали сокровенного круговорота Дао. Символом этого круговорота в недвойственности его зримого и незримого измерений слыли искривленные S-образные линии, хорошо известные по даосской эмблеме Великого Предела. Точка схода кривой или, точнее сказать, разрыва между двумя смежными точками на окружности обозначала стык космических циклов, смычку различных уровней бытия в вертикальной «оси Дао» (*дао шу*). Речь идет, по существу, о двойной спирали — наиболее универсальной и совершенной форме.

Мы имеем дело, быть может, с основополагающей интуицией китайской цивилизации. Эта интуиция несет в себе уже знакомую нам идею слоистости и, соответственно, свернутости и топологической насыщенности пространства. Живописцу XVII века Юнь Шоупину принадлежит примечательное высказывание:

«В воле ценно далекое. Не имея покоя, далекое не постичь.

В окружающем мире ценно глубокое. Без кривизны глубокое не сотворить».

В минскую эпоху принцип искривленности пространства отчетливо сознавался и находил широкое применение в ландшафтной архитектуре. В классическом трактате Цзи Чэна о садовом искусстве мы читаем, например: «На десяatine земли можно устроить три пруда; где водные протоки извилисты, там есть чувство... Галереи должны быть извилистыми и длинными».

ми — тогда они будут превосходны; пусть они выются сообразно складкам земли и изгибаются соответственно местности».

Спиралевидная композиция в картине приводит к разделению пространства на внешний и внутренний планы, или слои, изображения. Внешний план — выпуклый, «выбегающий» из картины и в этом смысле декоративный (эффект «выбегания» изображения нередко подчеркивается нарочитыми срезами образов у края картины). Внутренний план — вогнутый, внушающий ощущение бесконечной глубины, «убегающий» от внешнего взора; в нем воплощается символическое изменение картины. То же и в организме: жизненная сила в нем всегда движется по спирали или, говоря шире, по сфере, плавно и без разрывов, причем ее беспрепятственное истечение предполагает равновесие пустого и наполненного, жесткого и мягкого во внутреннем состоянии. Примечательно понятие «свертывания» (*чжэ де*), обозначавшее момент скручивания, которое необходимо для смены вектора движения. Это понятие объединяло «духовную гимнастику» даосов с техникой каллиграфии, где главную роль играло вращение запястья руки, держащей кисть. Нетрудно догадаться, что это вращение имеет своей основой некую паузу, значимое отсутствие движения, которое содержит в себе как бы внутреннее «противодвижение», предваряющее движение внешнее и физическое. Технически акт «свертывания» означал, что для того, чтобы, к примеру, сделать движение кистью или рукой влево, прежде нужно немного отвести их по окружности вправо. В китайской живописи этот прием назывался «обретением внутренней силы». Вот как описывает его художник XVI века Гу Нинъюань: «Чтобы направить силу влево, нужно прежде мыслью устремиться вправо, а чтобы направить силу вправо, нужно прежде мыслью устремиться влево... В любом случае нельзя двигаться напрямую. Ибо если у движения не будет корня, откуда взяться живости? Так происходит со всеми вещами. Надлежит хорошенько вздуматься в это, и тогда можно понять сей принцип».

Общая конфигурация символического пространства Дао представлена в понятии двух сфер — большой

и малой, или внешней и внутренней. В даосской практике большая сфера очерчивалась движениями конечностей тела, тогда как малая, или внутренняя, сфера помещалась в пространство Киноварного поля и имела чисто символическую природу. Соответственно, пространство в китайской модели предстает не «пустым ящиком» Декарта, а вложенными друг в друга пустотами или завихрениями (вспомним, что Чжуан-цзы не делает различия между тем и другим). Оно есть именно «наполненная пустота». При этом оно структурируется (двойной) спиралью, отчего малая сфера представляла собой как бы зеркально перевернутый образ большой сферы. В двуединстве большой и малой сфер без труда опознается параллель даосскому учению о недвойственности «прежде небесного» и «после небесного» бытия. Сама же сфера соответствует «небесной глубине» форм: она предстает разрывом, «промежутком» между двумя точками и присутствует на плоскости лишь символически. Отсюда возможность для даосского подвижника на стыке космических циклов выйти в другой эон, «повернуть вспять» течение жизни, претворить физическое бытие в бытие символическое.

Если материя сводится к бесконечной глубине складки, то экранирование, столь широко применяемое в китайском искусстве, оказывается не просто эстетическим приемом, но самой природой видения мира. Собственно, присутствовавшая в китайском пейзаже «облачная дымка», которая и укрывает, и обнажает пространство, скрадывает расстояние, разрушает все внешние пространственные ориентиры, и есть утонченнейшее выражение принципа экрана. Экран — это способ явления символического пространства, которое отсутствует в физическом зрении, но взывает к зрению внутреннему. В Китае говорили, что живописное изображение должно «выступать, как неприступная стена», но художнику полагалось рисовать так, чтобы «на пространстве размером с палец за далью открывалась новая даль» и чтобы «в необозримой шири раскрывались всё новые образы воли». Китайский живописец строил свои пейзажи из замкнутых видов, на-правляющих созерцание вовнутрь, но он выявлял момент раскрытия вещей небесному простору.

С принципом экранирования тесно связан присутствующий китайской живописи акцент на плоскостных, декоративных свойствах картины, свидетельствующий о необыкновенно тонком чувстве рельефа, внутренней поверхности вещей. Исключительный интерес минских знатоков живописи к самой фактуре изображения выдает их обостренное внимание к осязаемому присутствию образа. Недаром популярные легенды того времени рассказывают о струях испарений, поднимавшихся над картинами старых мастеров. Ясно, что художественные образы в Китае и не предназначались для созерцания. Они выступали вместилищем взрывчатой силы бытия, пережестывали свои границы, продолжались в иных и интимно заданных человеку качествах. Знатоки вдыхали «испарения» картин. Старинные бронзовые сосуды ценили не в последнюю очередь за их запах. Фарфоровые чаши и декоративные камни в саду слушали, ударяя по ним палочкой. Живописные свитки были ценны не только собственно изображением, но и проставленными на них печатями коллекционеров, декоративными деталями, футляром и даже личностью их владельца. Антикварные предметы в особенности способствовали духовному пробуждению, поскольку они с наибольшей наглядностью разлагались на чисто вещественные качества и в этом акте самоустранения открывали бездонную глубину духовного чувствования. Для знатока антиквариата, как нам уже известно со слов Дун Цичана, радость «общения с древними» продолжалась в изящной ткани, на которую ставили «древние игрушки», в запахе благовоний, цвете и аромате цветов в саду, сиянии луны, чисто выметенных дорожках и т. д.

Таким образом, мы никогда не имеем в китайской картине только один «действительный» план изображения, но всегда два: один — план микровосприятий, постигаемый вглядыванием во внутреннюю глубину; другой — план макровосприятий, также несводимых к тому или иному «предмету» созерцания. Оба этих уровня созерцания превосходили разрешающую способность глаза, требовали участия духовной интуиции. Мы уже знаем, что китайские пейзажи полагалось рас-

смаатривать вблизи, благодаря чему изображение превращалось в вещественное присутствие, в игру «созвучия энергий». Ли Юй пишет: «Если картину знаменитого мастера повесить в главной зале дома и смотреть на нее издали, то нельзя будет различить, где на ней изображены горы, а где воды, в каком месте находятся здания и деревья, невозможно будет разобрать помещенную на картине надпись. Тогда будет видно лишь общее строение картины, и все же созерцание ее доставит удовольствие. Почему? Дух мастера покоряет сердца людей, а в его работе кистью нет ошибки».

Показателен популярный в минскую эпоху обычай украшать стены комнат и даже спинки кресел отшлифованными срезами камней, узор на которых отдаленно напоминает пейзажные виды, — отличная иллюстрация картины, которая «рисуеться стеной». Отметим двойную игру смыслов, присущую подобной «живописи»: узор камня имитирует рукотворную картину, которая в свою очередь служит смутным прообразом некоего идеального пейзажа.

Искусство для минских «людей культуры» исходит из первичной Метаморфозы и возвращает к ее бездонной конкретности. Оно начинается с Хаоса и к нему возвращается. Но оно наполняет мир убедительностью жизни, воистину прожитой человеком и им завершенной. Человек завершает «работу Небес». Китайская словесность и живопись — это в равной мере свидетельства человеческого присутствия в жизни и присутствия в человеке космических сил жизни. С древности, как мы уже знаем, китайцы рассматривали творчество под углом «пестования жизни». Письмо и живопись имели для них прежде всего, так сказать, соматическую ценность. Плохие пейзажи минские современники считали результатом бесплодного расходования жизненной энергии, в шедеврах же живописи им виделись своеобразный конденсат духовных энергий, «семя» жизни. Вот что говорил по этому поводу авторитетнейший живописец позднеминского времени Дун Цичан: «Искусство живописи есть умение держать в руке целый мир. Тогда перед вашими глазами всё будет пронизано жизнью, и художники, умевшие так рисовать, прожили долгу»

жизнь... У Хуан Гунвана даже в девяносто лет цвет лица был как у юноши. Ми Южэнь, дожив до восьмидесяти лет, не потерял ясности ума и умер, ничем не болея. И тот и другой черпали жизненные силы от испарений и облаков на своих картинах...»

Подвижничество духа, предоставляющее всему сущему быть тем, что оно есть, и в этом бесконечно превосходить сущее, — вот подлинное содержание китайской живописной традиции. Современники минской эпохи, как нам уже известно, говорили в этой связи о «воле» (*и*) художника. Подробное описание этого понятия мы находим в надписи Шэнь Чжоу к его картине, носящей символическое для эпохи неоконфуцианства название: «Ночное бдение» (1492). Эта картина, как показывает ее название, иллюстрирует духовный опыт, обретаемый в столь важной для минских «людей культуры» практике свободной медитации. Созданная в начальную пору увлечения «сердечным знанием», задолго до того, как прояснились все трудности и противоречия нового философского проекта, надпись Шэнь Чжоу проникнута верой в бесконечные познавательные возможности «воли сердца».

В своей надписи художник рассказывает, как однажды тихой осенней ночью он внезапно проснулся и больше не мог уснуть. В ночной тишине до его слуха доносились разнообразные звуки мира — шорох ветра в зарослях бамбука деревьев, лай собак, стук колотушек ночных сторожей в соседней деревне и откуда-то изда- лека — глухой удар колокола. С удивлением художник заметил, что эти звуки, приходящие извне, несколько не смущали, не обременяли его сознание, а «станови- лись частью его самого», не мешая, а, напротив, помо- гая просветлению духа. Постепенно всё внешнее пере- стает занимать живописца-подвижника, и его духовный взор, ведомый «жизненной волей», погружается в глу- бины «утонченно-смутных» восприятий. Эта исповедь Зрящего во тьме, Бодрствующего во сне заканчивается словами: «Когда смолкают звуки, меркнут образы и моя воля воспаряет привольно, что же такое эта воля? Она во мне или вне меня? В вещах ли она или вещи от нее рождаются? Здесь должно быть различие, и оно внятно

мне. Сколь же велика сила духа, обретаемая в долгие часы ночного бдения при горящей лучине! Так приходят ко мне покой души и понимание природы вещей».

Воля одинокого сердца помещает все вещи в необозримо-темный простор и охватывает все сны мира, подобно тому, как спиралевидная — образ внутренней глубины сердца! — композиция картины Шэнь Чжоу увлекает наш взор от фигуры художника и стоящего рядом столика с курительницей и книгами к тающим в недостижимых далях горным вершинам. Природа этой воли есть непрерывное саморазличение, одновременно всеобщее и всеобъемлющее. Вечно отсутствуя, она одна остается вовеки. В чем же еще мог надеяться увековечить себя китайский художник? Он знал, что, даже когда всё в мире пройдет, в нем останется воля и притом, если вспомнить о значении живописи как «живого письма», воля *писать жизнь*. Писать — кому? В последней своей глубине эта воля выписывалась самой жизнью. Старинная китайская картина и есть образ жизни подлинной жизни, приходящей *после*.

ЛИЧНОСТЬ И ЛИЦО

Портрет

В китайской традиции человек — не мера, а *глубина* всех вещей. Эта чисто символическая глубина не выражается и не обозначается. Она скрывает себя в неразличении вечно сокровенного и чисто внешностного, тела и тени, откровения лика и прелести отражений. Человек здесь — реальность не антропоморфная, человекоподобная, а, так сказать, антропогенная, человекопорождающая; не «слишком человеческая», но — глубоко человеческая. Постигание всебытийности человека — вот секрет китайского ритуализма. Уединяясь, человек традиции вмещал в себя мир. Конфуцианский муж наделял себя миссией «вымести грязь всего света». Буддисты и даосы не снимали с человека ответственности даже за грех, совершенный во сне. Логика китайского ритуализма требовала признать, что одиночество мудреца изливается в со-общность людей подобно тому, как вещи в акте ограничивающей их стилизации открываются небесному простору. Люди едины по пределу своего существования, и этот предел — типизированная форма, нормативный жест, который принадлежит всем и никому в отдельности.

Очевидно, что китайский ритуализм исключал столь привычное на Западе понятие целостной личности и даже индивида (буквально — «неделимой» сущности).

Личность в китайской культуре мыслилась по законам и конфигурации телесного опыта, но телесность в данном случае, повторим еще раз, выступала не как «физическое тело», логическая противоположность сознания, а как принцип плюрализма восприятия мира и, следовательно, множественности жизненных миров. Ведь именно тело обуславливает бесконечное разнообразие нашего опыта. Телесность же — подлинный прообраз глубины Хаоса, состоящей из разрывов и непоследовательности; она делает возможным само различие в нашем опыте. Поэтому личность как тело выступает в двух разных по содержанию, но типологически преемственных видах. Один из них — то, что еще древние даосы, а позже чаньские наставники называли «изначальным обликом» человека, существующим «прежде его появления на свет». Этот хаотично-смутный безличный лик принадлежал миру «прежде неба и бытия»; он прорастал незримым деревом рода-школы сквозь толщу поколений учеников—преемников традиции. Другая грань личности как телесности — это социальное лицо (*мянь цзы*), творимое в стилистически выверенных, «этикетных» связях между людьми. Таким образом, «тело личности» очерчивало область посредования между неопределенной множественностью Хаоса и эстетизированной множественностью этикетных отношений.

В итоге китайская «личность-тело» предстает одновременно глубиной и непрерывно разрастающимся в пространстве клубком отношений, чем-то всецело внутренним и чисто внешним. Сочетание или, лучше сказать, наложение друг на друга двух этих граней личного существования не оставляло места для представления о целостной и уникальной личности. Это было в свое время зафиксировано М. Вебером, отметившим, что китайская культура «подавляет в человеке естественное стремление к целостности личности». Данный тезис подтверждается некоторыми примечательными особенностями китайской науки и искусства. Китайская медицина, как известно, не знала анатомии, а китайская живопись — «обнаженной натуры» и вообще представления о пластически-цельной физи-

ческой индивидуальности. С древности в Китае сохранялась устойчивая традиция писать портреты людей на фоне пейзажа или его отдельных элементов, чаще всего деревьев или камней. Как следствие, на китайских портретах внимание зрителя сосредоточено не столько на внутреннем мире человека, сколько на его отношении к окружающему миру. Оттого же стилистика китайского портрета извечно варьируется между стереотипно-бесстрастными и экспрессивными, часто откровенно гротескными образами. Первое — явление недостижимой «усредненности» одухотворенной Воли; второе — знак жизненной метаморфозы и, следовательно, разрыва в опыте телесности.

Итак, личность в китайской культуре — это иерархически устроенная по образцу живого организма структура, где высшей ценностью является «движущая сила жизни» (*шэн цзи*), способность человека «превозмогать себя» (*кэ цзи*), развиваясь согласно заложенным в организме потенциям роста. Отсюда проистекают многие существенные черты мировоззрения и психологии китайцев: доверие к творческой силе жизни и принятие судьбы, признание неизбежности и вседушности отношений иерархии и столь же стойкое неверие в благотворность частной инициативы и в способность общества самому, в отсутствие твердого, но мудрого руководителя, устроить свой быт. Лучший прообраз китайской личности — это растущее и ветвящееся дерево, а китайский социум являет собой картину как бы густых зарослей, где ветви деревьев тесно переплетаются между собой.

Если мы хотим понять, каким виделся китайцам минской эпохи подлинный лик человека, мы должны обратиться к жанру официального портрета. Последний с древности вошел в быт как часть культа предков и развивался по законам символического мирозерцания, неразрывно связанного с китайским пониманием ритуала. Кстати сказать, портретные изображения святых и мудрых мужей всегда занимали высшую ступень в китайской иерархии жанров живописи. В эпоху поздних империй, в условиях доминирования живописи «людей культуры», портретный жанр уже не считался

высоким искусством, но продолжал развиваться и в жизни общества занимал, пожалуй, еще более важное место.

По традиции создание портрета в Китае называлось искусством «передавать дух, выписывать облик». Слово «облик» (*чжао*) здесь означало, собственно, «отблеск», «отражение». Иными словами, портрет, по китайским представлениям, был маской души, преломлением сокровенных состояний духа в материальности тела. Он действительно никогда не терял генетической связи с маской и не переставал быть стильной, типовой формой, состоявшей из нормативных и освященных традицией деталей. У этого портрета был магический двойник — поминальная табличка с именем покойного, хранившаяся на домашнем алтаре. Следовательно, портрет относился к «внешнему» аспекту родового тела, был именно зеркальным образом, отблеском родовой жизни.

Портрет в китайской традиции имел двойственный статус «лика безобразного», символа сокровенной явленности родовой жизни, тени, отбрасываемой внутренним светом сознания. В древности он действительно сводился к контуру на темном фоне, к графическому эскизу, где отсутствие естественного освещения как бы указывало на постигаемый внутренним взором потаенный свет сновидений. Оттого же лицо предка являло на самом деле вездесущность мирового сияния: обычай строго запрещал наносить на портрет тень и предписывал писать его оттенками одного тона. Игра сокрытия-откровения в бытии истинного Лица засвидетельствована самим способом бытования официальных портретов: обычно их держали свернутыми в сундуках и вешали над семейным алтарем только по большим праздникам в знак того, что усопшие члены рода воистину празднуют вместе с живыми.

Подобно ритуальному жесту, «тени» предков олицетворяли прежде всего социальную значимость личности. Обязательные для официального портрета торжественная поза, парадная одежда, бесстрастное лицо, составленное из типовых частей по законам физиогномики таким образом, чтобы являть собою благое зна-

мение, — все это внушало идею должного, благостного, непреходящего, гармонически всеобщего. Перед нами своего рода равнодействующая всех душевных импульсов, некий образ мирового круговорота, неотличимый от стильных, орнаментальных качеств бытия и в своей стильности выразивший концентрацию творческой воли. Благодаря нарушениям анатомических пропорций тела создается впечатление, что портрет раздувается под напором переполняющей его жизненной силы, превосходит свои границы, тает в излучении мировой энергии, словно камень, плавимый жаром вулканических недр.

Плоскостной характер изображения в китайском портрете исключал иллюзию внешнего правдоподобия, реального присутствия того, кто уже покинул мир живых. Перед нами образ, предназначенный не столько для созерцания, сколько, так сказать, для осязания, непосредственного соприкосновения с инобытием. Оттого же ему свойственна известная интимность, и при всей его церемонности он в предельной своей глубине оказывается все-таки портретом родного человека. Первое в китайской истории наставление по искусству портрета, созданное в XIV веке Ван И, требовало от портретиста прежде всего способности «запечатлеть в сердце», «видеть с закрытыми глазами» изображаемого им человека. В этом требовании для современников автора не было ничего необычного: издревле в Китае считалось, что старшие передают свою мудрость потомкам и ученикам «от сердца к сердцу». Вместе с тем сама личность человека для Ван И растворяется во всеобщем порядке мироздания: писать портрет следовало с учетом «восьми признаков» традиционной китайской физиогномики (наделявшихся, разумеется, определенным космологическим значением), а также понятий, относившихся к внутренней, духовной анатомии человека, таких как «три двора» (три уровня лица и туловища), «девять дворцов» (анатомический аналог системы Восьми Триграмм) и т. д.

Китайский портрет, таким образом, оказывается очень точной иллюстрацией идеи не-двойственности глубины и поверхности, символического и актуального,

лежащей в основе китайской традиции и китайского восприятия вещей культуры – например, антикварных сосудов. Конфуций назвал одного из своих учеников «жертвенным сосудом». Определение, конечно, многозначное, но имеющее, несомненно, и буквальный смысл. Вспоминая сказанное ранее о воспитательных и эстетических свойствах антиквариата, можно заметить, что личность в Китае в самом деле подобна ритуальному сосуду: она хранит в себе недостижимую глубину «уединенности», представляет себя в своем внешнем убранстве и, подобно акту ритуала, способна связывать и примирять то и другое в процессе «самопревращения». В XVII веке Фу Шань утверждал, что истинный мастер портрета способен «превосходно изобразить дух человека, даже не выписывая его глаз и носа».

Естественно, акцент на внутреннем постижении ничуть не мешал китайским портретистам со всей тщательностью и в соответствии с установленными правилами изображать одеяние модели, придавая ему как бы самостоятельное существование. Ибо одежда, подобно нормативному жесту, есть декорум лика или, что то же самое, зримое воплощение общественного лица. В свете традиционного символизма она была важна не меньше, а во многих отношениях и гораздо больше физического лица человека. Притом в изображении самой одежды первостепенное значение придавалось ее складкам — знакам сокровенной глубины телесности. Кроме того, складки выписываются линиями, а линия, как основной элемент живописного изображения в Китае, кажется зримым аналогом (именно: «превращенной формой») энергетических каналов, составляющих внутреннее строение тела, согласно китайской медицине. Поистине, традиционный китайский портрет — одна из самых откровенных иллюстраций рассеивания, самосокрытия символической реальности в орнаментальности собственных отблесков. С предельной наглядностью в нем раскрывается природа китайского «ритуала жизни» как последовательной конкретизации самих типов восприятия. Минские портретисты, заметим, различали 18 способов изображения платья на портретах.

Таким образом, материал портретного изображения в Китае, его основной кирпичик есть тип как образ, преобразованный творческой волей*. Тип не есть ни вещь, ни идея. Он совмещает субъективные и объективные качества и представляет собой, скорее, сам момент трансформации видения, внутренний предел воспринимаемого предмета или, как говорили в Китае, его «утонченную истину». Он есть образ в его открытости зиянию бездны метаморфоз, грань присутствия и отсутствия, одновременно соединяющая и разделяющая их.

Ориентация китайской живописи на типы вещей предопределила тесную связь китайского портрета с физиогномистикой, оперирующей типами лица. Традиционная физиогномистика в Китае различала 24 типа бровей, 28 типов глаз, 24 вида носов, 16 видов ртов и столько же разновидностей ушей. Портрет в Китае был именно стилизованным изображением прототипа, возводившим его индивидуальные особенности к одной сущностной черте – воплощению стиля.

Метод типизации действительности заставляет предположить существование некоего символического прообраза вещей или, лучше сказать, беспредельной действительности, предвосхищающей и проницающей все конечные действия подобно тому, как семя в известном смысле уже содержит в себе плод. Постигание «небытия» или, точнее, способность открыться ему, вместить его в себя есть вершина духовного совершенствования в даосизме. В даосской традиции существовало даже понятие «подлинного облика» (*чжэнь син*) божеств, образа внефигуративного, экспрессивного, имевшего вид сжатой схемы и нередко исполнявшегося в манере каллиграфической скорописи. То была как бы мгновенная зарисовка внутреннего предела видения, и она имела своим внешним коррелятом общепонятный антропоморфный образ божества.

Ясно также, что основой портретного изображения, как и всей китайской живописи, была именно линия,

* Подробнее о природе типов и типизации в китайском искусстве см.: *Малявин В. В.* Сумерки Дао. М., 2001; *Китайское искусство / Сост. В. В. Малявин.* М., 2004.

самое качество штриха, выступавшие прообразом первоизданного «одного превращения мира». Портреты святых подвижников особенно часто исполнялись в манере пейзажной живописи, что подчеркивало мотив «вечнопреемственности» духовной жизни. Вот характерный пример: классический в своем роде портрет даосского патриарха Лао-цзы, получивший распространение в эпоху позднего Средневековья. Родоначальник даосизма изображен здесь сидящим верхом на своем «темном быке». Его образ, таким образом, подчеркнута литературен и притом обозначает жест ухода — кульминационный пункт его жизненного пути. Этот жест наилучшим образом свидетельствует о глубине внутренней отстраненности просветленного духа. Тем не менее Лао-цзы предстает именно мудрым человеком: на лице его играет тихая, добрая, но скромная, едва заметная улыбка: жест ухода есть прежде всего жест смирения. Чтобы лучше передать богатство и утонченность духовного состояния даосского патриарха, авторы портретов насыщают картину новыми деталями. В их ряду наиболее заметен бык, составляющий явную параллель своему хозяину. Этот славный представитель животного царства смотрит в ту же сторону, что и Лао-цзы, и, кажется, так же же весело улыбается про себя, как и он. Массивный круп быка плотно заштрихован тушью, чисто стилистически перекликаясь с так же плотно заштрихованным пространством листвы растущего рядом дерева. Ибо в игру живых созвучий мудрости Пути вовлечен также и растительный мир.

Эта прикровенная, интуитивно угадываемая переключка сознания мудреца, жизни животной и растительной и даже, как легко вообразить, земли и камня подсказывается на уровне технического навыка рисования, преемственности движения кисти — усвоенного до полной произвольности и все же наполненного одухотворенной волей. Необычайно плотная пульсация этого первоизданного движения жизни хранит в себе, однако, бесконечно, до полной пустотности, утончающийся ритм вселенской гармонии. В ней есть символическая глубина слоистого, складывающегося в себя бытия.

Можно сказать, что официальный портрет, сложившийся окончательно как раз в эпоху Мин, являл воочию таинство самопресуществления человека в пустоте. Говоря языком китайской традиции, он обнажал «небесное» в человеческом. Поэтому, как бы ни был важен в жизни минских современников культ предков, последний нельзя сводить к чисто семейному делу, к мистике «крови». Источником авторитета в Китае выступало само Небо, то есть порядок мироздания как таковой, и патриархальная власть отца в китайской традиции не имела той идеологической санкции, которую ей предоставляли, скажем, монотеистические религии Запада. Власть родителей была, по существу, лишь наиболее естественной и доступной приметой «Небесного веления» — естественной, но отнюдь не единственной. Наряду с узами кровного родства в минском обществе существовали узы «родства по духу», нередко куда более прочные и весомые, чем связи семейные и клановые. Достаточно вспомнить отношения между наставниками и послушниками в монашеских общинах и тайных обществах, между учителями и учениками в самых разных видах ремесла и искусства. Все эти связи расценивались как разновидности единого типа отношений. Недаром настоятелей монастырей в Китае называли «предками», а учителей — «наставниками-отцами». Портрет родоначальника — будь то религиозной секты, образовательной академии или школы воинского искусства — был одной, а во многих случаях и единственной (наряду с родословной) реликвией духовной общины.

Что же представлял собою тип отношений, который определял идею социальности в Китае? Он выражен в уже упоминавшемся выше понятии «лица» — выражении социального статуса индивида. «Лицо» воплощает претензии человека на власть и одновременно сопутствующие этой власти обязательства перед обществом; его можно потерять помимо своей воли. Китайского короля в самом реальном смысле играет его свита. Именно страх потери лица порождал в китайцах ту мелочную щепетильность в вопросах этикета, которая всегда удивляла европейцев. Этика «лица» ставила

акцент на взаимозависимости людей в их отношениях между собой; она исключала конфликт и даже открытую защиту своих личных интересов. Тот, кто обладает «лицом», не властен над собой: он делает не то, что хочет, а то, что предписывает этикет. Главный вопрос этики «лица» — это вопрос искренности маски, доверия к этикету. И чем откровеннее, чем публичнее маска, тем острее потребность иметь доверие к ней. Вот почему опасность вырождения этикета в организованное лицемерие сильнее всего ощущалась в кругах имперской бюрократии. Мы знаем, что в минскую эпоху фальшь традиционной политики осознавалась как никогда остро и болезненно. Преследовавший конфуцианского чиновника страх «потерять лицо» и запечатать себя скверной эгоистической обособленностью не давал забыть о действительных корнях ритуала — об ужасе бездны, открывающейся в подлинной коммуникации, о взрывной силе человеческой со-общительности.

Публичная жизнь империи с ее жесткой этикетностью и плохо скрываемым взаимным недоверием власть имущих наглядно демонстрировала неспособность этики «лица» создать сплоченное общество или привести социум к «гражданскому состоянию». Нормы традиционной морали больше годились для тех ситуаций, когда не требовалось «спасать лицо», — для узкого и непринужденно доверительного круга родных, друзей, товарищей по школе или ремеслу. В таком кругу, где многое, если не всё, делалось и понималось без лишних слов, сдержанность не вступала в конфликт с искренностью и даже самые закоренелые педанты могли найти общий язык с даосскими философами, которые высмеивали рутинерство и напоминали, что чрезмерная церемонность в отношениях с близкими подозрительна и обидна. Политика же в старом Китае была только продолжением в иных формах и иными средствами семейного уклада. Всякий служилый человек, особенно на уровне местной администрации, должен был опираться на поддержку «своих людей» среди подчиненных и искать покровителя среди начальства. Альтруизм на службе воспринимался в лучшем случае

как чудачество, в худшем — как предательство по отношению к своим родственникам.

В итоге повседневная жизнь китайцев всегда регулировалась не столько официальными законами и регламентами, сколько личными «связями» (*гуаньси*), предполагавшими солидарность и даже взаимную симпатию связанных этими узами лиц. В китайском обществе «связи» с их акцентом на «человеческое сочувствие» (*жэнь цин*) позволяли преодолеть почти неустрашимый в терминах китайской этики разрыв между частной и публичной сферами жизни и в этом смысле были совершенно необходимым личностным коррелятом формальных отношений.

Конечно, идеал доверительного общения в Китае не имел ничего общего с фамильярностью. Напротив, поиск дружески откликающегося сердца заставлял еще острее ощутить извечное одиночество тех, кто называл себя друзьями. Дружба была единственной формой отношений, позволявшей выйти за рамки семейно-клановых связей. Но даже отношения дружбы в Китае не предполагали равенства сторон. По крайней мере, из двух друзей один должен быть старшим, что давало ему повод покровительствовать своему младшему товарищу и давать ему советы во всех делах вплоть до выбора невесты. Отказ последовать рекомендациям старшего грозил разрывом отношений. Само общение друзей было до предела формализовано и служило благоприятной почвой для демонстрации знаменитых «китайских церемоний», всех этих взаимных поклонов, расшаркиваний, комплиментов. Одним словом, даже дружба не вырывала благородного мужа из его «глубокого уединения» — напротив, даже укрепляла его. Дружба в Китае была именно дружбой *разных* людей. Китайские ученые люди традиционно исповедовали идеал дружбы как интимно-сдержанного, возвышенно-целомудренного созвучия сердец. Общение с другом (и притом выше всего с отсутствующим другом) было для них высшим, наиболее органичным претворением ритуала и, следовательно, способом осуществить предписанные традицией формы духовной практики.

«Говорить с образованным другом, — писал литератор XVII века Чжан Чао, — все равно что читать ученую книгу. Говорить с возвышенным другом — все равно что читать стихи. Говорить с прямодушным другом — все равно что читать каноны. Говорить с остроумным другом — все равно что читать романы». Чжан Чао вторил его старший современник Лу Шаоянь: «Созерцать цветы хорошо с возвышенным другом. Любоваться певичкой хорошо с целомудренным другом. Восходить на гору хорошо с беспечным другом. Глядеть на водную гладь хорошо с щедрым другом. Смотреть на луну хорошо с бесстрастным другом. Встречать первый снег хорошо с чувствительным другом. А поднимать винную чарку хорошо с понимающим другом».

Принимать друзей подобало не во внутренних покоях дома, что могло дать повод заподозрить хозяйина в излишней открытости, а в саду, на фоне живописного вида. Отвесив приветственные поклоны, хозяин и гость усаживались в кресла, поставленные на солидном удалении друг от друга. Теперь каждый из них видел не столько своего собеседника, сколько пейзаж, открывающийся перед его взором, и, казалось, весь мир вовлекался в разговор друзей. Разнообразие мира обещало нескончаемость поводов для радости. Нужны ли тем, кто вместил в себя вселенную, многословные рассуждения и показное музицирование? Достаточно было строчки стихов, одного аккорда циня, и безбрежный простор общительности друзей восполнял недосказанное и непрозвучавшее.

Для понимавших друг друга друзей не было нужды в обильных закусках. Их могла заменить чашка чая — простейший символ радушия и духовной утонченности в традиционном китайском быте. Конечно, китайцы не были бы китайцами, если бы они не совмещали должное не только с приятным, но и с полезным: чай — напиток и вкусный, и целебный. Готовясь к чаепитию, важно было подобрать нужный сорт чая, запастись подходящей водой и даже топливом. По традиции различались три категории воды, пригодной для заварки чая: лучшей считалась вода с гор, на втором месте находилась вода из реки, на третьем — из колодца, а каждая из этих

категорий включала в себя еще три разряда воды, так что в результате получалась все та же сакраментальная девятка. Обычно воду собирали во время дождя (но не грозы, когда «небеса гневаются»), зимой же растапливали снег, считавшийся «семенем пяти видов хлебов». Находились и гурманы, которые добывали воду для чаепития каким-нибудь экзотическим способом — например, собирая влагу со сталактитов в пещерах или росу на бамбуке. Аромат бодрящего напитка, отличавшийся почти бесконечным разнообразием оттенков, форма, материал и цвет чайной посуды подчинялись требованиям стильности и символизировали чувства друзей, придавая их беседе еще более интимное звучание. За чаем, писал Ту Лун, «глубоко проникаешь в душу, соприкасаешься с сердцем» собеседника, а пить чай с неподходящим человеком — это «все равно что сталактитовой каплей (то есть “молоком матери-земли”) поливать бурьян». Сталактитовая капля считалась особенно насыщенной энергией чистого ян, ибо сталактиты соседствуют с залежами яшмы.

Минские гурманы подробно классифицируют и описывают разные виды хвороста, используемого для приготовления пищи. К примеру, ветки тутовника следовало употреблять для приготовления целебных снадобий, но не для жарки свинины или угрей, а также разогревания прижигательных палочек, ибо в таком случае эти палочки могли поранить кожу.

Разумеется, настоящему вкусу чая, подобно «подлинному образу» вещей, надлежало быть, как часто повторяли минские знатоки, «неуловимо тонким». Настоящий ценитель вкуса наслаждается тончайшими оттенками вкуса, почти что его отсутствием. Подавать густо заваренный или пахучий аромат считалось пошлостью. По той же причине чай не должен был привлекать к себе слишком много внимания и заслонять собой духовное общение. Не потому ли в Китае, в отличие от соседней Японии, где культ чая приобрел небывалый размах, так и не сложилась особая «чайная церемония»?

Китайские ценители прекрасного отдавали дань и вину, хотя чаще всего в шутиливой форме, поскольку вино все же не считалось самым изысканным компань-

оном возвышенного мужа. По традиции поэты устраивали состязания, по очереди сочиняя стихи, и проигравший в качестве штрафа выпивал чарку вина. Обычно к столу подавали только один сорт вина, которое пили подогретым.

Конечно, среди городских богатеев находилось немало охотников устраивать лукулловы пиры, изумляя гостей деликатесами вроде супа из акульих плавников, ласточкиных гнезд и прочих кушаний, ценимых больше за дороговизну, чем за тонкий вкус. Верхом же поварского искусства считалось умение приготовить кушанье так, чтобы нельзя было догадаться, из чего оно сделано: еще одна, на сей раз гастрономическая, иллюстрация тезиса о «самопревращении» вещей. Во многих монастырях умели готовить вегетарианские блюда, которые по вкусу не отличались от мясных. Званные обеды начинались обычно около полудня и частенько затягивались до темноты. Хорошим тоном считалось накрывать столы на восемь персон — так называемые «столы восьми небожителей». В центре стола ставили четыре главных блюда, по краям — четыре блюда с закусками. Позднее вошли в моду маленькие столики на двоих. Вино пили по очереди из двух кубков, вежливо наполняя их для соседа. Считалось неприличным пить в одиночку: участники трапезы по очереди провозглашали здравицы друг для друга. По обычаю каждый сам накладывал палочками еду в свою чашку, стараясь взять не больше, чем сосед.

Совместные трапезы были общепринятым знаком солидарности среди родственников, соседей и коллег во всех слоях минского общества. Сами императоры время от времени устраивали для придворных сановников официальные банкеты, во время которых публику развлекали десятки танцоров и музыкантов, слуги разбрасывали цветы, и все присутствующие отбивали по десять земных поклонов каждый раз, когда Сын Неба предлагал осушить кубки. Конечно, присутствие на казенных пиршествах слишком часто было не более чем утомительной служебной обязанностью. Некий чиновник, живший в начале XVII века, заявляет в своих записках, что он твердо решил не посещать банкеты в

местной управе, ибо «вредить своему здоровью, угождая другим, — это, что бы там ни говорили, нелепо и смешно». Неприязнь минских ученых людей к официальному церемониалу — одно из многих свидетельств углубившегося разрыва между частной и публичной жизнью. Правда, в городах существовали и даже попали на страницы литературных произведений веселые компании гуляк, диктовавших неписанные законы городского «шика». Однако похождения этих повес знаменовали, по существу, бегство от реальной жизни: они не предполагали искренности в общении и, следовательно, настоящей дружбы.

Новое чувство дистанции по отношению к традиции и, как следствие, более отчетливое сознание коллизии внутреннего и внешнего, интимного и публичного в человеческой жизни определили судьбы портретной живописи в минском Китае. В последние десятилетия правления Минской династии под оболочкой традиционного лица-маски уже вызревают элементы психологического портрета лица-индивидуальности. Портретисты того времени всерьез ищут внутреннее сходство изображения с моделью, используя различные приемы, которые побуждают зрителя постигать жизнь изображенных ими людей изнутри, сопереживать с ними, смотреть на мир их глазами. Интерес к реальному человеку усилился настолько, что, например, художник Сян Шэнмо мог нарисовать себя держащим в руке листок бумаги, на котором указаны точная дата и обстоятельства создания портрета.

И все же реалистические тенденции в позднеминском портрете имели мало общего с психологическим реализмом в собственном смысле слова. В Китае эволюция портрета, как и других жанров изобразительного искусства, шла по пути все более углубленного продумывания традиционного миропонимания. Внутренняя глубина личности осталась в Китае символическим, самоскрадывающимся пространством творческих метаморфоз «сердечного сознания». Китайский портрет свидетельствует не только об узрении в человеке внутренней субъективности, но и о размышлении по поводу этого узрения. Одно из интереснейших тому подтверж-

дений мы находим в популярности портретного изображения с затылка, который побуждает не только и не столько соучаствовать внутренней жизни изображенного на картине персонажа, сколько проецировать эту жизнь на внешний мир, растворяя исключительное и возвышенное во всеобщем и даже, может быть, банальном, переводя субъективную глубину лица в не-сокрытость телесного присутствия. Нередко фигурки людей на пейзажных картинах вообще лишены лиц.

Художник Шэнь Чжоу, нарисовав в возрасте восьмидесяти лет автопортрет, сопроводил его надписью, в которой задавал неизбежный для всех портретистов вопрос: похож ли портрет на его оригинал? Вопрос Шэнь Чжоу не столь наивен, как кажется на первый взгляд. В китайской традиции он имеет глубокую подоплеку, поскольку самое бытие «личности-тела» являло собой не что иное, как саморазличение подобного, пространство посредования между недостижимо-сокровенным и предельно очевидным. Китайский портрет, как образ превращения, был призван утвердить внутреннюю преемственность опыта в череде жизненных метаморфоз. Он воплощал загадку маски, сросшейся с лицом. Оригинальное проявление того же мировосприятия мы встречаем в творчестве Чэнь Хуншоу, где многое рождено попыткой — по существу, иронической — соединить маску с живым чувством в самой усилении осознания пределов сознаваемого. Персонажи этого художника, сосредоточенно глядящие вдаль или вглядывающиеся в «древний камень», словно пытаются узнать себя в чем-то неизведанном и непостижимом. Они живут мечтой о Едином Превращении, которое «придает жизни еще большую жизненность». Портрет — одно из свидетельств этого символического бытия, присутствия «жизни преизобильной», одновременно возвышенной и естественной. Чэнь Хуншоу оставил несколько автопортретов, на которых изобразил себя в облике разных «праздных мужей» и даже даосского небожителя. От XVIII века сохранился (очень стилизованный, как почти всё искусство того времени) своего рода двойной портрет императора Цяньлуна: император изображен по образцу известного автопортрета

трета художника Ни Цзяня на фоне своего же портрета, так что его образ дан сразу в двух преломлениях!

Опознать границы социального пространства «лица» помогает обращение к жизни и творчеству тех современников минской эпохи, которые явились выразителями фазы «завершения традиции» в истории китайской культуры. Среди ученых людей к их числу принадлежали радикальные последователи Ван Янмина — поборники постижения «подлинности» бытия в самом себе, почти сплошь отличавшиеся эксцентричным, нередко дерзким поведением и с воодушевлением слагавшие панегирики мужам «древним и странным», «одержимым страстью», «сумасбродным». Литератор позднеминского времени Чэн Юйвэнь, следуя тогдашней моде, составил даже классификацию типов «возвышенного безумства», где фигурируют люди «одержимые», «сумасшедшие», «неразумные», «буйные», «неумелые» и т. д. «Буйство» и «неразумность» этих мужей ценились, заметим, не сами по себе, а как признак твердой воли — главной добродетели неконфуцианского ученого после Ван Янмина.

С XVI века сложился и устойчивый тип нонконформистского художника — человека, как правило, образованного, родом из добропорядочной семьи, но не сумевшего сделать карьеру и вынужденного торговать своими занятиями и талантом. Впрочем, его двусмысленное положение в обществе позволяет ему пренебрегать этикетом и даже бравировать своей свободой, тем более что у него обычно имеются влиятельные покровители, не без тайной зависти вззирающие на его причуды. Он большой любитель вина и женщин, поклонник даосской романтики и неисправимый индивидуалист, повинующийся только зову чувства. Вот один из таких людей: художник из Нанкина Ши Чжун, который «казался дурачком», любил «в одежде даоса, босоногим, заткнув за пояс цветы, ездить верхом на буйволе», в живописи же «никому не подражал, а был только самим собой». А вот современник и земляк Ши Чжуна, У Вэй, по прозвищу Маленький Небожитель, на которого «вдохновение часто нисходило во хмелю. Тогда он хватал кисть и щедро брызгал тушь на бумагу,

создавая картину в одно мгновение». Будучи призванным ко двору, У Вэй (стереотипный анекдот!), чуть ли не мертвецки пьяный, в затрапезном виде рисует в присутствии императора картину «Ветер в соснах», и государь, восхищенный его искусством, восклицает: «Воистину, это кисть небожителя!»

В то же позднеминское время более других прославился своими безумствами гениальный художник и литератор Сюй Вэй, чьи дерзкие, временами крайне жестокие поступки дали повод многим современникам считать его и вправду помешанным. Картины его отмечены печатью могучей, доходящей до мучительного исступления, страсти. Еще при жизни Сюй Вэй стал героем скандальных анекдотов, но Юань Хундао, составивший его восторженное жизнеописание, даже отказался проводить различие между гениальностью и болезнью, заявив, что Сюй Вэй «был больным потому, что был необыкновенным, и был необыкновенным потому, что был больным». Что ж, в этом суждении есть своя логика.

Что скрывалось за выходками блаженно-безумных мастеров? Обыкновенная психическая неуравновешенность? Желание разоблачить лицемерие официальных норм культуры? Или опыт более сложный, сопряженный с пониманием того, что всякое сообщение о наличии маски — это тоже маска, а указание на вездесущность лжи — это тоже ложь? А может быть, мы в состоянии поставить более точный диагноз «безумцам» XVI—XVII веков, сославшись на то, что было сказано во второй главе этой книги о неспособности художников-индивидуалистов сформулировать свою программу ничем не стесненного самовыражения? Некоторые из этих догадок указывают на положительную значимость безумия, позволяя усмотреть в нем не ложь и бессилие, а, скорее, правду и силу. Безумие не есть лишь антитеза разуму. Выявляя границы разумного, оно предстает условием всякой осмысленности. Оттого-то в истории человечества не переводятся премудрые дураки и в высшей степени серьезные шуты. Безумие ускользает от самого себя и так оказывается преддверием... мудрости! Свидетельствуя о жизни без

рубежей, жизни вечнопреемственной, оно обнимает собою и сон, и осознание нескончаемости сна. Наконец, безумие — верх страстности, предел идиосинкразии стиля, в которой осуществляется возвышенное уединение человека традиции. Безумны даосские подвижники, чья жизнь есть свободный танец « тела Дао». Абсолютно безумны наставники Чань, которые отвергали даже определенность символических типов. «Безумное чань» (*жуан чань*) — неплохое прозвище учения, которое предполагало в отрицании всяких смыслов утверждать свое право быть единственным и самовластным распорядителем истины. Недаром архииндивидуалист Ли Чжи объявил себя воплощением Будды. А его современник и товарищ по духу, очень влиятельный среди ученой элиты монах-проповедник Дагуань, утверждал, что просветленное сознание должно «сметать все на своем пути», и взял себе титул Царя Закона.

Этот метафизический бунт, однако, не мог иметь никаких осязаемых и долговечных результатов. Как и поиск «правды сердца» минскими неоконфуцианцами, он мог завершиться только разложением классической художественной формы-типа на саморазрушительную, превосходящую даже гротеск экспрессию и мастеровитый, но бездуховный натурализм.

Женский образ

Границы личности выявлялись и в отношениях между полами. Женщина в старом Китае либо являлась частью замкнутого, интимного мира семьи, либо вообще находилась за бортом общества. Древний обычай и законы империи требовали от нее полной покорности мужчине. В отчем доме дочь не могла послушаться отца и мать, а выйдя замуж, должна была безропотно повиноваться мужу и его родителям, в особенности свекрови, а во вдовстве подчиняться взрослому сыну. Лишь на пару часов в своей жизни, пока ее свадебный паланкин несли к дому жениха, женщина оказывалась предоставленной самой себе, отчего наряд новобрачной имитировал костюм императрицы. Но устрой-

ством браков занимались родители жениха и невесты, и нередко молодые до самой свадьбы даже не видели друг друга.

Вся жизнь китайской женщины проходила в женских или, по-китайски, «внутренних» покоях дома, почти в полной изоляции от мира. Правила хорошего тона, установленные самим Конфуцием, запрещали «мужчинам и женщинам от семи до шестидесяти лет сидеть и есть вместе». Мужу не полагалось при посторонних оказывать знаки внимания жене, ибо это могло дать повод упрекнуть его в отсутствии уважения к родителям. Отсутствие женщин на улицах китайских городов едва ли не более всего прочего бросилось в глаза первым европейцам в Китае. Лишь по большим праздникам женщины могли посетить родительский дом, посмотреть представления бродячей труппы и даже побывать на праздничном гулянье.

Господствующая мораль отводила женщине только роли услужливой дочери, покорной слуги и целомудренной вдовы. В позднюю императорскую эпоху среди верхов общества овдовевшим женам уже не дозволялось вторично выходить замуж и заметно усилился культ благочестивых жен, которые в знак преданности умершему супругу кончали жизнь самоубийством или наносили себе увечья. Девочкам по традиции давали начальное образование, хотя всё большее число моралистов были убеждены в том, что «отсутствие талантов — добродетель женщины». Классическая китайская литература обходит молчанием любовное чувство и даже легкий флирт. Даже в позднейших и фривольных в глазах моралистов романах влюбленные неспособны откровенно обсуждать свои чувства.

Обычай разрешал главе семьи брать в дом наложниц, а те должны были чтить привилегии законной супруги. Многоженство значительно смягчало столь характерный для истории европейского общества контраст между чувственной стороной любви и деторождением: эротика и обязательства, накладываемые браком, сравнительно легко уживались в традиционном семейном укладе китайцев. Для минских современников, наделенных почти инстинктивным чувством декораума, в

любовных связях всё решали интрига, этикетно-деликатное обхождение, и даже в откровенно скабрёзной литературе, настоящий бум которой наблюдается именно в минское время, мы не найдем сцен насилия (если только речь не идет о подонках общества).

Нельзя понять, почему миф природного превосходства мужчины над женщиной, объявленной существом от рождения ограниченным, сварливым, несдержанным, насаждался как никогда настойчиво именно во времена поздних империй, если не видеть в нем реакции на кризис патриархальной семьи в городских условиях. В нем угадывается стремление искусственно стеснить свободу женщины, лишить ее доступа к интенсивной публичной жизни городов. Не примечательно ли, что обычай бинтования ног девочек, распространившийся с XII века, в буквальном смысле затруднял передвижение женщины, а идеал женской красоты в ту эпоху отличался подчеркнутой искусственностью? Среди верхов минского общества женщина воспринималась, по существу, как игрушка мужчины, инструмент наслаждения, которое может иметь губительные последствия, но само по себе не означает забвения или нарушения некоего верховного закона. В этом качестве женщина, конечно, не могла претендовать на возвышенную роль «дамы сердца», но вполне заслуживала заботливого, хотя и снисходительного внимания.

А что же женщины? Принимая миф мужского превосходства, они жертвовали своей самостоятельностью, зато приобретали достаточно средств для того, чтобы окольными путями добиваться своего. Бытовые романы того времени и многочисленные отзывы современников не оставляют сомнения в том, что женщины, играя на слабостях мужчин или прибегая к своего рода эмоциональному шантажу — к примеру, угрожая покончить с собой, — не только эффективно отстаивали свои интересы, но и зачастую становились фактическими домоправительницами.

Здравый смысл китайцев и их приверженность к вежливым манерам не позволили им превратиться в женоненавистников. Женские качества высоко ценились там, где они способствовали укреплению семьи,

а именно: преданность мужу и его родителям, усердие в ведении хозяйства и рачительность, доброта и милосердие. Домашнее воспитание девочек, помимо обучения шитью и другим женским ремеслам, включало в себя уроки грамоты. Распространившиеся с минского времени гравюры, лубочные картинки и керамические статуэтки, имевшие хождение в простонародье, часто представляют образы женщин, уверенных в себе и сознающих свою женственность: они лежат в непринужденной позе, весело улыбаются, танцуют, оживленно беседуют.

Тем не менее женщины без семьи стояли и вне общества. К их числу относились, в частности, монахини, колдуньи, гадалки, свахи и прочие посредницы. Все они по причине своего необычного положения и образа жизни имели сомнительную репутацию, и моралисты позднего Средневековья советуют семейным женщинам держаться от них подальше. Ученый XIV века Тао Цзунъи сравнивал монахинь и посредниц с «ядовитыми гадами и скорпионами», отравляющими души обитательниц женской половины дома соблазнительными предложениями и рассказами о чудесах. Но большинство женщин вне семьи были действительно «публичными женщинами», причем они тоже разделялись на несколько разных по своему положению групп. В городах минского Китая по традиции существовали казенные публичные дома, обслуживавшие военные гарнизоны. В остальном проституция была точным слепком городского общества: почти непреодолимая пропасть отделяла рядовых жриц любви, доступных для простых горожан, от вышколенных певичек, развлекавших богачей. В минских городах имелись и семьи — порой сотни семей, — специализировавшиеся на поставке обученных разным искусствам девиц в дома знати и увеселительные заведения.

Проституция в минском Китае не столько заменяла или даже дополняла семейный быт, сколько являлась его зеркальным отражением. Она была, несомненно, знаком разрыва между частной и публичной жизнью в городском обществе, принадлежностью «другого», феерически недостижимого, зеркально-хрупкого

мира. Недаром дорогие публичные дома в городах Цзяннани обычно размещались в ярко расписанных лодках, и молодые повесы восторженно называли их «градом небожителей». По той же причине волшебный мир куртизанок был частью «изящного» образа жизни элиты общества. Литераторы той эпохи с упоением рассказывают о баснословных суммах, которые проматывали на пикниках с певичками купцы-толстосумы и ученые мужи, съезжавшиеся в города держать экзамены. Они же с неменьшим восторгом пишут о куртизанках, досконально познавших секреты «изысканного» быта и отринувших всё суетное. «Она отказалась от всех роскошных и броских вещей, — пишет об одной из них знаток нанкинских борделей Юй Хуай. — Ее покои наполнял только аромат благовоний, да напротив курильницы лежали свитки книг. Она любила рисовать пейзажи и с необыкновенным искусством изображала древние деревья...» Этот сугубо элитарный мир был почти по-семейному интимен: любители «ветреной» жизни имели своих избранниц среди «весенних цветов», подолгу поддерживали с ними связь и даже могли брать их к себе в дом. Певичек приглашали на семейные торжества. Для молодых людей их общество было настоящей школой хороших манер.

Как видим, быт обитательниц «расписных лодок» воспроизводил общую для этики «лица» коллизию церемониальной сдержанности и обостренной чувственности. То был как бы вывернутый наизнанку семейный уклад, а именно: зеркало семьи, обнажающее интимную сторону ритуала. Удивительно ли, что минским современникам доставляло особенное удовольствие изображать певичек образцами добродетели и чуть ли не хранительницами общественной морали? Эти женщины, с умилением сообщает Юй Хуай, даже «стыдились выходить на сцену для представления», а состарившись, часто постригались в монахини. Тот же Юй Хуай (кстати сказать, не поленившийся написать трактат о женских туфельках и чулках) описывает жизнь певички по имени Ли Шинян, которая, несмотря на свой успех среди знаменитостей Нанкина, прини-

мала у себя лишь немногих близких друзей и взяла себе прозвище Целомудренная Красота.

«Однажды я, — рассказывает Юй Хуай, — в шутку сказал ей: “Красота здесь есть, а вот целомудрия нет”.

— Ах, вы не знаете, почему я взяла себе такой псевдоним. Пусть я подобна пыли на ветру и веду жизнь недостойную, но распутство мне не по сердцу. С тем, кто мне мил, я буду жить одной жизнью, даже если он только холодно-вежлив со мной. А тот, кто не мил мне, даже силой не заставит меня соединиться с ним. Как же мне жить без целомудрия? — так ответила она, и из глаз ее брызнули слезы, замочив рукава халата...»

Для ученых авторов женская красота была призвана подтверждать идеалы и ценности «людей культуры». Любовная страсть в это задание, конечно, не вписывалась. В древней литературе женская красота традиционно связывалась с образом небожительницы, «яшмовой девы». Ее появление подобно чудесному явлению во сне; ее образ смутен и почти бесплотен. Однако даже такой холодно-бесстрастный образ красоты отвергается поэтом как минутный соблазн. Любовной неге он предпочитает претворение своего морального долга в мире. Со временем образ неземных красавиц становится более приземленным и насыщенным чувством, но никогда не теряет своих возвышенных качеств, которые делали его частью элитарной культуры. Отсюда и столь свойственное классической словесности стремление к сублимации любовного чувства, соотносению женских прелестей с космическими силами и моральными ценностями. Само тело женщины и в особенности собственно женские его черты полагалось прятать от постороннего взора, вплоть до того, что девушкам нередко туго бинтовали грудь.

Если европейский поэт мог увидеть в морской пене призрак прекрасной богини, то китайский поэт, напротив, скорее увидел бы в складках одеяний богини Гуаньинь гребешки морских волн. Он охотно сравнивал кожу красавицы с благородной яшмой, ее брови — с «очертаниями далеких гор», блеск ее глаз — с сиянием солнца и луны, ее сложную прическу — с резвящимся драконом, но ему и в голову не приходило востор-

гаться ее обнаженным телом и тем более описывать сексуальное влечение. Правда, литераторам позднеминского времени красивый пейзаж подчас внушает эротическое чувство, но сравнения жизни природы с образом прекрасной женщины относятся — в чисто китайском вкусе — именно к действиям, событиям и к орнаментальным свойствам вещей. Например, шум ветра в соснах может напомнить китайскому поэту о «звоне яшмовых подвесок» на головном уборе древней красавицы; изменчивый вид красивой горы внушает ему мысль о переменчивости женского облика и т. п. Ни один классический автор в Китае не мог вообразить себе красавицы без полного набора ее декоративных атрибутов, без ее «убранства», которое вводило ее в сеть церемонно-вежливых отношений: помады на губах, пудры и румян на лице, украшений, аромата благовоний. Но нам уже не покажется удивительным тот факт, что китайцев как будто интересует не тело само по себе, а декорум тела, некий внетелесный образ, являющийся сам момент метаморфозы физического тела.

Малоизвестный литератор Вэй Юн, написавший в самом конце минской эпохи сочинение о женских прелестьях, воздает хвалу красоте женщины в следующих словах: «Красавица рождается из тончайших испарений Неба и Земли, из яшмовой росы, скапливающейся на бронзовом диске. Такая женщина подобна видению благословенной древности, которое открывается разве что во сне. Она — как сладкое пение лютни, способное растрогать даже бездушное железо; как полет дракона, пронзающего облака. Сердце радостно откликается ей, а вместе с сердцем поют в согласии горы и реки, луна и звезды...»

После этого, в своем роде традиционного, вступления о «метафизических» истоках женского очарования Вэй Юн, также в традиционном ключе, заводит речь о разных декоративно-стильных атрибутах красоты: доме красивой женщины, ее украшениях, манерах и т. д.: «Жилище красавицы должно быть окружено со всех сторон цветами, дабы оно напоминало вазу с пышным букетом. Пусть оно будет подобным Беседке Густого Аромата, где хранится драгоценная яшма, цветок небесного свода.

Бедному ученому не к лицу сооружать своей красавице роскошный дворец — пусть живет она в скромном уединенном домике, вдали от пошлости света. Внутри же должны быть предметы изящные и приличествующие благородному человеку — и утварь в старинном вкусе, и прекрасные картины, приличествующие женским покоем. А вокруг дома пусть будут виться галереи и благоухать благородные цветы, и нигде не будет унылого пустыря. Никак нельзя обойтись без садиков на подносе и маленьких деревьев...

Что же потребно в доме для приятного времяпрепровождения? Как сделать так, чтобы одежда и пища тех, кто живет в доме, отобразили их изысканный вкус? Для этого потребна изысканная обстановка: нерукотворный столик, плетеная лежанка, маленький стул, хмельное ложе, сиденье для медитации, курильница, кисть и тушечница, книжки стихов, посуда для вина и чая, вазы для цветов, зеркало и косметические приборы, принадлежности для шитья, лютю и флейта, шашечная доска, живописные свитки и вышивки по шелку. Все эти предметы должны быть искусно сработаны, разложены в должном порядке и хорошо освещены. Надлежит со вкусом подобрать ткани для занавесок и бумагу для свитков...»

Настоящая красавица, продолжает Вэй Юн, не может не иметь спутниц, подобно тому, как красота цветка не может проявиться без листьев: «Красивые девушки свиты, знающие, когда подать чай и полить цветы, воскурить благовония и развернуть живописный свиток, подать тушечницу и тушь, подобны принадлежностям кабинета ученого и тоже заслуживают доброй славы».

Встречаться с красивой женщиной, по совету Вэй Юна, лучше всего следующим образом: «Воскурив благовония, пить чай, неспешно беседовать и наслаждаться в сердце». Встречаясь с красавицей, мы, конечно, встречаемся с красотой всего мира — гладью вод и пестрым ковром цветов, плывущими облаками и зарослями бамбука. А «сидеть с красавицей рядом, касаясь полами платья, — нестерпимая пошлость», — заключает автор.

Сомнений нет: женщина призвана быть зеркалом мужского мира «человека культуры». В глазах китай-

ского знатока «изящного» встреча с красавицей должна способствовать достижению полноты духовного опыта, открытию красоты, разлитой в мире, а отнюдь не поощрять субъективную чувственность и тем более сексуальное вожделение. В этой китайской версии куртуазной любви возбуждаемое женщиной эротическое чувство приводит в движение ту самую «машину желаний», которая побуждает дух созидать бесконечно утончающуюся паутину ассоциаций, творить мир вечного самопревращения бытия, где желание неспособно достичь пресыщения, но живет лишь предвкушением удовольствия, ищет сублимации в усилении «самопревозможания», в *игре-аскезе* – практике одновременно моральной и эстетической. Любовное чувство, таким образом, служит здесь воспитанию души. В этом смысле женщина должна быть или, точнее, должна вечно становиться *alter ego* идеального мужчины — «человека культуры».

В конце своего эссе Вэй Юн заявляет: «Мужчина и женщина, любящие друг друга, должны стремиться к верховному постижению». Смысл же этого «верховного постижения» он поясняет с помощью известной буддийской формулы: «Пустота — вот форма, форма — вот пустота», подчеркивая, что в нем открывается переживание своей «единственности», полной самодостаточности. Иными словами, эротическое переживание для китайского автора ведет к прозрению пустотности всякого опыта — и к усвоению того непостижимого *иньго*, которое таится в глубине всех мыслей и чувств. Нет ничего более чуждого этому идеалу, чем духовная распушенность и потворство похоти.

Конечно, не обходилось и без всепоглощающей в ту эпоху страсти к выделению отдельных женских типов. Известному ученому Чэнь Цзижу принадлежит перечень семи категорий женщин: благочестивые, талантливые, красивые, уродливые, распутные, бедные и романтические. Но многие свидетельства современников Чэнь Цзижу указывают на то, что в тогдашнем обществе границы между мужчинами и женщинами, подобно грани между учеными-чиновниками и купцами, оказались в значительной мере стерты. Водной энциклопедии, составленной литератором из Янчжоу,

приводятся новые типы женщин с мужскими занятиями или характером, как то: «женщины-ученые», «мужеподобные женщины», «женщина-муж» (то есть женщина с мужским талантом) и т. д. В конце правления Минской династии один ученый даже выступил с программой обучения женщин боевым искусствам, с тем чтобы они могли защитить себя и свой дом от разбойников.

Приведенное выше эссе Вэй Юна — образец соединения конфуцианских и буддийских понятий, явления сравнительно позднего в китайской культуре. Но очень похожий взгляд на сексуальные отношения издавна бытовал и в даосской сексологии, в так называемом «искусстве брачных покоев», где эротическое возбуждение вызывается и стимулируется только для того, чтобы быть преобразенным в абсолютный покой духа. Преобразенный эрос делает пол истинно полным, устраняя плотскую похоть. По словам даосского автора XVI века Хун Цзи, люди, сведущие в искусстве любви, «способны испытывать духовную близость, даже не пребывая в близости плотской».

В быту простого народа, где женщина обладала относительной самостоятельностью, символы мужской и женской сексуальности были равноправны и в известной мере даже взаимозаменяемы. Среди городских верхов, где женщина уже превратилась в объект желания мужчины, а тем самым — в символ мужского могущества, ее главным достоинством провозглашалось «очарование»: магическая сила женской красоты, скрытая под оболочкой покорности. Если в фольклоре мужчина и женщина выступают как родовые типы, то утверждавшееся элитарной культурой женское «обаяние» было индивидуально и неповторимо — ведь в нем отображалась эстетическая природа человеческого самосознания, разрывы и паузы, формирующие стиль. Секрет женского обаяния, отмечал Ли Юй, состоит в том, чтобы «сделать старое молодым, уродливое — прекрасным, привычное — поразительным». Он уподобляет красоту женщины огню в очаге, который не имеет постоянной формы, но излучает свет, позволяя видеть красоту всех вещей. Один позднеминский литератор приводит целый список «самых утонченных» прояв-

лений женского очарования, где фигурируют «тьнь за занавеской», «следы изящных туфельек», «изысканный смех», «походка как осенняя волна» и пр.

В сущности, очарование женщины есть знактворческой метаморфозы, выявляющей предельность в вещах: оно обнажает силу в слабости, безграничное в ограниченном и тем самым раскрывает уникальность каждой вещи. Примечательно, что в Китае женское очарование обозначалось термином *юнь*, выразившим идею гармонического сопряжения сил, которое раскрывает уникальность каждого момента бытия. По Ли Юю, умение каждой женщины быть очаровательной запечатлевается в уместном — хочется сказать музыкальном — сочетании ее фигуры, одежды, манер, речи, украшений. Подобно истинному символу, очарование укоренено в самой «полноте жизни»; согласно Ли Юю, оно «исходит от Неба». Ни одна красавица не может передать свое обаяние другой женщине, но каждая женщина может интуитивно постичь секрет *своего* обаяния.

Литераторы XVI—XVII веков часто пишут о качествах, которые, по представлениям их современников, делали женщину прелестной. Пальма первенства среди них традиционно отдавалась такому шедевру декоративной искусственности, как миниатюрная ступня — «цветочек лотоса» длиной в 3 цуня (около 10 сантиметров). Хорошим украшением к ней были изящные туфельки на высоком каблуке и чулки — предпочтительно одного цвета с туфлями или белые. Исключительное значение придавалось также форме бровей. Один литератор позднеминского времени перечисляет десять видов «изящных» бровей у женщин: брови «горкой», брови как «пять пиков», брови «как свисающие жемчужины», как «серп месяца», «кольца дыма» и т. д. По единодушному мнению знатоков, красавица должна была обладать хрупким сложением, тонкими длинными пальцами и мягкими ладошками, нежной кожей, «ивовой талией», «яшмовыми запястьями». Ей не полагалось выделять женские округлости своего тела и тем более оголять грудь. Напротив, свободно висевшие на ней одежды скрывали фигуру. Ей следовало иметь бледно-матовое лицо с высоким лбом, тонкими бро-

вьями над узкими глазами и маленький округлый ротик. Дамы из хороших семей сбрасывали часть волос на лбу, чтобы удлинить овал лица, и добивались идеального очертания губ, накладывая на них помаду кружком. Их волосы с помощью шпилек и заколок были уложены в сложную волнистую прическу; широко употреблялись и парики. Знатки уподобляли женские прически различным благородным цветам или облакам и драконам, находя в них сходство то с «драконом, играющим жемчужиной», то с «драконом, встающим из моря». Верхом парикмахерского искусства считалось умение соединить в прическе элементы «облака» и «дракона» таким образом, чтобы присутствие «дракона», скрытого «облаками», только угадывалось. По мнению Ли Юя; женщина, знающая толк в «изящном», должна ежедневно обновлять свою прическу и каждый месяц менять ее фасон, взяв себе в учителя, как всякий китайский художник, «созидательные превращения» мира. Он пишет: «Умная женщина каждое утро обзревает небеса и укладывает волосы по подобию облаков. Так она сможет меняться каждый день, никогда не достигая предела своих превращений...» Разумеется, ни одна красавица того времени не могла обойтись без косметики и украшений. Ведь именно туалет женщины полнее всего выражал ее удел: быть вещью, орнаментальной бездельницей, но в этом самоуподоблении материальности вещей обретать магическую силу. По мнению Вэй Юна, хорошо воспитанная женщина не должна носить на себе «слишком много или слишком мало украшений». Из украшений для головы достаточно «одной вещицы из жемчуга, одной из золота и одной из нефрита. А пара подобранных по цвету золотых или серебряных украшений сделает женщину прекрасной, словно цветок». Считалось изысканным, если щеки женщины покрывали пудра и румяна, а губы были выкрашены помадой цвета «спелой вишни». Женщины носили в волосах цветы, украшали себя серьгами, декоративными шпильками и гребенками, кольцами и браслетами, а на шею носили золотой обруч с замочком, слывший талисманом «долгой жизни». Они пользовались цветочной водой и ароматным мылом, пропитывали одежду запа-

хом дорогих благовоний. Этикет предписывал, чтобы лицо женщины всегда было бесстрастным, а движения — сдержанными и плавными.

Но секрет женского очарования таился все-таки не в вещах самих по себе, а в тонком вкусе красавицы, который выражался в умении всегда «соответствовать моменту». Поклонники женских чар в Китае просто не могли представить себе какой-то абстрактный, застывший идеал красоты, существующий вне обстоятельств и соответствующего им настроения, одним словом — вне времени. По словам того же Вэй Юна, весной одежда красавицы должна быть веселой, летом — радостной, осенью — торжественной, а зимой — чарующей. В духе своего времени Вэй Юн аккуратно перечисляет удовольствия, которые может доставить общество красивой женщины в разное время года и суток:

«С приходом весны хорошо гулять с красавицей в полях, любуясь ковром свежераспустившихся цветов. Летом особенно приятно вместе с красавицей подставить себя дуновению прохладного ветерка и, искупавшись, подремать в зарослях бамбука. Осенней порой хорошо взойти с красавицей на башню и оттуда любоваться с ней ясной луной или же плыть вдвоем с ней в лодке по лону вод, срывая цветы лотоса. Зимой же особенно приятно любоваться с красавицей заснеженным пейзажем и мечтать о весне.

Ранним утром хорошо, встав ото сна и посмотревшись в зеркало, перебирать цветы, поставленные с вечера. После обеда хорошо, опустив полог, прилечь в спальне. Вечером приятно отходить ко сну, надев спальный халат и сандалии. А ночью хорошо нежно беседовать в постели при слабом свете лучины, а потом вместе уснуть...»

Рассуждения Вэй Юна об удовольствиях, даруемых обществом красивой (и, значит, воспитанной) женщины, вновь напоминают о том, что для китайского ученого истина — это собственная тень, метафора реальности, обладающая, как ни странно, неоспоримой подлинностью. Движение самоизменчивости, взаимные переходы, перетекания тела и тени, света и отсвета, отменяющие саму идею «единственно истинного»

очерчивают пространство... игры бытия — той самой игры, которая одна способна доставить чистое, ничем не стесненное наслаждение, ибо она освобождает от необходимости чего-то знать, кем-то быть. Вэй Юн, как и любой другой китайский автор, с увлечением говорит о романтических радостях вольного парения духа, внушаемых видом прелестной женщины. Но «радостью» (*си*) в китайских текстах именуется и совокупление. И эта радость постигается через обуздание полового инстинкта — быть может, самое глубокое и непосредственное проявление игровой стихии в человеческом опыте. Игра в любви есть уже начало культивации духа. Наконец, есть еще одна причина, делающая игру столь значимой для сексуальной культуры китайцев: игра, очерчивая некое особое, привилегированное пространство человеческого общения, делает возможной и существование интимного человеческого сообщества.

Оказывается, подвиг самосовершенствования и чувственное наслаждение имели в китайской традиции общую основу и этой основой была чистая радость игры! Мы находим здесь обоснование неизменной спутнице эроса — перверсии, понимаемой не в узком, патологическом смысле «неестественного» проявления сексуальности, а в смысле гораздо более широком — как знака несоизмеримости духовности и предмета, а также неопределимости бытийственных посылок игры как приметы просветленного, бодрствующего сознания, увлеченного декором и нюансом, всем «внеположенным» существу дела — всем тем, что находится на грани восприятия, на пределе опыта. Превосходной иллюстрацией перверсии, о которой идет речь, служит хорошо известная любовь китайцев к «лотосовой ножке в три дюйма» у женщины.

В итоге сексуальная культура Китая до странности (на европейский взгляд) органично соединяет в себе три различных измерения: во-первых — мораль, ибо она настаивает на пронизанности чувства сознанием и в равной мере придании сознанию свойства *сердечности*; во-вторых — откровение, причем в равной мере «имманентное» откровение эстетических качеств жизни и «трансцендентное» откровение бессмертия и

святости; в-третьих — польза, ибо секс есть разновидность телесной гигиены, укрепляющей здоровье.

Это единение столь разных сторон жизненного опыта в эротическом чувстве имело, впрочем, свою цену. Оно предписывало женщине строго определенную роль: быть отчужденным образом, «мертвым следом» мужской культивированности духа. Женщина в минской культуре — это нарумяненное и напудренное, манерное, хрупкое, эротизированное, одним словом, искусственное до кончиков ногтей существо, — предстает тенью, маской, куклой, оборотнем, то есть перевернутым образом истинно сущего. Возбуждаемая ею страсть увлекает в темную бездну иного — в мир сна и смерти (для людей той эпохи пьянящая стихия страсти не метафорически, а вполне реально делала возможным общение между живыми и мертвыми, людьми и духами). С этой точки зрения эротика в позднем императорском Китае вдруг оказывалась венцом размышления о Великом Пределе бытия. Правда, в отличие от Европы, китайский эрос позволял совместить метафизику любви с ее плотской, чувственной стороной.

Последнее столетие царствования Минской династии ознаменовалось вспышкой интереса к эротизму во всех его видах. В этом интересе отобразилась глубочайшая неопределенность культурного задания человека той эпохи: познавать себя, испытывая пределы своего существования. Признание значимости женского лица-зеркала до крайности обострило коллизия двух неразделимых и все же несводимых друг к другу сторон человеческой эмоции — чувственности и рефлексии, а в равной мере и двух весьма несходных жизненных позиций: требования внутренней дисциплины, морального императива воли и «ветренности» эстетического восприятия жизни. Параллельное усиление обоих начал эмоциональной жизни вело к весьма неожиданному, даже парадоксальному результату, отчасти уже отмеченному во второй главе: сильное чувство, прежде всего страстная любовь, могло оказаться средством достижения высшей просветленности сознания, причем мужчина и женщина оказывались в нем совершенно равны. Известна поговорка того времени: «Хотя

мужчина и женщина разные, в чувствах и желаниях они одинаковы».

В большинстве случаев уже давно известная в даосизме и буддизме, но скандальная в конфуцианском обществе мысль о нравственной силе любовного чувства маскировалась под апологию общественной морали, что можно наблюдать, например, в творчестве Тан Сяньцзу или Фэн Мэнлуна, которые стараются доказать, что любовная страсть на самом деле укрепляет нравственные устои. В литературе последних десятилетий минского правления эта мысль становится даже преобладающей. Критики тех лет охотно ставили героиню пьесы Тан Сяньцзу «Пионовый фонарь», страстно влюбившуюся в своего будущего мужа во сне, в один ряд с целомудренными женами, пожертвовавшими собой ради чести мужа, ведь в обоих случаях речь идет о пылком и искреннем чувстве.

Как писал Фэн Мэнлун в своем «Классифицированном собрании историй любви» (типы превыше всего!): «Преданность государю, почтительность к старшим и все героические поступки ущербны, если они проистекают из ума, и подлинны, если они проистекают из чистого чувства. Муж, лишенный чувств, не может быть справедливым. Жена, лишенная чувств, не может быть целомудренной. Пошлые конфуцианцы знают лишь, что принципы определяют чувства. Откуда им знать, что на самом деле чувства являются основой принципов? Жизненная воля трав и деревьев превращается в почки и бутоны. Любовь — это жизненная воля человека: кто из людей не имеет своих бутонов? И как может любовь обмануть человека? Люди сами обманывают себя посредством чувств!»

Для Фэн Мэнлуна любовное чувство есть та нить, на которой держится все сущее в мире, и он не без вызова объявляет себя проповедником «религии любви», которая заслуживает названия отдельного учения наряду с конфуцианством, буддизмом и даосизмом. Фэн Мэнлун выделяет 24 категории любовного чувства, начиная с преданности благочестивых вдов и кончая любовной страстью к чудовищам и камням, вольно или невольно смешивая нормативные и асоциальные проявления чувства.

Характерно в своем роде собрание рассказов о развратных обитателях буддийских монастырей «Монахи в пучине греха» — одно из ранних эротически-дидактических произведений минской эпохи. Истории, вошедшие в эту книгу, производят двойственное впечатление: с одной стороны, они напоминают о губительных последствиях распутства (героев их непременно ждет справедливое возмездие), но с другой — наводят на мысль о вреде аскетической жизни, лишь раздувающей костер страстей. Мелькают в ней и намеки на то, что тот, кто и в страсти способен «поминать Будду», может обеспечить себе блаженство после смерти.

В последние десятилетия минского царствования уже можно услышать и откровенные заявления о благотворности эротического чувства для духовного совершенствования. «Любовь к добродетели — все равно что любовь к женской красоте. Только умный юноша способен на то и на другое», — заявляет литератор Су Шэнфу. Сходную мысль высказывает в одном из своих эссе влиятельный критик Цянь Цянь: «Только умные юноши ценят радости плотской любви. Благодаря своему уму они достигают высшего понимания, расширяя до предела свое знание, после чего они возвращаются к обычному. Вот что значит “от чувства прийти к истине”. Будда говорил, что все живые существа исправляют свою природу через любовную страсть. Кому же под силу избежать жизненных пристрастий и оков чувственности?»

Дун Юэ в предисловии к своему роману утверждает, что избавиться от страстей можно, лишь сполна отдавшись страстной жизни, и ссылается на буддийскую сентенцию: «Когда достигаешь предела чувственности, прозреваешь свою природу». В широком же смысле всякое чувственное возбуждение могло мыслиться как пролог к «внутреннему прозрению». Вспомним, что Дун Цичан считал влюбленность в антикварные предметы способом культивирования душевного покоя. В даосских боевых искусствах для воспитания покоя духа использовалось чувство страха. Само действие «жизненной энергии» в человеке даосские учителя уподобляли «внезапному пробуждению от испуга, пережитого во сне».

В литературе XVII века наиболее известным образом «назидательно-гедонического» отношения к чувственной жизни стал роман Ли Юя «Молельный коврик из плоти», имеющий многозначительный подзаголовок: «Пробуждение после прозрения». Эта идея Ли Юя, быть может, не была совершенно новой для его современников. Герои одного из рассказов о блудливых монахах в упомянутом выше сборнике носят имена, которые буквально означают «Пробудившийся в прозрении» и «Совершенный в прозрении». И, говоря шире, разве не соответствовало такое «перевертывание» духовного идеала ироническому умонастроению того времени, пронизанному стремлением открыть земную правду небесного бытия?

Нравоучительный смысл романа Ли Юя выражен в его заключительном афоризме, приписываемом Конфуцию: «Только тот, кто согрешил, может стать святым». Далее автор напрямую высказывает свое мнение о любовных связях между мужчинами и женщинами. По его мнению, «Творец Неба и Земли» соделал людей мужчинами и женщинами для того, чтобы дать им возможность «обрести отдохновение от трудов и забот, отбросить все тревоги и не дать овладеть собою отчаянию». Следуя заветам даосской сексологии, Ли Юй утверждает, что близость с женщиной способна укрепить здоровье и продлить жизнь, если человек мудро распоряжается даром сексуальности. Он сравнивает секс с целебным снадобьем, наподобие отвара из женьшеня, который чрезвычайно полезен, если его принимают в умеренных дозах, но способен разрушить здоровье, если им злоупотребляют. «Когда в любви сдерживают себя и соблюдают надлежащие периоды воздержания, тогда любовь может укрепить силы инь и ян и дать мужчине и женщине душевное отдохновение, — пишет Ли Юй. — Когда же любовью занимаются без разбора, она превращается в смертельную схватку между силами Огня и Воды».

В своих записках Ли Юй отмечает, что плотская любовь может быть особенно целительной для здоровых и полных сил юношей и девушек, сгорающих от любовного томления. Уподобляя плотскую любовь

целебной настойке, которую следует принимать малыми дозами, он настоятельно советует своим читателям ограничиться только «домашними» связями, то есть близостью с женой или в крайней случае с одной-двумя наложницами, и отказаться от всяких связей на стороне. Последние, утверждает автор, разрушают семью и добрую репутацию и к тому же лишают человека душевного покоя, а нередко и состояния. Одним словом, легкомысленные связи сулят в жизни сплошные убытки и волнения, и предаваться им — большая глупость.

По словам Ли Юя, он написал свой роман для того, чтобы «побудить читателей держать в узде свои желания». Для чего же тогда все эти откровенные постельные сцены, рассуждения о женских прелестях, рассказы о подвигах китайских донжуанов? Единственно для того, оправдывается Ли Юй, чтобы читатели увлеклись романом, прочитали его до конца и восприняли сердцем его нравоучительный смысл. Ибо кто станет слушать скучные назидания, даже если в них содержится святая истина? Оправдание не слишком убедительное. Независимо от авторского замысла роман Ли Юя с предельной откровенностью выражает новый жизненный идеал, содержащийся в культуре чувственности, — идеал совершенно свободного интимного общения. У этого идеала есть и свой принцип справедливости — вполне демократический, предполагающий полное равенство всех участников этого интимного общения.

Этот принцип равной доли удовольствия для каждого прямо противоположен ценностям иерархического строя и элитарному идеалу «одинокое бдение», свойственным традиции. Присутствуем ли мы, как сказал бы М. Бахтин, при рождении нового типа социальной, связанной с городским бытом и выражающим протест против духовного аристократизма аскезы? Отчасти, вероятно, да. Однако новый эротизм имел, как мы увидим ниже, и древние ритуальные корни, что обусловило его преемственность с традицией.

Как бы там ни было, роман Ли Юя и прочие произведения того же рода, широко распространившиеся в китайском обществе с XVI века, знаменовали появление качественно новой литературы — литературы

как словесного образа любовного желания. Совокупление описывается в них с полной откровенностью и притом весьма спокойно-деловитым тоном (благо автор заранее запасся нравственным оправданием своего творчества). Их читателю предъявляется изнанка демонстративного целомудрия и застенчивости женщин, как раз и составляющая эротический подтекст женской красоты, а именно: готовность женщины в любой момент вступить в связь с любым партнером. Типично мужской эротический фантазм, но принимаемый с обычной для китайцев трезвостью и душевным спокойствием. При всей увлеченности героев эротических повестей радостями плотской любви мы не найдем в них никаких мрачных извращений, ни одной садистской сцены. Очевидно, для китайцев даже приверженность запретной страсти исключала насилие, и даже интимная связь не отменяла необходимости интриги в любви и деликатно-церемонного обхождения с партнером.

Изобразительной параллелью новой эротической литературы стали альбомы порнографических рисунков, так называемые «картинки весеннего дворца» (*чуньгун ту*). Эти альбомы тоже получили широкое хождение в китайском обществе с XVI века. Некоторые из них были созданы очень известными в свое время художниками, в частности Тан Инем и Чоу Инем. «Весенним картинкам», разумеется, тоже приписывали назидательный смысл — хотя бы для того, чтобы оправдать их. Альбом эротических рисунков под заголовком «Тайная история Попугая», изданный в 1624 году, предваряется предисловием, в котором сказано: «Как говорится в “Книге Перемен”, “когда соединяется семя мужчины и женщины, рождается все сущее”. Поистине, эти слова совершенны! Отчего же люди в мире не могут обуздать свою похоть и превращают [соитие] в пустую забаву, так что врата, рождающие нас, становятся склепом, убивающим нас?..»

Рисунки в «весенних альбомах» за редким исключением показывают сцены совокупления. Они лишены вкуса к созерцанию человеческого тела: фигуры партнеров по «тайным утехам» изображены зачастую с

явным нарушением пропорций, нередко даже одетыми, зато детородные органы выписаны во всех подробностях и увеличены в размерах. Каждая картинка сопровождается надписью одновременно поэтической и поучительной. Перед нами своего рода руководство по «технике секса», книга прежде всего практическая. Но равнодушные анонимных рисовальщиков к пластике человеческого тела тоже вполне естественно, ведь речь идет не о спокойном созерцании объектов, а об образах желания, которые обслуживают эротические фантазии и призваны немедленно претвориться в действие. Весь смысл их существования заключается в том, чтобы раствориться в чувстве, быть переведенными в интимное переживание, открыть простор воображению.

Сцены «весеннего дворца», в сущности, не столько предлагают себя созерцанию, сколько возбуждают самое желание вглядываться, то есть совлекать покровы с видимого мира, «подсматривать». Это их назначение подчеркивается частым присутствием на подобных картинках третьих лиц, наблюдающих за влюбленной парой, иногда даже детей (может быть, потому, что дети выступают символом невинности?). Во всяком случае, вуайеризм — один из важнейших мотивов китайской эротики, ориентированной на самоконтроль и сдерживание страсти.

Женщина в качестве отблеска высшего прозрения есть подлинный фокус культуры позднеимператорского Китая. Теперь женский образ являл недостижимое в доступном, обнаженность таинства, неназываемое в именовании вещей. Любопытное тому подтверждение мы находим в эротических романах той эпохи. Уже сам образ жизни героев таких романов, проводящих дни в любовных утехах, низводящих секс до самого что ни на есть будничного времяпрепровождения, кажется какой-то нарочитой демонстрацией вездесущего присутствия интимности в человеческом быте. Эти персонажи смутны и безличны, как призраки из мира снов, они живут своими интимными переживаниями, и их отношения словно иллюстрируют идеал «взаимного забвения» людей, глубину премудрой помраченности, которая, согласно даосским философам, и составляет

истинное содержание ритуальной коммуникации. Ибо погружение в стихию чувства как раз и делает последнее заразительным: только глубоко пережитое способно воздействовать на других. Но что составляет глубину чувства? Все то же символическое пространство зеркала — лежащее на поверхности и все же недостижимое. Не тут ли кроются истоки неизбежного драматизма, который в китайской литературе и театре свойствен именно образу женщины, прежде всего публичной женщины? В Китае любовная драма не имела отношения ни к разрыву между идеалом и действительностью, ни к уязвленной чести. Она коренилась в извечном несовпадении лица-тени и внутреннего лика и выражалась в возвышенно-скорбном безмолвии женщины.

С художественной точки зрения эротическая литература есть искусство говорить иносказательно об очевидном (что, кстати, роднит ее с юмором), говорить заведомо не к месту, так сказать, злоупотреблять словами. Поэтика эротизма воздвигнута как бы на перевернутой системе ценностей, демонстрирующей ложность слов. Вот, к примеру, пассаж из романа «Цзинь, Пин, Мэй», где назойливая вычурность слога ничуть не мешает опознать действительный предмет описания: «Уточка и селезень сплели шеи — на воде резвятся. Феникс прильнул к подруге — в цветах порхают. Парами свиваясь, ветки ликуют, шелестят неутомно. Взметнулись высоко чулки из шелка, вмиг над плечами возлюбленного взошли два серпика луны. Любовники клянутся друг другу в вечной любви, ведут игру на тысячи ладов. Стыдится тучка, и робеет дождик. Все хитрее выдумки, искуснее затеи...»

Перед нами не что иное, как разновидность пародии на классическую словесность. Если в классической поэтике риторические фигуры скрывали себя в трюизмах псевдообыденной речи, то в новой прозе, напротив, метафора указывает на неназываемое, выдает свою ложность, красоты же стиля сообщают о реальности как нельзя более прозаической. Эротизм предполагает выставление напоказ секрета, его профанацию, и в этом смысле эротический роман XVI—XVII веков — точный

литературный аналог тогдашнего переворота в китайской культуре, обнажившего *предел* традиции и выдвинувшего на передний план культуры элемент иронии.

Так новая литература открыла новый смысл в прежних кодах традиции. Подобно «прозревшему мужу» былых времен, либертин минской эпохи испытывает пределы своего бытия, но его истина есть верховное «прозрение ограниченности прозрения». Он постигает высшую истину в гуще мирского, созерцает неизбывную помраченность сознания, и потому он в конечном счете — вне понятого и понятного, всего, что доступно обмену и торгу. Его жизнь есть *amor fati*, безнадежная, но бесконечная борьба с мрачной тенью смерти, поиск согласия с принципиально несогласующимся. Вот почему эта жизнь, к неудовольствию конфуцианских критиков либертинажа, «вселяла печаль в людские сердца», и от образов целомудренных ветрениц в литературе XVII века так веет неизлечимой грустью. Но смерть в новой прозе является не как завершение земного пути, а как его искупление, заново расчищающее поле для игры. Любовники встречаются вновь и после смерти, в новых перерождениях, ибо жизнь либертина, играющего со всем и вся, есть поистине бесконечная череда сновидений, вечный поток метаморфоз. Как писал Тан Сяньцзу, «чувство берется неведомо откуда и уходит в непостижимые глубины, умерщвляет живых и оживляет мертвых; когда же живой не ведает о смерти, а мертвый не возвращается вновь к жизни, нет здесь подлинного чувства!». Герои пьес Тан Сяньцзу открывают, что прожитая ими жизнь с ее удивительными приключениями или блистательной карьерой была только сном. Они не ропщут и даже не недоумевают. В их глазах осознание эфемерности бытия наполняет жизнь смыслом и даже оправдывает величие человека. Ведь познание вечности неизбежно означало бы познание ничтожности человеческой жизни. Либертинаж в китайском понимании — как «прозрение после осознания» — учит покою, постигаемому в примирении со сном. А вечность снов — это в конечном счете *незыблемость обыденного*. Ветреность чувств по-китайски завершается торжеством целомудрия.

Наш экскурс в представления минских современников о природе и значении эмоциональной жизни наводит на мысль о существовании внутренней связи между культом родовой жизни и либертинажем. Аналогичным образом благочестивая сдержанность, обращенность к глубине безусловно нравственного «сердечного сознания», предполагаемые семейными и клановыми ритуалами, дополнялась разного рода зрелищами и увеселениями. В Китае ритуал и зрелище, благочестие и представление были двумя нераздельными сторонами религиозного праздника, игровой стихии: одно, как ни странно, обуславливало и оправдывало другое. А все дело в том, что и то и другое имело отношение к преемственности жизни и смерти. И то и другое было ответом на ужас, внушаемый бездной Другого и попыткой победить неподдающуюся контролю силу, обратившись к игре.

Народные празднества в старом Китае обычно были приурочены ко дню рождения местного бога-покровителя и имели целью очищение округа от вредоносных веяний, для чего устраивались различные шествия ряженных. Возглавлял эту процессию сам божественный чиновник, то бишь статуя, помещенная в богато украшенный паланкин. За владыкой призраков под грохот барабанов и гонгов двигалась мрачная череда обитателей преисподней: утопленники с растрепанными волосами и висельники с вываливающимися языками, грешники и грешницы в облачении преступников, в цепях и с колодкой на шее, всевозможные адские служки — мастера пыток и казней. Тут же шли и более приветливые персонажи: ходоки на ходулях, дети с цветами в руках, принаряженные певички, танцоры и музыканты; позади всех ковыляли и ползли благочестивые люди, давшие обет божееству. Все же образы смерти и адских мук явно преобладали в праздничных шествиях. Их столь приметное место в народных празднествах, заставляющее вспомнить обостренный интерес к фантазмам смерти в позднесредневековой Европе, предопределено, вероятно, тем обстоятельством, что

праздник возвращал к всегдашнему и вечнотекущему времени мифа, к *иному* времени, а смерть и смертные муки как раз и были этим вечным инобытием среди жизни с ее радостями и удовольствиями. Кроме того, в необычайно пестром и раздробленном на множество обособленных групп обществе императорского Китая именно смерть — равно всем чужая и все же общая для всех — была и самым приемлемым для всех знаком публичности. Наконец, в обществе, где знание было достоянием избранных лиц, секретом, хранимым традицией, смерть была единственной всеобщей тайной.

Отметим, что разрыв между частной и публичной жизнью в старом Китае отчетливо проявлялся и в религиозных обрядах. Существовало строгое разделение на «своих», или «внутренних», и «чужих» («внешних») предков; первым оказывали почести, вторых избегали как опасных чужаков. Местные божества вели свою родословную от «неприкаянных душ» тех, кто умерли бездетными или же насильственной смертью, и оттого, как верили в народе, были особенно злобны и мстительны. Сакральная сила таких богов была, по сути, двусмысленна; она была одновременно желанной и опасной.

Для участников народных празднеств мрачные призраки из мира мертвых в действительности поддерживали веру в жизнь. Поэтому ни один праздник не обходился без проявлений одержимости людей духами и разного рода ритуальных поединков, служивших восстановлению первоначальной чистоты жизни. Тот же смысл имел и мотив перевертывания ценностей, «выворачивания наизнанку» установленного порядка, подчас даже осмеяния святынь. Особенно часто такое случилось на Новый год — ведь новогодние празднества символизировали рождение нового мира, начало новой жизни. Встреча Нового года в старом Китае разделялась на сугубо семейные торжества и многолюдные гулянья, когда, к огорчению моралистов, «женщины смешивались с мужчинами», а в толпе гулявших мелькали разного рода гротескные персонажи вроде «фальшивых чиновников» с их столь же шутовской свитой. Одетые в причудливые лохмотья, эти комические представители

власти выполняли роль пародийных владык праздничного мира.

В Пекине в новогодней процессии шагали две гигантские фигуры загробных судей, изготовленные из ивовых прутьев и бумаги. За владыками ада шел еще один популярный персонаж народных праздничных представлений — «большеголовый монах», которого другой актер бил по голове пузырем, подвешенным к шесту. Смысл этой сценки разгадать нетрудно: на празднике плодородия монаху делать нечего.

В праздничные дни повсюду давали представления акробаты, жонглеры, силачи, фокусники, мастера стрельбы из лука, исполнители комических диалогов и прочие бродячие актеры. Из дрессированных зверей чаще всего можно было увидеть обезьяну и мышей. Популярны были номера с дрессированными муравьями, ходившими военным строем, черепахами, залезавшими друг другу на спину, составляя некое подобие пагоды, или рыбками, исполнявшими танец в тазу. Был даже номер «молящиеся лягушки»: когда хозяин лягушек поминал Будду, те принимались дружно квакать, потом пригибали головы в поклоне и уползали в разные стороны. Никому и в голову не приходило подозревать дрессировщика в богохульстве! Высоким мастерством блистали иллюзионисты, умевшие глотать ножи и изрыгать пламя, соединять бумажные клочки в целый лист бумаги, доставать цветок лотоса из пустой чашки и фонарь из-под разостланного ковра, вынимать тыквы из живота мальчика, превращать ремень в змею, а туфли — в кролика или делать так, что в котле с кипящей водой плавали рыбки. Вообще же репертуар китайского иллюзиониста включал в себя, в соответствии с традиционной магией чисел, 36 «больших» и 72 «малых» фокуса.

В символике праздника заметное место занимал гротеск — верный признак творческой метаморфозы и высшей стадии совершенства формы: потери дистанции между возвышенным и обыденным. Традиция гротеска в китайском искусстве имела даосские истоки. Уже у Чжуан-цзы мы встречаем удивительные портреты мудрецов, живущих потоком жизненных метаморфоз.

Вот один из таких странных персонажей, некто Цзыюй: «Спина вздыблена так, что внутренности оказались наверху, лицо ушло в живот, плечи поднялись выше темени, шейные позвонки торчат к небесам. Силы инь и ян в нем спутаны, а сердце покойно...»

С древности в китайской литературе бытовал гротескный образ «низвергнутого на землю небожителя» (*ди сянь*) — почти прямое олицетворение описанного в предыдущих главах акта «падения» Дао в земное бытие. Вместе со становлением классической живописи в китайском пантеоне и искусстве появляются персонажи, воплотившие в себе традиционные черты гротескно-стилизованного портрета. Таков, например, «толстобрюхий Милэ» — гротескный вариант будды Майтрейи, который, согласно распространенному поверью, где-то ходит по земле и своим нарочито приземленным видом словно беззлобно осмеивает тайны буддийской святости. Гротескные мотивы ярко выражены в образе пучеглазого Чжункуя — при жизни горюченного, а после смерти нарочито-грозного и все же вызывающего сочувствие повелителя демонов. Минские современники любили изображать Чжункуя в разных курьезных видах: с ужасом смотрящимся в зеркало, мерзнувшим в зимнем лесу, вдохновенно-пьяным, сердящимся на свою адскую свиту и т. д.

Всеобщей любовью в народе пользовалась группа чудаковатых даосских святых, известная под названием «восемь бессмертных». Вот Чжан Голао, ездивший на своем волшебном муле задом наперед и время от времени умиравший на глазах у потрясенной публики только для того, чтобы через несколько дней вернуться в мир живым и невредимым. Вот Ли Тегуай или Ли Железный Посох — уродливый и хромой нищий, одаривавший молящихся ему красотой и здоровьем. Вот Лань Цайхэ — женоподобный юноша и пьяница без гроша в кармане, приносивший богатство.

Образы «сосланных на землю небожителей» часто фигурируют в пьесах китайского театра. Эти герои театральных подмостков предстают настоящими либертинами на китайский лад — гуляками, искателями удовольствий, не желающими отречься от зем-

ных наслаждений и даже после «обращения к праведному пути» чуть ли не силком водворяемыми на небеса. Их жизнь и их «высшее прозрение» есть опыт чистой игры, превосходящей условную, догматическую святость богов.

Тем более примечательно, что черты «сосланного небожителя» без труда угадываются в божественных патронах китайского театра. В некоторых областях покровителем актеров был Чжуан-цзы, известный сочинитель «безумных речей», в других — близкий ему по духу знаменитый шут Юмэн. Среди богов-покровителей театра встречаются бог веселья и три забавные куклы — олицетворения трех братьев, водворявших согласие на небе и на земле. Ибо театральные боги, как и «сосланные небожители», являлись, конечно, посредниками между небесами и землей, богами и людьми. Недаром они имели много общего с божествами Гармонического единения (*Хэхэ шэнь*) — покровителями браков, торговли и вообще согласия между людьми. Человеческими же прототипами богов Гармонического единения слыли два блаженных отшельника, два друга — Ханьшань и Шидэ.

В традиционной культуре Китая именно акт стилизации, выраженный в создании куклы, выделке маски, одним словом, в преобразении присутствия вещи в законченность типа, сводил воедино игру и святость. Существовала и вполне наглядная преемственность между куклами-заклинателями духов в театре, гигантскими куклами адских судей в праздничных процессиях и статуями божеств в храмах. Недаром изготовлением статуй и кукол в Китае занимались одни и те же мастера.

Традиционной китайской скульптуре, как и всему традиционному искусству Китая, предназначалось являть образ предельности, или разрыва, в человеческом бытии. Непременная стильность позы сочеталась в ней с различными приемами, отвращавшими от созерцания пластически завершенной формы. Мастер по изготовлению статуй (как правило, анонимный для нас, ибо создание пластической модели по уже понятным нам причинам не снискало в Китае статуса полно-

ценного искусства) нередко откровенно пренебрегал естественными пропорциями телосложения, особенно если требовалось показать сверхъестественные способности воссозданного им бога или святого. Порой статую наделяли движущимися конечностями или делали так, что лик ее в разных ракурсах казался то разгневанным, то благодушным. Одним словом, лики святости в Китае взывали не столько к постоянству умозрения, сколько к экс-центризму телесной интуиции, текучести чувства и желания; они ценились за их полезность как предмет культа, но то была, по сути, (бес)полезность игрушки, которая ценна не сама по себе, а тем, что вмещает в себя беспредельное поле воображения. В элитарной культуре старого Китая то же миропонимание выразилось в почти религиозном благоговении ученых мужей перед антикварными предметами.

В одно время с Шекспиром Хун Цзычэн сравнивал человеческую жизнь с кукольным представлением, но, в отличие от английского драматурга, он не театр уподоблял жизни, а жизнь — театру. «Наша жизнь, — писал Хун Цзычэн, — это кукольное представление. Нужно только держать нити в своих руках, не спутывать их, двигать ими по собственной воле и самому решать, когда действовать, а когда выждать, не позволять дергать за них другим, и тогда ты вознесешься над сценой».

Не «самовыражение» и тем более не зрелищность, а отношения между кукловодом и куклой (то есть между «подлинным господином сердца» и субъективным сознанием) оказываются для китайского ученого сущностью представления. Именно кукла и притом женская кукла, как верили китайцы, положила начало их театру. Происхождение театра в Китае обычно связывали с деревянной скульптурой красивой женщины, которую один древний полководец послал в дар своему противнику, а тот влюбился в деревянную красавицу. Эта легенда о китайской Галатее словно напоминает о том, что театр в китайской традиции есть не столько дар богов, сколько подарок человека самому себе, притом человека, живущего «ветреностью» чувств. Для современников поздней императорской эпохи отношения кукловода и куклы, божества и изображавшего его

актера, распорядителя церемонии и одержимого духом медиума были звеньями одной цепи. Кукольные представления нередко были частью даосского молебна, да и сами даосские священники во время исполнения своей литургии охотно разыгрывали театрализованные сценки, изображая, например, поединок мага с демоном, или опьяневших «духов болезней», изгоняемых в лодке, или путешествие во дворец небесного владыки.

Традиционный китайский театр вдохновлялся поиском человеком своей маски как знака недостижимого Другого. Он отнюдь не был театром в смысле греческого «театрон», то есть местом зрелища. Он был «игрой», «развлечением» (*си*) — стихией чистой игры, игры как стилизации опыта, хранящей в себе бездну творческих метаморфоз и потому не оправдываемой ни ее явленными образами, ни даже каким-либо отвлеченным принципом проявлений. Такая «игра», утверждавшая присутствие бесконечного в конечном, предназначалась не столько для созерцания, сколько для сопереживания и соучастия. Интересно, что смысл театрального действия китайские книжники толковали, исходя из начертания соответствующего иероглифа, с помощью довольно смелой метафоры: «топор, выходящий из пустоты». Странное и, казалось бы, совершенно произвольное толкование. И все же оно в какой-то степени намекает на существо игры как акта стильного самоограничения внешней формы ради самовысвобождения «духовной силы» жизни, иными словами — как вживления знаков в пустотное «веяние» Великого Пути. Ясно, что для китайцев театр не был призван удваивать действительность, создавать иллюзию правдоподобия изображаемого. Напротив, чем откровеннее были стилизованы театральные образы, тем большей ценностью они обладали в глазах знатоков. Не случайно кукольному и теневому театру китайцы приписывали даже большую магическую силу, чем спектаклям живых актеров.

Таким образом, концепция театра в Китае оказывается самым тесным образом связана все с той же философемой «одного превращения» бытия. Театр, по китайским представлениям, есть зрелище «неуловимо-

утонченных» метаморфоз творческой Воли, сокрытых в истоке чувств. Как явление принципиально сокровенного, он стоял в одном ряду с прозой «фантастических преданий» и соответствовал отмеченной выше фазе осознания традиционных образов как фантазмагории. Соответственно, для китайцев театральная игра относилась к области не-мыслимого, только предвосхищаемого, иначе говоря — к миру сна и страсти, в которых кристаллизуется человеческая судьба. Будучи знаком разрыва в человеческом существовании, свидетельствуя о чем-то уникальном, «совершенно особенном» в человеке, идея театра в Китае не позволяла свести человека к некой данности, к самотождественному индивиду. Фигура небожителя (которая всегда хранит в себе что-то от «сосланного небожителя») как раз и соответствует подобному состоянию «самозабвения», устремленности сознания вовне самого себя; она есть знак чего-то, что никогда «не-есть», но вечно «начинает быть». Минский знаток театра и большой поклонник «романтического» умонастроения Пань Чжихэн прямо уподоблял актерскую игру состоянию небожителя, имея в виду способность актера зримыми знаками являть незримое: «Видишь нечто страшное, а веселишься, что-то тебя занимает, а в душе безмятежность — вот что такое состояние небожителя».

Гротескный образ «сосланного на землю небожителя» был в Китае традиционным олицетворением тех аномалий, которые неизбежно сопутствуют творчеству и, в отличие от обыкновенного безумия, являются привилегией «творческой личности». Мы не раз уже могли убедиться в том, что для художника и поэта в позднеимператорском Китае выглядеть «ненормальным» и казаться безумцем было, скорее, нормой. Но обособленность китайского художника-гения не имела ничего общего с романтическим противостоянием индивида и общества. Напротив, она хранила в себе безбрежное поле жизни, являла собой разрыв, объемлющий бесконечную длительность. В этом пределе человеческого существования, связующем единичное и единое, раскрывалась природа человеческой социальности и утверждалась вечнопреемственность Великого Пути.

Театр в Китае возник сравнительно поздно, в XI—XIII веках, и появление его не случайно совпало с началом позднесредневековой эпохи в истории китайской культуры. Театр стал свидетельством нового качества, новой степени рефлексии в культуре, стремления опознать и объективировать внутренние истоки типовых форм действия и чувствования, из которых складывалось наследие китайской традиции. Как и вся китайская культура, театр отличался стилистическим единством, но это единство раскрывается в крайнем разнообразии форм, которое в свою очередь подчиняется определенной иерархии культурных типов.

Простонародный, сравнительно примитивный театр отличался скудостью актерских амплуа и сохранял прочные связи с религиозными обрядами. В позднюю императорскую эпоху повсеместно сложились особые локальные традиции театральных представлений, являвшихся частью религиозных празднеств и даже, пожалуй, наиболее яркой и выразительной их частью. Эти представления унаследовали многие мотивы древних оргиастических обрядов, связанных с культом плодородия. Разумеется, они наделялись в первую очередь магическими функциями и были призваны обеспечить благополучие и процветание местных жителей (то есть, говоря языком китайской традиции, возобновляли мировую гармонию). Сюжет их составляла, как правило, борьба богов и героев с демоническими силами, причем в представлениях использовались мотивы старинных мифов и сказаний, хранившихся в народной памяти. До наших времен сохранилась и древняя традиция использования в подобных игрищах масок — большей частью деревянных, позднее также и бумажных. Обычно деревенские храмовые спектакли игрались на Новый год и в праздник «голодных духов» (середина седьмой луны) в течение двух-трех дней, но порой и целую неделю. Участвовали в них актеры-любители из местных крестьян, передававших секреты своего актерского искусства по наследству. Во многих местностях Центрального и Южного Китая существовали — а на Тайване существуют до сих пор — и труппы профессиональных храмовых актеров, представляв-

шие как бы особую «театральную» традицию в китайской религии. Театрализованные представления были составной частью и даосской литургии.

Иерархия духовных ценностей, играющая столь важную роль в традиционном китайском мирозерцании, сказалась и в организации народных спектаклей. Например, в Юго-Западном Китае существовало разделение между «гражданскими» и «военными» спектаклями: первые предназначались для спасения душ умерших и не требовали присутствия зрителей, а вторые были обращены к живым. В Гуандуне было принято делать различие между представлениями на «внутренней» и «внешней» сценах: первое относилось к области религиозного культа, второе составляло собственно зрелищную часть храмовых игрищ. Храмовые спектакли, которые, по сути, не отличались от религиозного ритуала, были призваны оказывать очистительное воздействие непосредственно своими зрелищными качествами: красочные костюмы актеров и их фантастические маски, громкое стилизованное пение, грохот барабанов и гонгов были их непременной принадлежностью.

Итак, в народной культуре старого Китая предметом театра являлось экстатическое общение людей с потусторонними силами — обитателями небес или преисподней; игра же служила способом регулирования этой одновременно восхитительной и опасной встречи. Говоря точнее, игра позволяла преобразить чувство смертельной опасности в ликующую радость. Театр в Китае был именно машиной «великого превращения» бытия — высшим и самым действенным воплощением китайской идеи реальности. Стилизация действительности, подчеркивавшая иллюзорную природу зримых образов, была поэтому его главным творческим принципом.

Классический театр Китая в полной мере унаследовал религиозные послышки китайской театральной традиции. Еще в XVIII веке знаток театрального искусства Хуан Фаньчо утверждал, что выход актера на сцену есть не что иное, как «возвращение души в свою истинную обитель», и перед началом спектакля

нужно произносить заклинания, «чтобы очистить публику от скверны». Помимо чтения заклинаний актеры перед началом представления обычно приносили жертвы богам, взрывали хлопушки или исполняли танец «божественного чиновника». Открывалось же представление, как правило, сценкой с мифологическим сюжетом, наделявшейся особенной магической действительностью. В Южном Китае для этого случая нередко изображалось веселое пиршество в небесном дворце Матери-богини Запада (Сиванму), причем главные герои пира — «восемь бессмертных» — рассаживались на сцене так, чтобы составить собою иероглиф с «хорошим смыслом», например, знак «шоу» — «долголетие». По ходу представления и без связи с сюжетом исполнялись танцы в честь богов или в качестве пожелания «подняться в чинах».

На юго-восточном побережье Китая труппа кукольного театра состояла из 36 кукол и 72 масок, представлявших в совокупности полный комплект божественных сил космоса. Перед началом спектакля актеры совершали обряд «открытия глаз» кукол, то есть их освящали, подобно статуям богов, а начиналось представление с парада кукол-богов и сенок из жизни обитателей небесного дворца. Сцена выступала символом универсума, а позади нее размещались алтарь и столик для жертвоприношений.

В центральной теме праздничных театральных представлений в Китае — взаимоотношении людей и духов, — мы встречаем фольклорную редакцию главного мотива всей китайской традиции, который есть не что иное, как присутствие символической «подлинности» жизни — условия и среды человеческой социальности. Как общественное явление, театр в Китае предоставлял его зрителям (и в равной мере участникам) возможность определять пространство своего социального бытия, переступая через границы «общественного тела». Его стихией было все, что составляло избыток силы, — яркие краски, громкий звук, экспрессивные жесты и т. д. Его героями были те, кто стоял вне общества, — святые и преступники. Среди наиболее популярных в народе зрелищ мы встречаем сценки

из жизни буддийского святого Муляня. Легенда гласит, что мать Муляня за грехи попала в ад, но ее добропорядочный сын не побоялся спуститься в преисподнюю и избавил ее от страданий. Мистерии о Муляне игрались в дни праздника «голодных духов» (середина седьмого месяца по китайскому календарю) и на храмовых праздниках. Их исполнителями нередко были сами монахи, и они состояли большей частью из леденящих кровь картин адских мучений грешников и поединков святого с демонами. Такие представления, где ужас внекультурного бытия удобно камуфлировался благочестивым сюжетом, игрались порой по несколько вечеров кряду — время, превосходящее все мыслимые хронологические пределы цельной художественной формы.

Надо сказать, что театральная традиция Китая во всех своих видах обнаруживает полное равнодушие к жанровому единству зрелища: душа китайского театра заключена в действительности — символической по своей природе и потому магической — стилизованного жеста, который являет саму форму становления и потому пронизывает собой весь поток времени. Мгновенность символического деяния китайского актера раскрывала зрителям присутствие вечности. Было отчего прийти в восторг!

Чжан Дай оставил любопытное описание «игрищ с Мулянем», разыгрывавшихся в городе Шаосин провинции Чжэцзян в середине XVII века. Устроитель представления, местный богач, воздвиг на военном плацу огромную сцену, разместив вокруг нее целую сотню лож для женщин. Он нанял несколько десятков актеров из провинции Аньхой, которые славились своим искусством акробатики и рукопашного боя. Эти актеры изображали обитателей ада, и, по отзыву очевидца, «при свете фонарей их лица казались точь-в-точь мертвецкими». Перед сценой жгли целые горы жертвенных денег, предназначенных для душ умерших, а стоявшая вокруг толпа время от времени издавала такой громкий вопль не то ужаса, не то восхищения, что местный правитель не на шутку встревожился, решив, что на город напали разбойники. Тот же автор сообщает о ночных представлениях монахов одного буддийского храма,

тоже мастеров боевых искусств, которые казались ему «не то людьми, не то чудищами, не то демонами». Местные власти считали, что подобные ночные представления сеют смуту и разврат и безуспешно пытались запретить их. Для запретов имелись и вполне практические поводы: поскольку спектакли на празднике не вполне отделялись от ритуала и должны были, подобно магическому действию, немедленно достичь результата и воочию явить казнь грешника, сцены убийств и мучений разыгрывались с натуралистической достоверностью, а в ход нередко шло боевое оружие.

Кажущийся нонконформистский характер театра как части праздничной стихии, разумеется, отнюдь не означал утверждения индивидуальной ценности и свободы личности. Народный театр старого Китая, подобно театру средневековой Европы, мог предоставить своему герою полную свободу действий, но не позволял ему встать против общества. Безграничный простор жизненных метаморфоз, открываемый игрой, оказывался в нем равнозначным «вратам ада», камере пыток. И чем решительнее утверждалась в нем индивидуальная обособленность его героя, тем с большей определенностью подчинял он человеческое существование коллективному, родовому началу жизни.

Из редких упоминаний о связанных с празднествами народных игрищах на бытовые темы видно, что набор ампула в них ограничивался ролями девицы и парня, то есть человек в них сводился к его, так сказать, родовым, половым признакам. Более сложную среду отображали фарсы и буффонады, процветавшие в китайских городах XI—XIII веков. Среди действующих лиц этих комических скетчей мы встречаем сварливых жен и слабовольных мужей, деревенских простаков и невежественных ученых, сластолюбивых монахов и слабоумных богачей. Все они олицетворяли, по существу, социальные типы, лишённые индивидуальных черт. Впрочем, типы эти не столько социальные, сколько именно асоциальные; они представляют угрозу существующему общественному укладу и тем самым способствуют пробуждению самосознания общества со всем разнообразием принятых в нем социальных ролей. Вот

почему герои балаганных представлений того времени стоят у истоков актерских амплуа китайского театра.

Китайский театр быстро перерос пору детских шалостей буффонад и достиг зрелости в лице классической драмы. В минское время он уже был не только любимым развлечением народа, но и прочно вошел в быт образованных верхов общества. Среди ученых людей содержать домашнюю труппу стало даже делом престижа. Бывало и так, что известный театрал, например сановник Жуань Дачэн, использовал свою труппу для политической агитации или, подобно Ли Юю, превращал ее в источник дохода. Сочинение пьес тоже стало уважаемым, хотя, как водится, не всегда благодарным занятием. Среди драматургов XVI—XVII веков мы встречаем немало самых блестящих литераторов того времени. К ужасу моралистов, даже дети из хороших семей уже не чурались лицедейства и не считали зазорным учиться актерскому ремеслу. Но что говорить об отпрысках рядовых книжников, если сами императоры держали во дворце собственные труппы, а в 20-х годах XVII века император Тяньци лично участвовал в спектаклях (тот же Тяньци прославился страстной любовью к столярному делу).

Один консервативный ученый, современник Тяньци, так отзывается о любви к театру его современников: «Большинство пьес, появившихся в последнее время, рассказывают о неподобающих связях между мужчинами и женщинами, и они все до единой внушают отвращение. Однако люди часто устраивают представления таких пьес в своих домах, так что отцы и братья вместе со своими женами и сестрами как ни в чем не бывало смотрят эти непристойные спектакли, изобилующие развратными сценами и соблазнительными позами. Чем они отличаются от тех распутников древности, которые заставляли своих наложниц ходить по дворцу голыми? Эти представления уже стали в народе укоренившимся обычаем. Никто не думает о том, что похоть подобна неудержимому водному потоку и что, даже если человек осмотрителен, он в любое время может впасть в грех и сотворить блуд. Что же говорить о тех, кто любит смотреть развратные пьесы? Если

человек в сердце своем уже пренебрег приличиями, то даже малейшее возбуждение чувств тотчас пробудит в нем все низменные желания».

Между тем появление собственно традиционного, или классического, театра в Китае было плодом осознания выразительных потенций символического мирозерцания. В этом смысле «театральная революция» XIII века явилась параллелью судьбе классического пейзажа в ту эпоху: классический китайский театр должен был воочию являть действие «возвышенной воли», формирующей нормы поведения (в народном театре, как мы помним, моральный пафос самотипизации замещался образами потустороннего мира). Дальнейшее развитие театрального искусства, как и живописи, шло по пути упорядочивания и конкретизации символических типов, из которых складывался художественный мир театра. Театральные критики позднеминского времени, следуя традиции, установили особую иерархию «типов» (*тинь*) театральных спектаклей. Так, Люй Дачэн различал девять категорий пьес от «высшего из высших» до «низшего из низших». Главным критерием оценки для него было соответствие пьесы «законам» театрального искусства.

Другой страстный любитель театра, Ци Баоцзя, выделил шесть категорий спектаклей: на первое место он поставил представления «утонченные», за ними идут спектакли «изящные», «вольные», «яркие», «умелые» и «содержательные». Для Ци Баоцзя главным достоинством спектакля было «поэтическое настроение» (*цзюй*). Во всех случаях главным достоинством спектакля было присутствие в нем «возвышенной воли», навлекавшее «божественное состояние» души и вместе с тем сливавшееся со всяким спонтанным и искренним чувством.

В дальнейшем репертуар типовых форм театральной игры непрерывно разрастался. Уже к началу правления Цинской династии китайские театралы различали почти три десятка различных движений ногами и около сорока видов движений руками и рукавами. Что касается актерских амплуа, то здесь традиция выделяла четыре категории ролей: положительные и отрицательные мужские персонажи, роли женские и комичес-

кие. Положительные персонажи (не имевшие грима) могли выступать в нескольких весьма разных ролях: благородных пожилых мужчин, молодых любовников или ученых, слуг, принцев или воинов, бедных ученых. Женские персонажи были представлены ролями главной героини, пожилой женщины, женщины-воительницы, служанки и пр. Отрицательные мужские персонажи имели сложный грим и по большей части играли роли властолюбивых генералов.

Со временем сложились и строго определенные правила актерской игры. Хуан Фаньчо называет «восемь обликов» актера или просто театральных персонажей, как то: знатный, богатый, бедный, низкий, глупый, безумный, больной, пьяный. Кроме того, герои сцены наделялись по традиции «четырьмя эмоциями», издавна признававшимися китайской медициной: радостью, печалью, испугом, гневом. Канон актерской игры превращал каждое чувство в строго заданный тип: радость следовало изображать «широко открытыми глазами, улыбкой и довольным голосом», испуг выражался в «разинутом рте, красном лице, дрожащем голосе», печаль обозначалась «застывшим лицом, притоптыванием ноги, скорбным голосом» и т. д. Кстати сказать, упомянутая книга Хуан Фаньчо в чисто китайском духе представляет собой сборник практических рекомендаций актерам. Мы не найдем в ней собственно теории театра, никаких суждений о сути или даже назначении театрального спектакля. Театр в Китае, как любое искусство, воспринимался как ремесло, лицедейство и в высшем своем выражении — как духовное делание, несводимое к идеям и понятиям. Сами же актеры, как легко догадаться, составляли довольно замкнутую (и приниженную в правах) касту. Их искусство передавалось от учителя к ученику, причем обучение начиналось уже в детском возрасте и требовало от юного кандидата в актеры крайне аскетического образа жизни.

Поскольку на сцене китайского театра действовали все те же типы, облик актера обязательно включал в себя какую-нибудь типическую черту. Положительные герои носили длинные бороды и усы, лица злодеев покрывал разноцветный грим, комики выделялись боль-

шим белым носом, воины носили «шлемы, похожие на красную чашу», бедные женщины — кофту в заплатках. Одежда актеров классического театра, необыкновенно красочная и пышная в своей декоративности, была важной частью зрелища и отличалась большим разнообразием. В пьесах минского времени упоминаются почти 50 разновидностей шапок и платьев, несколько видов мужских и женских поясов, туфель и т. д. Чиновники и полководцы появлялись на театральных подмостках непременно в парадном платье, сшитом из лучших сортов шелка. В XVI веке даже возникла мода шить для актеров одежды, украшенные четырехпалым драконом, — еще один из множества театральных благожелательных символов (такие одеяния императоры жаловали особо отличившимся подданным). Театральный реквизит включал в себя всевозможные предметы домашнего обихода, оружие, флаги, палки, заменявшие коня, и даже куклы, изображавшие младенцев. Зрелищность продолжала оставаться важнейшим компонентом театрального действия, с течением временем все больше подчинявшим себе саму действительность. К эпохе Цин именно сцены из театральных представлений стали определять представления китайцев об идеальном быте и своей истории. В этом качестве они составили популярнейшие сюжеты народных лубочных картин.

Как все традиционное искусство, театр в Китае не копировал действительность, а творил свой собственный мир — по-театральному условный, даже фантастический, но совершенно реальный в коммуникации. Костюмы минских актеров претендовали на историческую достоверность, подобно тому как пейзажи китайских живописцев воспроизводили как бы реальный ландшафт. Но в действительности образы китайского театра не имели и не могли иметь ничего общего с исторической правдой по той причине, что в театре позднеминского времени, как и в живописи, и в литературе той эпохи, фантастика и гротеск сознавались уже как наиболее подлинный образ реальности. Совершенно закономерно, что именно в тот период особенно часто упоминаются эксперименты в области театральных постановок, которые, как и творчество

тогдашних художников, строителей садов, резчиков по дереву или камню, были вдохновлены желанием явить воочию волшебный мир воображения. Пьесы Тан Сяньцзу остаются наиболее внушительным памятником этого умонастроения.

Встречаются и примеры не столь амбициозные, но более откровенные по замыслу. Чжан Дай рассказывает о некоей домашней труппе актрис, которые захотели, по его словам, «восполнить пробелы» традиционных представлений и создали необычный спектакль о путешествии танского императора Минхуана на луну. Сначала сцену закрывал черный занавес, потом перед зрителями появлялась актриса в костюме даоса. Она взмахивала мечом, и занавес раздвигался, открывая взорам зрителей луну — круглый проем в декорации, изображавшей небо. В этом проеме располагались традиционные обитатели ночного светила — лунная фея, дровосек У Ган, рубящий вечноживое дерево, и заяц, толкущий в ступе порошок бессмертия. Луну окутывали нарисованные на декорации облака, сцена была занавешена тонким шелковым пологом, освещенным сзади фонарями, и казалось, что со сцены льется бледное лунное сияние. Все присутствующие, восторгаясь Чжан Дай, «думали, что перенеслись в мир духов, и забыли о том, что все это только забава».

Волшебная декоративность делает китайский театр составной частью художественной традиции Китая. Ей сродни и затейливое убранство китайского дома, и роскошь пейзажных видов китайских садов, и ослепительно-фантастический мир китайских романов. Повсюду в китайском искусстве той эпохи жизнь предстает как бы праздничным излишеством, экстатическим расточением силы. Причина тому — не просто по-детски чистое упоение жизнью или снобизм эстетствующей элиты. Перед нами образ прихотливой игры Воли, отвлекающейся от всякой предметности. Пиршество красок и звуков, по представлениям китайских знатоков, должно было вести к постижению реальности «беззвучного и сокровенного». Богатство мира учит истине не-обладания. Как явление декоративности бытия, театр в Китае не мог не внушать образ извечно отсутствующего, не мог

не быть откровением сна, сотканным из стилистически последовательных элементов. Стилистическое единство спектакля сообщало о неизбывности сна, о неуничтожимом в жизни, об извечно забываемой родословной человеческого сердца. Недаром сцены из театральных представлений в качестве благожелательного символа (то есть знака вселенской гармонии) стали популярной темой народных лубков.

С течением времени синтетическая природа театрального действия в Китае проступала все более отчетливо и выражалась во все более совершенных формах. Классический китайский театр, каким он сложился в минскую эпоху, представлял собой сложный сплав искусств, органически соединявший речь и пантомиму, танец и пение, музыку и акробатику. Театральная традиция Китая даже не знала отдельных драматургических жанров. В ней все решали соответствия между отдельными аспектами постановки, определявшими стилистическую целостность спектакля. Люй Дачэн, например, оценивал спектакль по десяти признакам: сюжет, тема, актерская игра, музыка, речь, внятность смысла, нравоучительное значение и пр. Тан Сяньцзу различал четыре свойства хорошей пьесы: она должна иметь отчетливый замысел, создавать «настроение», обладать «духовной силой» и «возбуждать чувства». Как и во многих других видах искусства, в китайской театральной традиции были приняты два стиля представления: «гражданский», отличавшийся более сдержанным и мягким исполнением, и «военный» — более экспрессивный и мужественный. Общая же стилистика постановки задавалась ее музыкальным сопровождением.

Конечно, в такой большой и многоликой стране, как Китай, театр, выраставший из гущи народной жизни, не мог не отобразить всего разнообразия жизненного уклада. Но примечательно, что китайский театр отразил три основных культурных типа, составлявших традиционную культуру императорского Китая. Низший уровень театральной традиции соответствовал фольклорным деревенским представлениям, главным образом храмовым. К XVII веку сложилось и более десятка локальных театральных традиций, отразивших

региональные различия в китайской культуре. Наконец, тогда же появляются театральные стили, получившие признание ученой элиты империи и поэтому прозванные «изящными». Так, с конца XVI века законодателями театральной моды стали актеры из местечка Куньшань неподалеку от Сучжоу. С тех пор Сучжоу приобрел репутацию театральной столицы империи, а куньшаньский стиль стал маркой всего «изящного» в театральном искусстве Китая. При Цинской династии на основе синтеза нескольких локальных традиций сложилась так называемая «пекинская опера», ставшая эталоном китайского классического театра. Впрочем, одновременно продолжали развиваться и локальные формы театра, благополучно дожившие до наших дней.

При всех различиях между отдельными театральными стилями китайский театр обладал и глубинным стилистическим единством, воплощенным в самом акте стилизации. Театральный канон в Китае нацеливал не на натуралистически достоверное удвоение действительности, а на символизацию реальной жизни, на условное обозначение ситуаций. К примеру, плетка в руке актера обозначала верховую езду, платок, накинутый на его лицо, — смерть, гору мог заменить обыкновенный стул, а храм или лес — флажок с соответствующей надписью. В минское время уже существовала театральная школа, то есть устойчивый репертуар сценических приемов, служивших знаками строго определенных идей, событий и чувств. Как уже говорилось, традиция различала «восемь обликов» и «четыре эмоциональных состояния» театральных персонажей, «десять пороков» актерской игры и т. д. Не только жесты актеров, но и каждая деталь их внешности и костюма были частью особого символического языка спектакля. Форма глаз и носа, изгиб бровей, конфигурация и даже цвет бороды (ибо борода могла быть не только черной, но и красной и синей), многокрасочный орнамент грима, насчитывавший до ста композиций, цвет платья, украшений и всякого рода дополнительные аксессуары вроде разноцветных лент и флажков за спиной или ярких перьев в головном уборе сообщали нечто о статусе и характере персонажа, его способностях и даже судьбе.

Если древняя маска воплощала родовое начало в жизни, то облик минского актера знаменовал предел конкретности, присущей акту стилизации. Недаром актерский грим, почти полностью вытеснивший в классическом театре маску, позволял отчетливо передавать мимику лица — лучший символ жизненных перемен.

Символика сценического облика в театре минской эпохи зачастую накладывалась на вещи без учета их естественных свойств. Ведь она была призвана не выражать сущность, а обозначать некую космическую структуру. Но в конечном счете облик актера в Китае, подобно живописному образу или музыкальному произведению, был материализацией не просто определенных состояний духа, но самой пустоты, подлинным следом бесследного — реальностью не-значимой, незначительной, но оттого вполне самоценной. Мозаичность этого облика — признак Хаоса как универсальной прерывности — перешла в фольклорное искусство, немало повлияла на традиции народной иконографии, стала неотъемлемой частью популярной благопожелательной символики.

Театр минского времени не отказался от символизма народных ритуальных зрелищ, но придал ему эстетическое качество, сделал его знаком внутренней глубины в человеке, подчинил требованию стилистического единства. То, что прежде входило в программу праздничного представления на правах самостоятельного зрелища, теперь стало частью единого действия. И не случайно момент игры, действия остался главенствующим в китайской театральной традиции. Хотя театральная игра неизбежно предполагала отделение действия от результата (что, собственно, и отличало театр от ритуала или, скажем, публичной казни преступника), символическое кредо китайской традиции воспрепятствовало поглощению театра литературным повествованием, как случилось в Европе. Длительность спектакля или, можно сказать, театральное время имели в Китае музыкальную основу, которая допускала самодостаточность каждого момента игры, тем самым побуждая сознание зрителей к выходу во вневременное состояние, в самозабвенный восторг экзальтации — именно в «состояние небо-

жителя», если вспомнить суждение Пань Чжихэна об актерской игре. Перед нами своеобразный театральный эквивалент китайской идеи творчества как самопресуществления вещей в зиянии Пустоты. Актер в китайском театре навсегда сохранил за собой привилегию уничтожать обыденное время, возвращать мир к творческим грезам бытия. Протесты моралистов против «развращающего влияния» театра объяснялись опасностью утраты самоконтроля в опьяняющей стихии чувства, что, вообще говоря, отличало бытование театра в народной среде. Классическая же театральная традиция, разумеется, ставила акцент на постоянном «бдении сердца», обретаемом в моральном усилии воли.

Примечательно, что на сцене китайского театра могли одновременно разыгрываться действия, очень удаленные друг от друга в пространстве и во времени — прием, весьма напоминающий развертывание скрытой глубины мира, «раскрытие дали за далью» в китайской живописи. Здесь игра взаимного сокрытия разных событий в действительности высветляла извечно сокрытую событийность, сценическое действие располагало не столько к созерцанию, сколько к соучастию ему, внутреннему постижению, почти телесному «усвоению». Сцена для публичных спектаклей была открыта со всех сторон, в домашних же спектаклях ее заменял красный ковер, так что театральная игра, подобно пейзажу в китайской живописи, как бы предлагала себя круговому видению, внутреннему узрению.

В классическом китайском театре, где сценическое действие превратилось, по сути, в не-зрелищный образ самого предела представления, главным критерием мастерства актера — и одновременно главной коллизией актерской игры — стало достоверное изображение тайны типовой индивидуальности в человеке. В минское время об игре актеров уже начали судить по их способности «явить незримое». Рассказывают, например, что актер Янь Жун (XVI век) однажды не смог убедительно выразить нравственное величие своего персонажа. После спектакля он встал перед зеркалом и ударил себя по лицу (любопытное свидетельство вновь открытой вездесущности раздвоения актера). Затем он

долго упражнялся в исполнении неудачно сыгранной роли, а добившись успеха, вновь подошел к зеркалу и почтительно поздравил себя. Этот анекдот напоминает о том, что эстетические принципы китайской театральной традиции, как было свойственно и живописи Китая, ориентировали на совмещение символического и реального в художественном образе.

Оттого же акцент на символических качествах представления в китайском театре, как мы уже могли заметить, не исключал интереса к исторической правде жизни и даже деталям быта. Например, другой известный актер минского времени, Ма Цзинь, прежде чем сыграть роль вельможи, три года пробыл в услужении у знатного сановника, изучая его характер и манеры. В свою очередь бытовая правда представления наделялась символическими, как бы «недостижимыми» качествами, неизбежно приобретающими эротическую окраску. Любопытным свидетельством этому служит, в частности, то обстоятельство, что роли обольстительных женщин в классическом театре исполняли мужчины, причем делали это так умело, что, к негодованию блюстителей нравственности, разжигали в публике «низменную страсть». Три приведенных здесь примера со всей очевидностью показывают, что классический китайский театр охватывал и связывал в некоем неопределенном единстве и символические, и реальные измерения культурной практики.

Литераторы XVII века много писали о том, что театр должен быть правдив и трогать сердца людей, но было бы ошибкой искать за подобными декларациями что-либо подобное реализму европейского театра Нового времени. Шекспир и Хун Цзычэн в одно и то же время уподобляли жизнь театру, но если великий англичанин был свидетелем эпохи, когда то, что ранее виделось призрачной «земной юдолью», вдруг стало реальностью и человек ощутил себя творцом на сцене мира, то китайский ученый говорил, скорее, о способности преобразить обыденную жизнь в мечту. Для китайцев того времени театр более чем когда бы то ни было представлял сном, но именно поэтому он был для них обещанием высшей реальности.

«Вообще говоря, мир — это театральная сцена человеческой жизни, — писал друг Тан Сяньцзу, литератор Сюй Фэньпэн, и пояснял: — Во сне ты одержим страстью, проснувшись, познаешь ее пустоту. Сначала преисполнен страстями, а потом видишь пустоту всего сущего — вот чувство, вмещающее в себя всю жизнь человека. Испытай его — и достигнешь прозрения. И если весь мир — одна огромная сцена, к чему тогда беспокоиться о том, что происходит в нем?»

В очередной раз мы убеждаемся в том, что для китайского автора «театр» человеческой жизни принадлежит внутреннему миру человека, раскрывается не физическому зрению, а «оку сердца». Предмет созерцания здесь есть то, что мерцает в самой смене «жизненных миров» сознания, подобно тому как для китайских живописцев истинный образ вещей пребывает между присутствием и отсутствием. Здесь «зрелище» только предвосхищается и вспоминается, а потому не может не быть совершенно фантастичным.

В практике же китайского театра мы наблюдаем не совсем последовательное смешение фантастики и реализма, призванное удовлетворить принципам символического миропонимания. Пространство театральной игры в Китае — это псевдоисторическая «древность» или, напротив, легенды о богах, превращенные в историю. Конфуцианская элита, как легко предположить, критически относилась к элементам фантастики в театральных представлениях. Власти в особенности стремились спустить театр с небес на землю, сделать его пропагандистской иллюстрацией официальных ценностей. Со времен Чжу Юаньчжана регулярно появлялись императорские указы, разрешавшие играть пьесы только о «законном наказании, богах и небожителях, честных мужах, целомудренных женах, почтительных сыновьях и послушных внуках»: власти явно стремились посредством театра воспитать послушных и преданных подданных. Если народные представления символизировали вторжение в обжитый человеком мир пугающей стихии «чужого» и тем самым как бы отменяли историю, то театр классический, напротив, был ориентирован на дидактическое воспроизведение

истории. Власти неоднократно пытались запретить представления, «порочащие правителей и древних мудрецов». Поборники таких запретов явно не понимали, что правда театрального представления — это не данность умозрения и что, возводя непреодолимую стену между историей и игрой, они убивают самое существо театра. Возможно, самое сочетание фантастики и истории в китайском театре было способом разрешения противоречий между потребностью официальной идеологии в историзации театра и невозможностью для нее подчинить историю и мораль игровому началу. Вместе с тем запрет фантастики в театре имел и еще одно, крайне неблагоприятное для судеб китайской культуры, последствие: он устранял последнюю возможность сохранения памяти о символической глубине культурных форм. Он убивал традицию.

Театр в Китае разделил судьбу других жанров китайского искусства. Он свелся к ассортименту типовых форм — жестко заданных, но чрезвычайно разнообразных и в конце концов теряющихся в нюансах стилизации, в дебрях непостижимо изощренной символики. Поэтому, как бы тщательно ни были выписаны его образы, он был не образом сущего, а, напротив, тенью отсутствующего, следом пустотного веяния. Но это были тени, высветляемые в бездонной глубине чистого Желания. Китайский театр, по существу, не показывал правду бытия, а хранил ее в себе. Сама атмосфера китайских спектаклей, где зрители закусывали, курили и разговаривали, не слишком обременяя себя вниманием к тому, что происходило на сцене, была, казалось, проникнута доверием к безмолвию Дао, к неведомой, но «доподлинно присутствующей» реальности. Безупречное доверие к секрету своего искусства, похоже, было свойственно и самим актерам, которые, по отзывам современников, нередко даже не понимали смысла заученных ими арий.

В конце концов театр в Китае оказался стеной, отделявшей реальность быта от забытой тайны символизма. Он учил находить удовольствие в сознании близости тайны, которую не могли обнажить ни фольклорная магия, ни идеология империи, ни даже эстетизм образованной элиты.

ЗАКАТ ТРАДИЦИИ

26 апреля 1644 года последний минский правитель Чжу Юцзянь повесился в парке императорского дворца. Династия Мин, пришедшая когда-то к власти на волне освободительной борьбы народа, теперь сама рухнула под ударами народного восстания. Предводитель повстанцев Ли Цзычэн принял императорский титул, но воспользоваться плодами своей победы не смог. Спустя полтора месяца войска маньчжур и пограничных гарнизонов Минской империи ворвались в Пекин под предлогом наказания мятежников, и маньчжурский вождь Фулинь провозгласил себя императором Китая под девизом Шуньчжи. Так началось царствование новой и последней в китайской истории династии Цин.

Как некогда основатель Минской державы, первый цинский император выказал демонстративный знак уважения к свергнутой династии — разумеется, чтобы подкрепить свои притязания на престол. По его приказу старый ясень, на котором повесился Чжу Юцзянь, заковали в цепи как повинного в смерти августейшей особы. Причуда самодурствующего богдыхана? Несомненно. Но в этом жесте цинского двора видится еще и некий символический смысл. Никогда еще Великий Путь имперского правления не прославлялся с такой помпой, как при новой чужеземной династии, прозябавшей дотоле в неизвестности

на заснеженных просторах Маньчжурии. И никогда прежде общество и культура Китая не ощущали так явно тяжесть цепей имперской государственности.

Все общественные и духовные противоречия, обострившиеся в правление Минской династии, проявились при новой власти еще острее и болезненнее. Маньчжурские правители сумели восстановить в Китае мир и даже видимость экономического благополучия, но им не удалось предотвратить обнищания народных масс и роста оппозиционных настроений — старательно скрывааемых и оттого еще более разрушительных для общественных нравов. Именно в начальный период правления Цин в Китае сложилась традиция тайных обществ, спустя два столетия получивших столь громкую известность. С типичным для выскочек энтузиазмом новые властители империи привлекали на службу самых знаменитых ученых, затеяли создание грандиозных академических компиляций, словарей, книжных серий и т. п. В то же время с жестокостью, выдающей обычную для тех же выскочек неуверенность в себе, они подавляли малейшие проявления инакомыслия и тысячами отправляли в огонь неудобные им сочинения. Они строго следили за чистотой нравов, но лишь делали еще более привлекательными мечты о «ветреной» жизни. Одним словом, никогда еще правительство не заботилось до такой степени о своей добропорядочности и никогда еще не было оно настолько чуждым обществу, как во времена царствования последней в истории Китая династии.

Впрочем, и само китайское общество переживало глубокий кризис. В Цинском государстве заметно углубилась эрозия социальной структуры. Формальная публичность империи и экзальтированная публичность праздников служили лишь фоном, высвечивавшим пеструю мозаику родственных, земляческих, монастырских или сектантских общин, тайных обществ и дружеских кружков. В условиях хозяйственного застоя, исчерпания ресурсов и перенаселенности заметно обострилась рознь между отдельными кланами, этническими группами, земляческими общинами, профессиональными корпорациями. Одновременно китайская

культура все явственнее распадалась на обособленные и даже противоборствующие культурные типы и стили.

Ученые люди цинского времени дорого заплатили за вынужденное примирение с завоевателями: ученость в Китае отказалась от былых политических и моральных амбиций и стала почти исключительно частным и книжным делом, поприщем для чудаков и снобов, в лучшем случае — частью практических знаний. Компромисс с властью обескровил и выхолостил ее, лишая живой общественной значимости. Рядом с классической традицией выросла простонародная культура, включавшая в себя популярные жанры литературы и театра, богатейший фольклор, самобытное декоративно-прикладное искусство, сложную систему культов. Это был новый тип общедоступной культуры, чуждый элитарности духовной аскезы, публичный и массовый по своему характеру и назначению, основывавшийся на реалистическом мировосприятии, на повседневных чувствах и здравом смысле людей.

Резко усилилось размежевание между конфуцианской ортодоксией и даосско-буддийской традицией. Достаточно сказать, что цинские правители отказались принять титулы, которые уже более тысячи лет присваивались даосами всем властителям империи, а собственно китайские школы буддизма (сами маньчжуры исповедовали ламаизм) пришли в полный упадок. Нормой государственной политики стали жестокие репрессии против «еретических» религий (которые возымели в ту эпоху небывалую силу и влияние не в последнюю очередь именно благодаря правительственным гонениям). Повальное увлечение цинских литераторов кошмарной фантастикой, стойко державшаяся мода на все эксцентричное и экстравагантное лишней раз свидетельствуют о том, как остро переживался цинскими современниками конфликт между официальным образом человека и всем тем в человеке, что не укладывалось в его рамки. По мере того как различные традиции в китайской культуре все более обособлялись и замыкались в себе, весь Китай все решительнее отгораживался от внешнего мира. Культурное своеобразие, выраженное непосредственно в стилистике культуры, в ритме и

гармонии жизненной практики человека во все большей степени рассматривалось как признак *правильного мировоззрения*, то есть как форма идеологии.

В целом культура цинского Китая являет на редкость противоречивое сочетание мертвенного консерватизма и тонкого чувства оригинальности, нарочитого дилетантизма в творчестве и высочайшего мастерства, гордого покоя и глубокой неуверенности в себе. Эпоху правления династии Цин можно с равным основанием считать временем наибольшей зрелости классической традиции и временем ее упадка, когда эта традиция усыхает до трюизма, уходит в песок начетничества и компиляций, поддерживается не столько вдохновением, сколько расчетливым компромиссом, служит не столько человеческому самопознанию, сколько самоутверждению ученой элиты.

В культуре цинского периода стилистическое единство китайской цивилизации получает свое высшее, наиболее совершенное воплощение. Эта внутренняя, непереложимая на рациональные понятия цельность миросозерцания делала мир Китайской империи действительно «Поднебесным миром», «Срединным государством» — явлением по своему характеру и замыслу всемирным и в своем роде исключительным, которому противостоят не другие культуры, а океан «варварства». Однако принципом стилистического единства этого *Pax Sinica* являлось действие *самосокрытия* реальности как бесконечно рассеивающейся среды. Единство китайской культуры раскрывается как целостность некоего бесконечно сложного кристалла, как вездесущая (и потому именно стильная) прерывность, как неисчерпаемо разнообразная мозаика типизированных, то есть освещенных светом сознания и вечно хранимых в памяти моментов жизни — необозримой россыпи отзвуков и отблесков бездонного Хаоса.

Столкнувшись с западной цивилизацией, эта хрупкая мозаика рассыпалась, не сумев выделить из себя устойчивого идеологического ядра. Возможно, главной причиной этого было все более отчетливое осознание внутренних противоречий идеи «Одного Превращения», требовавшей примирения экзистенциальных

противоположностей познания и забвения, внутреннего и внешнего. То было время, когда китайская мысль с неумолимой для себя, недостижимо-сладостной ясностью открыла необходимость (ра)скрытия светоча сознания в бесконечной череде легкокрылых снов. Символическое почти слилось с реальным, но это сближение принципиально несходных измерений бытия, словно соприкосновение вещества и антивещества, угрожало взрывом, способным уничтожить весь строй культуры. Ситуация взрывоопасной близости символизма и реализма, свойственная последним десятилетиям Минской династии, как раз и нашла выражение в том, что на первый план в китайской культуре вышли ценности иронии, фантастики, гротеска, парадоксального утверждения разумного в «безумстве» личных пристрастий, высшей реальности — в образах грез. Однако новая ситуация в культуре оказалась весьма неустойчивой и непродолжительной. По сути, она была переходной. Действительность повернулась *против* символизма, дух иронии очень быстро выветрился, и культурная традиция стала являть собою почти механическое смешение иррациональной фантастики и «низких истин» быта.

Идеологическая система поздней Китайской империи, которая при Цинах приобрела и наибольшую внутреннюю законченность, и небывалое влияние в обществе, имела своей отправной точкой символические ценности, *предел* коммуникации, непостижимое в понятии. Это была идеология «посттрадиционной» эпохи, по-прежнему основывавшаяся на идее культурной исключительности (достаточно вспомнить изоляционистскую политику цинского двора) и потому неспособная быть организующей силой общества. И не случайно именно новые синкретические религии и тайные общества, в наибольшей степени претендовавшие на роль общенациональных организаций, были отвергнуты официальной властью как «еретические» и притом сами отличались тенденцией к постоянному дроблению, разделению на все более частные и замкнутые толки и общины. Посттрадиционная идеология лишена внутренней цельности и соответствует пере-

ходу китайского общества от традиции к современности.

Чтобы понять судьбы китайской цивилизации на рубеже Нового времени, когда внутренние противоречия развития и столкновение с Западом вызвали ее резкую трансформацию, нужно принять во внимание наличие в ней нескольких культурных типов, взаимодействие которых и определило, собственно, своеобразие ее облика. Если говорить в целом, то в позднимператорском Китае различимы три основных типа культуры. К их числу относится, во-первых, культура позднего фольклора, которая была, с одной стороны, пережитком культуры архаической эпохи, а с другой — продуктом популяризации классической традиции. Стилистика этого культурного типа отличалась тенденцией к соотнесению традиционной символики с предметностью быта, к превращению символов в аллегории идей и ценностей, в псевдонатуралистические образы. Соответственно, это была культура, наиболее чуждая символическим ценностям и в наибольшей степени тяготеющая к материальной, физической стороне вещей вплоть до практики кровавых жертвоприношений, подчас даже человеческих. Недаром также объектом культа в фольклорной религии выступали очеловеченные боги-чиновники — физические двойники реальных исторических лиц. Подобная культурная среда была благоприятной почвой и для зародившейся в городе светской культуры — романов и театральных пьес на бытовые темы, благожелательной символики, почерпнутой из повседневной жизни и к этой жизни обращенной, искусства лубка и гравюры и т. д. В ее городском, то есть наиболее популярном и массовом варианте, этот культурный тип заложил основы для общенациональных форм китайской культуры.

Второй тип — это классическая культура, отводившая первостепенное значение акту стилизации и типовым формам, в которых осуществлялась культурная практика. В области религии ему соответствует основа основ китайской классической традиции — культ предков, где объектом поклонения служила поминальная табличка с именем усопшего предка. Близкими анало-

гами последней выступают такие традиционные атрибуты власти, как скипетр *жу-и* или посох настоятеля в буддийских и даосских сектах (интересно, что подвергавшиеся дискриминации этнические группы южных китайцев обычно использовали в культе предков статуэтки людей, то есть они не могли превзойти уровень внешнего, «фольклорного» культа). К этому же типу относятся и основные ценности собственно книжной традиции императорского Китая и ее хранителей – «людей культуры», исповедовавших самоуглубленность и целомудренную сдержанность в поведении, «неброскость» выразительных средств в искусстве. Этому же культурному типу соответствуют элементы иронии и гротеска и вообще игровое начало в искусстве – главный признак символического бытия «жизненной воли».

Третий тип – это эзотерическая традиция, указывающая на символическую глубину жизненного опыта в его наиболее чистом виде, на интегральное единство человеческой практики, о котором свидетельствуют понятия «внутреннего ритуала» или «прежде небесного бытия» в религии и космологии, «изначального сердца» или сокровенной «подлинности» существования в философской мысли, а в области изобразительного искусства представленная священными графическими композициями – этими зримыми символами внеобразной «подлинности» бытия, «древней воли» бодрствующего сознания. В классическом искусстве Китая она соответствует слиянию символического и натуралистического аспектов художественного образа, что свойственно высшему, «одухотворенному» и «свободному» стилю в китайской каллиграфии и живописи. Данный культурный тип составил исходное условие и высшее призвание традиции «людей культуры» в позднем императорском Китае.

Нетрудно увидеть, что указанная иерархия культурных типов выражает ступени последовательной интеграции внутреннего и внешнего в человеческом существовании. Главная коллизия простонародной культуры, тяготеющей к экстатической стихии праздника, – это «перевертывание» ценностей, опасная и упоительная

встреча с чужими и враждебными силами. В классической культуре внешнее опознается как свидетельство символической матрицы культуры, отблеск безначальной «жизненной воли». Страх бездны сублимируется здесь в стилизации поведения. Наконец, в эзотерической традиции символы, проистекающие из внутреннего опыта, непосредственно переходят в образы внешнего мира, сообщая культуре качества бессмертной сверхличности. Эти внешние формы носят характер фрагмента, что обусловило на удивление непринужденное сосуществование экспрессивной стилизации и натуралистической достоверности в «большом стиле» китайской традиции.

Единство культурной традиции Китая основывалось на посылке о символической природе культурных форм или, что то же самое, на принципе недвойственности внешней формы и внутреннего предела формы в форме-типе, которая находит свое завершение в Пустоте, этом пределе всех пределов. Благодаря иерархическому строю культурной практики ученая элита Китайской империи могла считать народные культы и верования грубым суеверием, не впадая при этом в религиозную нетерпимость, более того — воспринимая фольклорных богов как неизбежную и даже необходимую иллюзию. Так в китайской традиции оправдывалась необходимость и даже в своем роде абсолютная ценность искусства — этого мира иллюзий, сообщающих о глубочайшей правде жизни.

Основопологающая метафора китайской традиционной культуры есть пустотная «единотелесность» мира, которая со сверхлогической необходимостью придает каждому индивидуальному бытию характер законченного типа. Вот почему природа и культура в Китае совпадают именно в полноте своих свойств. Вот почему художественные образы в китайской традиции почти всегда несут в себе явственный элемент гротеска и стилизации, ибо эти образы запечатлеваются в момент их самотрансформации, перехода в инобытие.

Законченность типа есть знак со-общительности вещей: построение китайских романов и пьес с их чередой самостоятельных эпизодов, задающих новое и

неожиданное развитие сюжета, неискоренимая китайская привычка мыслить сериями явлений и всегда соотносить человеческую личность с ее общественным «лицом» и даже природной средой указывают на сокровенное — сокровенное именно вследствие своей абсолютной открытости — присутствие Единого Тела дао, этой сокровенности во всяком сокрытии, иного в инобытии. В пространстве этого тела — вечно отсутствующем, чисто символическом пространстве — осуществляются взаимные преобразования всего и вся или, другими словами, одно вечное Превращение. Так «человеческое», согласно китайской традиции, восходит к «небесному» — событие непредставимое и незаметное со стороны. И наоборот: небесное с неизбежностью облекается плотью земного и не может быть отделено от всего, что составляет опыт и практику людей.

В известном смысле отношения между явлениями и реальностью в китайской традиции соответствуют отношениям индивидуальности и организма, причем конфуцианская мысль выражает больше тенденцию к постоянному размежеванию, разделению функций в живых существах, идеал же даосизма представляет начало целостности организма, который делает возможным все телесные функции. Одно, разумеется, неотделимо от другого. Более того: в жизненном процессе должен соблюдаться баланс между тем и другим, так что функциональное развитие органов дает толчок развитию интегративных способностей организма. Говоря словами Дун Цичана, «крайнее возбуждение чувств внезапно приводит к душевному покою». Усвоение типовых форм практики завершается «забвением себя и мира».

Таким образом, главная коллизия китайской традиции задана темой недвойственности индивидуальности как типа и не-типизированности органической целостности бытия. Совпадение того и другого достигается в символической и, по сути, сверхорганической, реальности Единого Тела, или Великой Пустоты. Эта реальность есть преображение. Она выражается в стилизации, которая переводит неопределенность присутствия бытия в определенность типовой формы, но

в то же время обуславливает последовательную самопотерю, эксцентризизм, не-возвращение всех форм, их сокрытие в бездне хаотично-смутных различий. Творческий процесс Великого Пути оказывается предельно разомкнутым кругом, вечным не-возвращением Хаоса в Хаос, где явленные образы получают статус тени, эпифеномена, декора, а их достоверность становится мерой их иллюзорности. У этого круговорота вечного не-возвращения есть своя вертикаль, так называемая «небесная ось», которая соответствует чистой трансценденции духа. Мудрость же традиции — это знание генеалогии вещей, умение «двигаться вспять» к истоку («семени») течения жизни, открывать в вещах их возвышенные, исключительные качества, которые являют собой воплощенное всеединство и предваряют, предвосхищают индивидуальное существование.

Как бы там ни было, образы китайской традиции высвобождаются, выводятся наружу благодаря чисто внутреннему превращению «жизненной воли». Поскольку мир «видимого и слышимого» выявляется действием воли как *самоустранения*, его статус остается глубоко двусмысленным: он рождается от сокровенной метаморфозы духа и принадлежит символическому бытию «семян вещей», но предстает чем-то внешним, соотношенным с образами мира природы. Это именно принципиально замкнутый, *сумеречный* мир — мир зыбких полутеней, полупрозрачной дымки, едва уловимых модуляций тона, мир анархии, некоей универсальной алхимии бытия, которая делает возможным посредование между художественным (или, шире, культивированным, искусным) и естественным. То и другое составляют в нем некое нераздельное, хотя и неопределенное единство.

Историческое бытование художественной традиции в Китае подчинялось круговому разворачиванию символической формы, в ходе которого искусство и природа вступали в отношения взаимного обмена: совершенствование формы в стиле возвращало ее к предвосхищающей все сущее «таковости» бытия, а та, в свою очередь, давала импульс творческому воображению. Этот творческий круговорот Дао предполагал известную

иерархию стилей. Таково соподчинение «внутренней», или «правильной», «великой» традиции, которая посредством стилизации образов уводит духовное внимание *вспять*, к «небесной пружине» всех метаморфоз, и традиции «внешней», или «малой», ориентирующей на натуралистически-иллюзорное воспроизведение предметного мира. Сосуществование, а в исторической перспективе и равноценность двух столь несходных стилей в искусстве — главнейшая особенность художественной традиции Китая. Наконец, указанный круговорот символической формы знаменовал обретение жизни, интенсивно и сознательно прожитой, и тем самым — утверждение высших, неуничтожимых, вечнопереимчивых качеств существования.

Описанный здесь круговорот духовной практики, служивший основанием традиции в Китае, ставит один трудноразрешимый вопрос о происхождении фиксируемого культурой опыта: является ли этот опыт продуктом восприятия внешнего мира или он проистекает из фантазий, проекций «древней воли»? Если мир есть только экранирующая складка, так что образы традиции с неизбежностью имеют внутренние истоки, то каким образом мудрец, следующий этой традиции, способен безупречно «откликаться обстоятельствам» и владеть ходом событий? Как мы убедились, мир китайского искусства — это пространство абсолютно внутреннего, своего рода камера-обскура, где идущие от сердечной интуиции микровосприятия чудесным образом преобразуются в образы внешнего мира. Просветленное сознание не существует вне вещей, как и вещи вне него. Здесь надо искать корни столь упорного, почти маниакального стремления китайцев соблюсти неприкосновенность своего «внутреннего мира» именно средствами этикета, декораума бытия. Китаец отгораживается от мира, выказывая свое благорасположение к нему.

Китайская традиция находила ответ на вопрос о преемственности внутреннего и внешнего в человеческой жизни в первичном фантазме мирового яйца, или мировой утробы, где внутренняя жизнь эмбриона полностью соответствует его внешней среде. Другой традиционный образ — пустотно-полная «единоте-

лесность» Дао, поле органического само-рассеивания, столь же трансцендентальное, сколь и эмпирическое, где всякое воздействие остается сокровенным и интимным. Эту реальность и олицетворяет — чисто метафорически — «Настоящий Человек» китайской антропокосмологии, который без остатка погружен в мир и сам вмещает мир в себя. Способ его существования — открытость сердца открытости бытия или, говоря языком китайской традиции, истечение чистой воды в чистую воду. Такой человек есть утроба и эмбрион, точка и сфера, альфа и омега. Он — тень самого себя, изнанка, вывернутая налицо. Это человек «небесный», человекопорождающий в отличие от человека внешнего, человекоподобного.

Единение семени и среды предполагает наличие некоей *сверхчувствительности*, обретаемой в акте «самоопустошения» как творческой метаморфозы. Эта важнейшая посылка китайской мысли в эпоху неоконфуцианства получила уже систематическое обоснование в учении о том, что «жизненная воля» и «вещи» друг друга обуславливают и друг в друге выражаются. Традиция, таким образом, есть плод духовной работы и создается само-про-израстанием воли. Китайскому мудрецу подвластна только жизнь, отлившаяся в формы культуры. Но тайна антропокосмического всеединства не допускает «критической рефлексии» и не имеет ни эмпирических, ни рациональных точек отсчета. Власть дается только тому, кто умеет превзойти соблазн власти. Круг духовного постижения, заданный традицией, держался доверием к интимно-неведомой реальности, чисто предположительным и все же безукоризненно точным «добрым знанием», и эта глубочайшая интуиция человеческого духа предпослана сознанию в метафоре, связующей несовместное, утверждающей нераздельность истинного и ложного.

Описанный круговорот культурного символизма в Китае заключал в себе два типа мировосприятия. Один из них воплощался в художественном синтезе типовой формы и опирался главным образом на постулаты конфуцианства. Другой являл тенденцию к разложению типовой формы на абстрактную схему и

натуралистический образ и был тесно связан с традицией чань-буддизма. Его роль в китайской традиции глубоко двусмысленна: он утверждал одновременно и ненужность, и неизбежность культурных норм. Оттого же сопутствующая ему стилистика отличается крайней неустойчивостью и колеблется между гротеском и нарочитым натурализмом. Культ морального совершенствования и проповедь «страстной жизни» были разными ответами на одну и ту же проблему глубочайшей неопределенности статуса культуры в Китае XVII века.

История китайской живописи с особенной наглядностью демонстрирует чередование этапов становления и разложения классического художественного синтеза, утверждавшего примат символической реальности. Переход от символического к натуралистическому стилю в искусстве и литературе был осложнен предварительной радикализацией традиционной «аскезы чувственности»: эмпирическая природа человека была узаконена вначале лишь как средство достижения покоя духа и лишь позднее получила право на самостоятельность. Аллегория в собственном смысле слова не играла в Китае никакой роли в разложении символического миропонимания.

В истории китайской мысли неоконфуцианство было, как мы помним, попыткой оправдать типовые формы даже ценой признания их фантастичности, соотнесения их с миром сновидений и грез. Эта попытка требовала поставить в центр духовной практики опыт чтения и символический мир литературы. Но «погружение в сон» через чтение (какая забавно-ироническая параллель бытовым свойствам чтения!) неминуемо выявляло фантомный характер восприятия. Именно поэтому культ книжности в поздней китайской культуре был сопряжен с необычайным интересом к фантастике и гротеску. Здесь же надо искать причины расцвета романа и других прозаических жанров в эпоху поздних империй.

В памятных строках Андрея Белого не без драматизма описана ситуация философа-позитивиста, довольствующегося знанием поверхности вещей:

В дали иного бытия
Звездоочитые убранства...
И, вздрогнув, вспоминаю я
Об иллюзорности пространства...

Наследник традиции в Китае XVII века шел в известном смысле прямо противоположным путем: он начинал с опознания мира как отчужденных следов, призрачных отблесков внутренней жизни «бдящего сердца» и приходил к невообразимой, немислимой целостности всегда (не)равного себе Хаоса, открывал предельную определенность бытия в светоносной пустоте развернутого сознания. Он выстраивал самоустраняющуюся генеалогию вещей, прятал премудрое безмолвие в наивности людских мнений и находил высшую подлинность в иллюзии. Нереальность — в эпоху Мин уже кричащая — форма искусства учила его доверять невероятному, находить смысл в нелепом, не страшиться ужасающего. Прозрение «подлинности» жизни не отделяло его от бытия, а, наоборот, подтверждало его скрытую причастность к бытию как неисчерпаемой сокровищнице «явлений и чудес».

Чтобы понять, почему так получилось, нужно вспомнить, что символическое миропонимание традиции исходило из примата «внутреннего» над «внешним» и необходимости возвести внешние явления к действию «сокровенной пружины» бытия. Оно исповедовало не «истинную» идею или форму, а *предел* всякой мысли и всякого опыта, учило видеть во всех явлениях только *экран* реальности. В исторической перспективе это миропонимание уже и вполне наглядно обусловило сведение каллиграфии к скорописи, живописи — к фрагменту, пространства сада — к отсутствующему «миру в тылке», личности — к жесту и украшениям, этому «декоруму тела». Что же касается эзотерической традиции, то здесь мы наблюдаем тенденцию к «самоустранению» всего явленного. К примеру, в даосских школах воинского искусства степень мастерства определялась тем, насколько ученик умел переводить внешние формы телесного движения в движения внутри «малой сферы», сводившейся к одной исчезающей точке — «срединной пустоте» — в центре тела.

Конечно, фактор эзотеризма не мог не оказывать влияния и на развитие культуры в целом: именно ему или, если быть более точным, интравертному движению «жизненной воли» мы обязаны последовательным раздроблением общества и культуры в позднеимператорскую эпоху, что сделало невозможным утверждение публичных начал общественной жизни и породило непреодолимый разрыв между индивидуальным и социальным в старом Китае. Знание и культурные нормы в китайском обществе с течением времени становятся все более приватными и интериоризированными, все менее нуждающимися в публичном выражении и общественной поддержке вплоть до того, что с конца минского царствования, как известно, настоящим хранителем традиции, гарантом ее неисповедимых таинств и почти фантастической мудрости становится именно «недостижимо-уединенный человек». Свойственные искусству той эпохи духовное напряжение и наполняющая лучшие его памятники патетически-яростная страстность (достаточно вспомнить жизнь и творчество тогдашних живописцев-новаторов Сюй Вэя, Чжу Да, Гун Сяня и др.) свидетельствуют о необычайной остроте столкновения между потребностью и невозможностью выразить «подлинное» в себе.

В свете символизма Дао все видимое предстает лишь экраном, иллюзией, «пустой видимостью», хотя из этого не следует, что всякая видимость есть обман. Утонченность маски заключается как раз в том, чтобы маскировать саму себя, не выглядеть маской. Это означало, помимо прочего, что символизм «глубины сердца» в равной мере оправдывал и экспрессивный гротеск, и натурализм образов. Более того, он требовал доведения обеих тенденций стиля до их логического предела. Именно это мы и наблюдаем в священном искусстве даосов с его параллелизмом внефигуративных и даже внесхематичных «подлинных» образов богов и их откровенно натуралистических, эзотерических изображений. В подобном раздвоении образа таилась опасность внезапной утраты внутреннего равновесия большого стиля культуры, стиля «экспрессивно-натуралистического», синтетического по своему характеру.

Распад же стилистического синтеза означал, по существу, гибель традиции.

В итоге размышление о существовании традиции с неизбежностью вскрывало внутреннюю парадоксальность традиционного миропонимания, заставляло видеть в преемственности культуры лишь более или менее убедительный компромисс между взаимоисключающими образами мира. Потребность совместить каким-то образом рациональные принципы культуры и иррациональные посылки философии Хаоса и его самоизменчивой Воли обусловила господство замкнутости, герметизма школы в обществе и культуре Китая. Но сама школа в китайской традиции — это не более чем «врата» (*мэнь*) к всепроницающему единству Великого Пути; она требовала принять на веру невероятные откровения учителей, а потом убеждала в абсолютной достоверности того, что со стороны казалось только метафорой. То была условность, которую надлежало принять с полным доверием для того, чтобы прийти к безусловному. Культура же в ее бытовом смысле «культурного общения» означала для китайцев невозможность вопрошания о тайне, хранимой школой. Как всегда и везде в традиционных обществах, она оберегала человека от страшных откровений вечности. Но это заботливое оберегание проблематичного таинства, требовавшее безмолвной круговой поруки тех, кто был причастен ему, рано или поздно не могло не породить, с одной стороны, восстания против условностей школьных правил, а с другой — вспышки почти маниакального догматизма. Самоизоляция чань-буддийской общины с XIII века и ожесточенная борьба цинских монархов с крамолой — звенья одной и со временем выявлявшейся все отчетливее идеологической цепи, в которой выразилась реакция духовной и светской власти на угрозу саморазоблачения традиции.

Прозрения радикальных последователей Ван Янмина на рубеже XVI—XVII веков обозначили критическую точку самоопределения традиции. Обнажив абсолютное самовластие воли, они обнажили и нереальность культуры со всеми ее нормами, регламентами, ценнос-

тями. Творчество было отдано на откуп фантазии, и традиция неожиданно открыто разошлась с культурой. Реакция китайских культуртрегеров от императорских советников до полуграмотных книжников в провинции была стремительной и беспощадной, какой только и бывает реакция живого — еще живого — организма на смертельную опасность. Вход во вновь открытые глубины человека был наглухо замурован государственной цензурой и официальной нравственностью. Настало время недомолвок, эвфемизмов, наигранной бодрости, отказа от продумывания коренных вопросов человеческого бытия. На долю наследников традиции в цинском Китае осталась только игра, которая, по определению, не развязывала узлы реальной жизни, а лишь давала отсрочку конца. Изощренная стилистика китайской классической оперы, нарочито усложненные ритуалы тайных обществ, повальное увлечение азартными играми от примитивных костей до мацзяна — вот некоторые признаки этого поворота в умонастроении китайцев в эпоху Цин.

Между тем свято место пусто не бывает. Завершающая и, может быть, роковая для судеб китайской традиции фаза круговорота символизма заключается в том, что, когда естественные формы в процессе стилизации оказываются убранными, сокращенными до ускользающего нюанса, до самоупражняющегося штриха, до смутной зыби микровосприятий, наступает обратная, как бы вторичная материализация мира: вещи, приобретя значение «тени теней», замещаются их воображаемыми аналогами из мира макровосприятий и снова занимают свое «обычное место»; тайна Вечного Отсутствия становится неотличимой от волнующегося океана «видимого и слышимого». Здесь эстетический опыт сливается с обыденным сознанием, осиянность мудрого срастается с помраченностью толпы, искусство растворяет в себе быт, что засвидетельствовано в кредо того же Ли Юя: «Все зримое — живопись, все слышимое — поэзия».

Более пристальный взгляд на эту историческую «псевдоморфозу» показывает, что в ней имелось еще срединное, переходное звено, которое характеризуется

непосредственным явлением символической реальности. В литературе позднеминского времени оно соответствует фантастическим повествованиям в духе романа «Путешествие на Запад», а в живописи — «пейзажам сновидений» и в особенности творчеству великих художников-индивидуалистов второй половины XVII века. Но это откровение символизма с неизбежностью должно мгновенно сокрыть себя. Человеческое зрение как будто не выносит ослепительного сияния истины; прозрение духовного света так часто заставляет его обращаться к потемкам материального мира. Нечто подобное мы и наблюдаем в культуре раннецинского периода: образ символизма немедленно проецируется на физическую действительность, свойственный ему гротеск (попытка сохранения внутренней глубины опыта) немедленно истолковывается в аллегорическом ключе, ирония подменяется резонерством.

Так появляется возможность объективировать саму традицию, рассматривать традиционные символы как имитации и знаки явлений объективного мира, положить пределы игре смысла, разорвать «цепь Гермеса», ограждающую священное пространство символического Присутствия. В разрывах этой «вечно выходящей нити» проступает новое, так сказать, постстильное мирозерцание с его странным сопряжением интереса к повседневной жизни и буквалистского восприятия традиционных клише, стремлением к психологической правде и гипернатурализмом придворного театра живых слонов. Так распадается тайная, «глубиной сердца» хранимая связь между индивидуальностью и целостностью всеобъятного тела, внешними вещами и внутренними образами, единичными действиями и всеобщей действенностью. Непреодолимый уже разрыв между воображаемым и реальным как раз и засвидетельствован болезненно обостренным интересом цинских современников к кошмарной фантастике, ибо, поистине, кошмары — это мечты людей, которые отказали себе в праве мечтать, ибо предпочли отгородиться от мира стеной идеологии.

В итоге искусство в Китае обрело статус своего рода «достоверной иллюзии» (не будем путать ее с «иллю-

зорной достоверностью» западного искусства). Избрав своим девизом стильность, а точнее, стильную потерю стиля, китайская традиция с неизбежностью приуто-товляла соскальзывание художественной формы в нюанс и псевдореалистические образы (ибо натурализм рождается из внимания к деталям). А презумпция иллюзорности образов даже избавляла от необходимости различать между природным и нормативным.

Творчество придворного иезуита-художника XVIII века Джузеппе Кастильоне показывает, каким образом китайский стилизм оборачивался европейским натурализмом. Для китайских современников Кастильоне его живописная манера была только экзотикой и очередным стилем. Дебри непостижимо-изошренного символизма Дао еще внушали им доверие; мир «видимого и слышимого» еще был наполнен для них присутствием Великой Пустоты. Историческая смерть традиционной культуры Китая наступила в тот момент, когда под воздействием Запада была утрачена память о символической глубине образов, когда знаки, призванные скрывать, были восприняты как способ выражения, когда сон был сочтен явью, а приметы недостижимого предстали просто неумелой подделкой реальности.

Мир, лишенный глубины, мир подмененный, притворно-подлинный, приходит незаметно и ненасильственно, как само забвение. Он дается как свершившийся факт, не имеющий своей предыстории, своей оберегаемой символами «родословной». Он сам себя оправдывает. И все-таки художественная культура Китая XVI—XVII веков полна свидетельств драматического, хотя и скрытого, перехода от символического к несимволическому миропониманию. Пронизывающее ее и доходящее порой до исступления беспокойство, неуклюжее сцепление академического реализма и экспрессионизма в изобразительном искусстве, гротескная пластика, скандально-эротические романы, повествующие о «высшем прозрении», — все это приметы как никогда остро осознанного разрыва между означенным и символизируемым, знаки правды фантастического. Правды, казавшейся уж слишком невероятной, неконтролируемой, опасной, а потому всячески зама-

зываемой, подавляемой, приукрашиваемой властями и блюстителями нравственности. Одновременно как никогда отчетливо в духовной жизни Китая ощущается импульс к поиску истины в уклонении от всех предписанных истин, в нормальности аномалии. Это последние попытки предотвратить надвигающуюся эрозию памяти о родословной культуры, отчаянное желание побороть косность материи, не чуждое затаенной мечтательности покойного и незамутненного духа... Перед нами один из тех редких и волнующих моментов в истории культуры, когда человеку с неповторимой, последней ясностью внезапно открывается вся полнота уходящей жизни.

Интересно сопоставить судьбу китайской традиции с развитием культуры в сопредельных странах Дальнего Востока, в частности в Японии. Культура японцев, воспринявших культурное наследие Китая уже в его зрелой форме буддийско-конфуцианского синтеза, являет собой пример сознательного проецирования понятийного каркаса традиции на общественную практику. Так, эстетический идеал японцев отличается стремлением выстроить всеобъемлющую иллюзию природного бытия, которая призвана иллюстрировать саму идею недуральности пустоты и формы, искусности и естественности. Достаточно вспомнить примитивистские фантазии японской «чайной церемонии». Если в Китае символизм пустоты не отлился в тот или иной предметный образ и допускал сосуществование разных художественных стилей, то в Японии та же символика пустотности, или «значимого отсутствия», «промежутка» (*ма*), сама стала предметом означения и тем самым — частью идеологического истолкования мира. Если китайский сад устроен для того, чтобы в нем жить, то сад японский предназначен исключительно для созерцания и притом являет собой утонченную в своем видимом натурализме — утонченную именно вследствие своей неприметности — маску пустоты. Если китайские учителя утверждали, что сущность живописи — это «одна черта» (речь шла, конечно, о чисто символической реальности Одного Превращения), то японские художники стали создавать картины,

которые в самом деле состояли из одной черты — или горизонтальной линии, или круга. Примечательно, что японцы всякому виду искусства присвоили почетное название «Пути» (*до*), чего в Китае никогда не было именно вследствие четкого различения внешних явлений и символического бытия Великого Пути.

В Китае искусство было продолжением жизни или, точнее, интуитивно постигаемой «подлинности» жизни — жизни всегда «другой», возвышенной, интенсивно проживаемой, вечносущей. В сердце китайской традиции таится миф спонтанного рождения шедевра, который дается почти произвольно и с которым его создатель может так же легко расстаться, или миф «внутреннего достижения» (*гун фу*), которое позволяет всего добиваться без усилий. Напротив, в Японии сама жизнь рассматривалась как продолжение искусства, и в японском характере на передний план выдвинуты созерцательность и муки ученичества. Японцы живут так, как представляют себя; их жизнь есть, в сущности, мечта об искусно устроенной жизни. И эта мечта была с муравьиным упорством вылеплена и отшлифована десятками поколений жителей Японских островов.

Соответственно, в Японии культурный стиль сводился к установленному набору аксессуаров, пренебрежение которыми порой каралось как уголовное преступление. Когда, например, мастер чайной церемонии Фурута Орибэ (1544—1615) попытался превратить стилистику церемонии из подчеркнуто натуралистической в маньеристско-фантастическую (за счет специальной обработки декоративных камней, высаживания мертвых деревьев и пр.), его новации были запрещены в официальном порядке, ибо они подрывали идеологические основы японского миропонимания. Одним словом, японцы не усвоили собственно символического измерения китайской традиции и в результате были вынуждены подыскивать заимствованным из Китая формам культуры изначально чуждые им идеологические или прагматические обоснования. Превращение китайских боевых искусств как части духовной практики в спортивно-прикладные виды единоборств (карате, дзюдо, айкидо и др.) может служить показатель-

ной иллюстрацией различий между традиционными культурами Китая и Японии. Тем не менее идея символической практики, создавшая китайскую традицию, не была изжита даже в Японии. Достаточно вспомнить, что японский собеседник Хайдеггера в книге «На пути к языку» видит главную опасность для японской культуры в ее неотвратимом сползании к натурализму.

Различие исторических путей Японии и Китая можно охарактеризовать как различие между региональным, периферийным вариантом развития (в той или иной степени к нему относятся также Корея, Тайвань, Гонконг, даже Сингапур) и континентальным, материковым путем эволюции, в ходе которой культура не теряет внутренней связи с основами духовной традиции.

Сказанное означает, что традиция в Японии с самого начала складывалась как сознательный традиционализм, что позволило ей в Новое время стать могучим фактором оформления национального самосознания и модернизации страны. В Китае же вследствие необъективности исходных посылок традиции переход к современной национальной идеологии оказался крайне затруднительным и по сию пору незавершенным. Великие идеологические системы Китая в XX веке — национализм и коммунизм — не смогли заменить собой модель ритуалистического мирозерцания, лежащую в основе традиционного жизненного уклада китайцев. Сегодня, на пороге третьего тысячелетия, китайское общество руководствуется не столько идеологическими предписаниями, сколько своими извечными культурными ценностями, которые, как оказалось, вполне соответствуют условиям современной постиндустриальной и постмодернистской цивилизации, все решительнее обращающейся к внутреннему видению и виртуальным образам реальности.

Уместно сказать несколько слов и о западно-восточных параллелях интересующей нас эпохи, которые, вообще говоря, объясняются общностью внутренних законов развития символизма культуры. Завораживающий мир китайского искусства XVII века многими своими чертами напоминает эпоху барокко в Европе. В обоих случаях организующим началом культурного

стиля выступает тайна, идея абсолютно внутреннего, которое не может не представлять внешним. И потому в обоих случаях мы встречаем поразительное сочетание тонкого чувствования природного разнообразия форм и приверженности к нормативности творчества, маньеризма и натурализма, одновременного интереса к сокровенно-внутреннему и декоративному. Но сходство внешних образов сообщает о единстве глубинных эстетических принципов. Как убедительно показал Ж. Делёз, барокко выражает «движение складки до бесконечности» — несомненно, близкий структурный аналог китайскому принципу «свертывания-развертывания» пространства. Наконец, речь идет и о сходстве исторических фаз развития культуры: в обоих случаях человек стоял на распутье, потеряв свой прежний уклад и еще не усвоив нового. Он еще имел возможность сбросить тиранию времени, «взмахом кисти смести все накопленное прежде» (характеристика гениального художника у Дун Цичана). Он еще мог непрестанно и свободно творить бесчисленный сонм символических миров. Тогда же, впрочем, со всей отчетливостью обнаружилось и различие в понимании вновь открытого единства художественной формы в Европе и в Китае: европейцы руководствовались преимуществом пластической модели, китайцы же — преимуществом разрыва, возвещающего о «пустотном теле» несотворенного Хаоса.

Все более углублявшееся расхождение между действительностью и воображением — как в Китае, так и в Европе — привело к удивительному факту: именно утопический, «нереальный» мир воображения становится вместилищем и, может быть, последним напоминанием о правде символизма. Превосходное подтверждение тому — мир *chinoiserie*, этот подчеркнуто маньеристский, искусственный, игровой мир, сообщающий, как ни странно, глубокую правду о символическом мире грез. Сама мода на все китайское в Европе XVII—XVIII веков была подготовлена, несомненно, популярностью барокко, хранившего в себе подсознательные, но явственные созвучия с искусством Китая. Катастрофически-хрупкий мир шинуазери, мир изыс-

канных ощущений и смутных нюансов, навевающих мечты о недостижимом совершенстве, исполнен обезоруживающей наивности, младенчески-радостной непосредственности чувства. Шинуазери — это знак тайной приобщенности к «легкому дыханию» жизни, в котором примиряются чужое и родное, курьезное и значительное. Это искусство не имело шансов стать серьезным; область его распространения ограничивалась декоративной стороной быта, украшениями интерьера, призванными не столько «выражать идею», сколько создавать настроение, эмоциональный фон жизни — применение искусства вполне конгениальное символическому искусству Китая.

Мир шинуазери, «китайской всячины», есть пространство вольной игры воображения, не претендующей на достоверность. Перед нами череда обманчивых, ложных образов. Но, как и в китайской теории «вечно ошибающегося творца», ложность этих образов сама лжет о них: в ее причудах выявляется потаенная правда мечты. Здесь, как и везде, ирония сообщает о сокровеннейшей и потому серьезнейшей истине человеческого существования.

Настроение шинуазери подтолкнуло наиболее чувствительных европейцев к романтической утопии сада как пространства вольного парения духа. Уже в 1683 году английский архитектор сэр Уильям Темпл подробно и на удивление точно описал принципы китайского садового искусства, которые он мечтал воплотить у себя на родине. Вот что говорил Темпл об устройстве китайских садов: «У нас красота зданий и растений раскрывается главным образом через определенные пропорции, симметрию или единообразие; дорожки и деревья в наших садах устроены так, чтобы, находясь на равномерном расстоянии друг от друга, они друг другу откликались. Китайцы презируют подобное садоводство и говорят, что даже мальчик, умеющий считать до ста, может насадить деревья по прямой линии и напротив друг друга. Вершины их воображения запечатлеваются как бы в противоборствующих фигурах, с тем чтобы красота была грандиозной и бросалась в глаза, но без какого-либо пространства и плана, кото-

рые можно было бы легко установить. У нас, кажется, нет даже понятия, чтобы определить этот вид красоты, у них же есть для нее особое слово, и там, где они с первого взгляда видят ее, они говорят, что вид сада прекрасен и восхитителен. Тот, кто присмотрится к узорам на лучших одеяниях из Индии или к живописным изображениям на их лучших ширмах или изделиях из фарфора, увидит, что их красота всегда такова, а именно: она пребывает вне упорядоченности».

Самое любопытное в этом раннем европейском суждении о садах Китая состоит, пожалуй, в том, что Темпл вообще не мог видеть изображений китайских садов. Его образ китайского сада есть целиком плод воображения, но на сей раз с поразительной точностью — несомненно, вследствие единства внутренних законов человеческой фантазии, — соответствующий реальному прототипу. Темпл был даже ближе к истине, чем побывавшие в Китае миссионеры, которые обычно писали о китайских садах как о небольших задних двориках дома, имевших больше хозяйственное значение. Что ж, бывают случаи, когда именно фантазия открывает нам истину.

И в то самое время, когда европейцы грезили о «китайской всячине», в кругах китайской знати, особенно придворной, вошла в моду европейская экзотика: император Цяньлун в XVIII веке украсил свою летнюю резиденцию, парк Юаньминъюань, павильонами и беседками в стиле рококо, а китайские знатоки живописи увлеклись картинами в западном вкусе. При этом вполне реалистические изображения европейских пейзажей воспринимались китайцами как часть фантастического, нереального мира и подогревали все тот же вкус к экзотике, царивший тогда в китайском обществе.

Европейские грезы о Китае и китайские грезы о Европе в XVIII веке — это напоминание о том, что люди способны понимать друг друга даже прежде всяких понятий. Они свидетельствуют: люди могут сойтись даже в том и, более того, именно в том, о чем и сами не могут помыслить.

И еще одно, пока что малоизвестное, но очень важное обстоятельство истории Нового времени: именно

образ символической реальности, данный в фантазмах, иллюзиях и утопиях завершающей стадии традиционного символизма — причем в равной степени в европейском барокко и в китайском вкусе к «необычайному» — послужил прообразом реальности, официально принятой и предписанной государственной властью. Другими словами, идеология материализма Нового времени в действительности берет свое начало в откровениях символического миропонимания, уже лишенных, правда, пафоса иронии. История революционного искусства современной Европы может служить еще более наглядной иллюстрацией этого вывода.

Судьба китайской традиции есть путь человеческого самопознания. И она не могла быть ничем другим. Но в Китае этот путь знаменовал не сведение человеческого опыта к внутренне однородному субъекту, как случилось в истории европейской мысли, а, напротив, жизнь по пределу опыта, высветление в человеке непостижимой глубины жизни. В тот самый момент, когда человек в китайской традиции был осознан во всей полноте, он оказался как никогда прежде сокрытым и недостижимым, как никогда созвучным идеалу не-обладания с его безграничной радостью самопотери.

Традиция не дается в виде готовых ответов. Ее обретает тот, кто все теряет. «Небесная истина» высвечивается в момент ее ухода и исчезновения, подобно тому как небеса сияют особенно ярко в лучах закатного солнца. Что же требуется для того, чтобы принять ее? Не так уж много: быть достаточно безумным... Ибо только безумец способен ничего не терять в нескончаемой череде жизненных метаморфоз. По словам Бориса Пастернака: «Безумие — естественное бессмертие».

Как ни странно, традиция удостоверяется размышлением о ее недостижимости; словно вездесущая смерть в океане жизни, она заявляет о себе самым фактом своего отсутствия. Странноприимство традиции по определению не есть данность. Его сокровенную глубину нужно открывать вновь и вновь. И оно безошибочно направляет по верному пути того, кто потерял ее след.

ПРИЛОЖЕНИЕ

СОВРЕМЕННОКИ МИНСКОЙ ЭПОХИ О КРАСОТЕ ЖИЗНИ

Сюй Цзэшу. Наставление о чае

Заваривание

Принесите все необходимое для заваривания чая и снимайте с чайника крышку, положив на стол ее вверх дном. Низ крышки не должен соприкасаться с поверхностью стола, ибо запах лака, нанесенного на дерево, убивает вкус чая. Налейте в чайник кипящую воду, бросьте туда несколько листов чая и накройте чайник крышкой. Выдержите время, которое требуется для того, чтобы сделать три вдоха и три выдоха, и налейте чай в чашки, а потом, чтобы чай отдал свой аромат воде, вылейте чай обратно в чайник. Снова обождите время, достаточное для того, чтобы сделать три вдоха и три выдоха, после чего преподнесите чай гостям.

Если вы будете заваривать чай таким образом, чай сохранит свою свежесть и тонкий аромат, так что питье чая доставит удовольствие, снимет усталость и укрепит душевные силы.

Как пить чай

Воду в чайник не следует заливать более двух раз. В первый раз чай будет иметь изысканно свежий аромат, во второй раз — аромат нежный и чистый, на третий же раз чай утратит свой вкус. Также не следует наливать в чайник ни слишком много, ни слишком мало воды, чтобы и после второй заварки чай сохранил свой аромат. Эту вторую заварку можно делать после еды, чтобы сполоснуть рот.

Гости

Если гости возбуждены, лучше угостить их вином, а если они не слишком веселы, можно преподнести им обыкновенный чай. Лишь в обществе задушевных друзей, которым можно поведать свои заветные чувства, надлежит заваривать лучший чай. А насколько церемонно преподносить чай — это зависит от числа гостей.

Комната для чаепития

Хорошо иметь рядом с кабинетом для ученых занятий маленькую чайную комнату — ухоженную, светлую и удоб-

ную. Поставьте на плиту два чайника с крышками, чтобы пары чая не улетали наружу. У входа в чайную комнату надлежит поставить деревянную кадку с водой и столик с принадлежностями для питья чая. Все эти принадлежности следует вносить в комнату лишь тогда, когда в них есть нужда. Их нужно держать накрытыми тканью, чтобы на них не ложилась пыль. Уголь же для согревания воды нужно держать подальше от комнаты и всегда сухим, чтобы он хорошо горел. Плита должно стоять на некотором удалении от стены, чтобы не было опасности пожара.

Уход за чайными принадлежностями

Приготовление чая и возжигание благовоний — благороднейшие занятия, и нет никаких преград к тому, чтобы самому приложить к сему руку. Однако, если есть гости, не следует оставлять их без внимания, и тогда лучше препоручить это дело кому-либо из младших. Пусть они каждый день протирают чайные принадлежности, но делают это лишь с разрешения старших. После того как помощники несколько раз заварили чай, можно дать им отдохнуть, угостив их печеньем и чашкой хорошего чая.

Готовя чай, приходится обращать внимание на множество разных вещей, одновременно утонченных и утомительных. Не следует пренебрегать ни одной мелочью.

Время для питья чая

Чай можно пить в такое время:

когда ты празден;

когда слушаешь скучные стихи;

когда мысли спутанны;

когда отбиваешь такт, слушая песню;

когда музыка умолкает;

когда живешь в уединении;

когда живешь жизнью ученого мужа;

когда беседуешь поздно ночью;

когда занимаешься учеными изысканиями днем;

в брачных покаях;

принимая у себя ученого мужа или воспитанных певичек;

когда посещаешь друга, возвратившегося из дальних странствий;

в хорошую погоду;

в сумерки дня;

когда созерцаешь лодки, скользящие по каналу;

среди раскидистых деревьев и бамбуков;

когда распускаются цветы;
в жаркий день, у зарослей лотоса;
возжигая благовония во дворе;
когда младшие покинули комнату;
когда посещаешь уединенный храм;
когда созерцаешь потоки и камни, составляющие живописную картину.

Юань Чжунлан. Книга цветов

Юань Чжунлан (1568—1610) был выходцем у семьи известных ученых и литераторов своего времени, и достиг высоких постов по службе. Его книга о цветах была написана, по всей видимости, в последние годы XVI века.

Среди цветов сливы самые красивые — те, у которых двойная чашечка, отливающая зеленью, изящные листочки, похожие на бабочек из яшмы, и лепестки — точно нежный шелк. Среди пионов лучшие — из сорта «Танцующий львенок»: цветок пастельный, листья — яшмовые бабочки, семена — как Желтый Павильон. Среди белых пионов на первом месте те, кто сохраняет свою драгоценную бахрому цвета царского золота и распространяет вокруг себя изысканный аромат. Среди цветов граната — это те, которые отливают багрянцем и имеют два покрова. Среди лотосов лучше всех те, у которых покров цвета белой яшмы. Среди цветов резеды лучшие — это те, у которых шар темнеет позже всего. Среди хризантем всех прекраснее те, у которых лепестки — как разноцветные перья цапли. А среди новогодних пионов лучший — это «Благоуханный музыкальный камень».

Подбирая из цветов букет, нельзя делать его ни слишком пышным, ни слишком скудным. Лучше всего использовать два-три, редко больше стеблей. Высоте и положение побегов должны быть такими же, как их изображают на картинах. Цветы следует помещать в вазу так, чтобы был виден изящный вкус; надобно избегать симметрии, однообразия или пестроты; не связывайте стебли ниткой. Гармония же в составлении букетов воистину достигается как бы отсутствием единства и порядка, ненарочитостью и легкостью композиции, подобных стихам Ли Бо, свободным от уставов и правил. Если же ветви составляют какую-то правильную фигуру, а цветы уж слишком строго подчинены правилам сочетания, то это будет похоже на сад в городской управе или цветник на кладбище. Как же узреть в сем истинное согласие?

Цветам приличествует все естественное. Пусть рядом будут маленький столик и тростниковая постель. Пусть столик будет непритязательным и изящным, а дерево для его изготовления лучше взять поблизости. Не нужна пышная мебель — столы, покрытые дорогими лаками, кровати, инкрустированные перламутром и золотом, или расписанные причудливыми узорами подставки для цветочных ваз.

Близ цветов не курят благовоний, подобно тому как в чай не кладут фруктов. Делают же так для того, чтобы сохранить подлинный аромат чая и цветов. Только невежественный и невоспитанный человек готов ради острой приправы погубить природное благоухание. А кроме того, цветы, окуриваемые благовонным дымом, быстро увядают. Поистине, благовонный дым — убийца цветов.

•••

Цветы имеют своих спутников, подобно тому как императрицы имеют своих дам свиты, а знатные дамы — слуганок. И, поистине, когда щедрое солнце вышивает в полях и на горных склонах восхитительные красоты цветочных ковров, творческая сила Небес, рождающая облака и вызывающая дожди, не менее обильна и в спутниках благородных цветов.

Цветок сливы имеет своими спутниками цветы магнолии и камелии. Пиону угодны шиповник, роза и боярышник. Для белого пиона лучшие спутники — цветы мака и алтея. Цветам граната подходят пурпурный мирт, ноготки, гибискус. Спутники лотоса — тубероза и цветы волчьей ягоды с гор. Спутник резеды — гибискус. Хризантеме сопутствует бегония. А цветы новогоднего пиона имеют своими спутниками нарциссы.

Из всех этих спутников каждый имеет свое время цветения. Есть среди них и свой ранжир, определяющий, какой из этих цветов ярче и бледнее, изящнее или грубее. Так, цветок нарцисса — самый воздушный и телом и душой. Цветы камелии — вся грация и свежесть. Цветы волчьей ягоды испускают самый густой аромат. Цветы гибискуса — сама пышность. Цветы яблони — словно игривая девица, желающая нравиться всем. Цветы горной волчьей ягоды навевают думы о чистоте и уединении, а их фиолетовый цвет — само воплощение скромности. Тубероза — это целомудренная бедность, а бегония — безмятежная радость. Поистине, невозможно исчерпать все свойства цветов вокруг нас.

Почитанию цветов более всего благоприятствует чай, за ним следует тихая беседа. А наихудший тому спутник — вино. Хотя чарка доброго вина приятнее нашим желудкам, чем чашка чаю, душа цветов чурается всего пошлого и грубого. Лучше довольствоваться сушеными фруктами, чем делать что-либо противное цветам.

Для любования цветами потребны подходящее место и время. Не уметь выбрать правильный момент для созерцания и не оказать цветам должного уважения — значит навлечь на себя позор. Зимними цветами следует любоваться после первого снега, когда небо проясняется после снегопада. Лучше всего делать это в новолуние, в уединенном домике. Цветы весны лучше всего созерцать при свете солнца, сидя в прохладный день на террасе величественного дворца. Летние цветы смотрятся всего лучше после дождя, при свежем ветре, в тени могучего дерева, в бамбуковой роще или на берегу потока. Цветы осени выглядят прекраснее всего в лучах закатного солнца и в сгущающихся сумерках, близ ступенек крыльца, на дорожке, поросшей мхом или под сводом сплетенных лиан.

Если пренебречь погодой и не выбрать правильного места, дух ослабевает и рассеется и никакие старания уже не помогут его вернуть. Так происходит с цветами, которые выставляют в постоянных дворах или в домах терпимости.

Вот четырнадцать предметов, благоприятствующих любованию цветами:

Светлое окно.

Подходящая комната.

Древний треножник.

Пейзаж, написанный тушью.

Шум ветра в соснах.

Журчание ручья.

Вдохновенный поэт.

Монах, сведущий в искусстве чаепития.

Слуга из столицы, умеющий подавать вино.

Гости, которые ценят живопись.

Хорошо подобранный букет распустившихся цветов.

Каллиграфическая надпись, напоминающая о визите друга.

Жаровня, шипящая в ночи.

Изящные сравнения дам с цветами.

Дун Юэ. Книга благовоний

Дун Юэ — известный писатель XVII века, человек весьма эксцентричных манер и взглядов, прославившийся, помимо прочего, изобретением разных курьезных вещиц, в том числе необыкновенных «бездымных благовоний».

О бездымных благовониях

Каждый человек исчерпывает свою природу, достигнув состояния высшей мудрости. Каждое растение, будто то травинка или дерево, исчерпывает свою природу в необычайном аромате. Учение высших мудрецов изложено в Шести Книгах. Шесть Книг сами по себе не могут привести человека к мудрости. Сущность благовоний — в их бездымности. Но бездымность сама по себе не может сотворить полноту аромата. Вот почему я говорю: «Бездымные благовония могут служить поддержкой для учения великих мудрецов».

Мои бездымные благовония обладают ароматом, возбуждающим духовные силы. В них сошлись ароматы деревьев и трав всего мироздания. Его можно назвать еще «ароматом тысячи гармоний» или «гостевым ароматом». Я называю его так потому, что мои благовония не подавляют запахи вещи, но уступают им место. Они объемлют собою покой и хранят в себе Единое, а потому проникают все сущее в мире. Это «аромат, не имеющий качества»: он собирает в себе все запахи — и не позволяет им застаиваться. Воистину, такого не бывало со времен седой древности! Еще я могу сказать, что в одном этом аромате содержатся превращения всех тысяч и десятков тысяч запахов, как в триграммах «Книги Перемен» содержатся все превращения мироздания.

Надобно сказать: добродетель благовоний — это покой и безмолвие, их изысканность — в простоте и недосыгаемости, их польза — в легком парении, их сущность — в густоте и плотности. Благовония вьются в воздухе, не замирая ни на миг, обволакивают все вокруг — и ни к чему не пристают, веют чистотой — и не превращаются в косное вещество, летают привольно — и не делают резких скачков. Вот почему нельзя не относиться к благовониям со всей серьезностью.

Воскуриваешь сосновые иглы: словно чистый ветерок овеивает тебя, словно слышишь немолчное журчание вод, словно муж возвышенный с яшмовым жезлом в руках день напролет не ведает усталости. Воскуриваешь кипарис: словно возносишься в заоблачную страну небожителей, на вершину Куньлунь-горы. Воскуриваешь цветы орхидеи: словно читаешь «Книгу рек» и душой уносишься далеко-далеко. Воскуриваешь хризантемы: словно вступаешь в древний храм, шагая по опавшим листьям, и в душе звучит возвышенный мотив. Воскуриваешь сливовый аромат: словно видишь перед собой древние бронзовые сосуды, от времени потемневшие и покрытые старинными письменами. Воскуриваешь цветы пиона: сидишь покойно, созерцаешь древний пейзаж, и горы-воды ушедших времен словно здесь, под рукой. Воскуриваешь семена ириса: словно укрылся от холода в уютном домике, и на сердце стало веселее. Воскуриваешь оливки: словно слышишь звуки древней лютни и забываешь обо всем на свете. Воскуриваешь магнолию: словно любишься коралловым деревом — что за необыкновенная вещьца! Воскуриваешь листья мандаринового дерева: словно смотришь вдаль с вершины горы в осеннюю пору. Воскуриваешь османтус: словно созерцаешь письма древних книг, и законы древних сами собой проступают перед глазами. Воскуриваешь сахарный тростник: словно роскошный экипаж, запряженный богато украшенными конями, едет по оживленному городу. Воскуриваешь мяту: словно одинокий челн плывет по реке, а в небе кричат, улетаая вдаль, журавли. Воскуриваешь чайный лист: словно слышатся дивные строфы поэтов Тан. Воскуриваешь цветы лотоса: словно слушаешь шум дождя у бумажного окошка, и чувства теснятся в сердце. Воскуриваешь листья полыни: словно стоишь в ущелье, окруженном высокими скалами, — место дикое, где пошлым людям бывать не любо. Воскуриваешь цветы нарцисса: словно слышишь песни людей Сун. Воскуриваешь ель: словно потягиваешь терпкое вино и погружаешься в древние чувства. Воскуриваешь жасмин: словно в дождливый день выступает радуга и рассеивается туманная дымка, и картину такую, поистине, ни на день невозможно забыть.

Целебные свойства благовоний

Все пути движения жизненных сил в человеке зависят от дыхания, и вдыхаемое через нос проникает в самые глубины нашего тела. Вот почему в деле укрепления жизни нельзя обойтись без

благовоний. Назначение же благовоний состоит в том, чтобы приводить к гармонии жизненную энергию, снимать напряжение, восполнять недостающее и устранять избыточное.

Ароматы, близкие к сладкому, поддерживают печень и подавляют селезенку. Ароматы, близкие к острому, вкусу поддерживают сердце и подавляют легкие. Ароматы, близкие к соленому, поддерживают селезенку и подавляют печень. Ароматы, близкие к кислому, поддерживают легкие и подавляют печень. Ароматы, близкие к горькому, поддерживают почки и подавляют сердце. Ароматы «поддерживающие» подобны данному виду энергии и его укрепляют. Ароматы же «подавляющие» враждебны данному виду энергии и его ослабляют.

Когда в организме избыток жара, потребен аромат сосны, ибо сосновые иглы — это воплощение прохлады. А для того чтобы устранить избыточный холод в теле, нужно воскуривать корицу.

Итак, необходимо воскуривать благовония, чтобы восстановить гармонию энергии в теле. Чтобы укрепить ясность зрения, нужно воскуривать цветы лотоса. При болях в животе нужно воскуривать сосну и полынь. Чтобы улучшить обращение энергии в теле, нужно воскуривать цветы ивы. Чтобы снять утомление, нужно воскуривать мандариновые листья. При чрезмерном возбуждении нужно воскуривать цветы сливы. Чтобы прекратить истечение энергии вовне, нужно воскуривать белую орхидею. При болях в горле нужно воскуривать шиповник. При головной боли нужно воскуривать чайный лист. При отсутствии аппетита нужно воскуривать сосну. Чтобы снять усталость духа, нужно воскуривать сандал. Чтобы устранить помрачение духа, нужно воскуривать сливу.

В свете говорят о благовониях-предках и благовониях-духах. А я скажу, что благовония — это врачеватели.

Вэнь Чжэньхэн. Обозрение вещей изысканных

Вэнь Чжэньхэн (1585—1645) — уроженец города Сучжоу, одного из центров культурной жизни Китая минского времени, внук известного художника Вэнь Чжэнмина. Публикуемые здесь фрагменты взяты из его книги «Чан у чжи» («О вещах, радующих взор»).

Жилище

Жить среди гор и вод — лучшая доля. Ей уступает жизнь в деревне, а еще ниже ценится жизнь в городском предместье. Но все мы не сможем, идя по стопам возвышенных мужей

древности, поселиться на горных пиках или в глубоких ущельях, а потому находим себе пристанище в многолюдных городах. Но даже если ты живешь среди городского шума, ворота и двор твоего дома должны быть устроены с изяществом, а покои должны быть чисто прибраны. Пусть беседки в саду угождают чувствам человека широкой души, а кабинет для ученых занятий откликается помыслам уединенного мужа. Надлежит насадить перед окном прекрасные деревья и благородный бамбук, в библиотеке расставить древние бронзовые сосуды и необыкновенные камни. Нужно все устроить так, чтобы, живя в доме, мы забывали о старости, отправляясь на прогулку, забывали о возвращении, а гуляя по саду — забывали об усталости; чтобы в жару было прохладно, а в зимнюю стужу не мучил холод. А если вечно носить землю и вкапывать деревья, заботясь только о том, чтобы сад выглядел еще красивее, то всю жизнь проживешь, словно раб, закованный в кандалы.

Уединенный кабинет

В кабинете должно быть чисто и светло, нельзя лишать ее солнечного света. Ибо сияние вокруг может озарить и наш дух, а в потемках нам приходится напрягать зрение. В хижине можно устроить широкие окна или небольшую веранду — тут все зависит от окружающей местности. Дворик при хижине может быть большим — тогда в нем будет место для того, чтобы насадить цветы и деревья, расставить садики на подносе. Летнее солнце зайдет за северное окно, и во дворе становится пустынно и уединенно. По краям же дворика пусть будут широколистные заросли — после дождя они особенно свежи и зелены. А насыпь перед окном пусть будет невысокой, и ее можно обсадить фикусом.

Мостики

Где есть большой пруд и водная гладь, там следует поставить мостик изысканного камня с узором, напоминающим кружева облаков. Обработать камень нужно с большим искусством, нельзя допускать, чтобы он казался грубым. Через узкие ручьи и извилистые протоки лучше перебросить каменную плиту и с четырех концов обсадить ее зеленой травой. Деревянный мостик должен иметь три изгиба и деревян-

ные перила. Некоторые украшают их камнями прихотливых очертаний из озера Тайху, но это пошло. Каменный мостик не должен извиваться кругом, деревянный мостик не должен поворачиваться на все четыре стороны. Более же всего надлежит остерегаться воздвижения на мостике беседок и павильонов.

Дороги и тропки

Торные дороги и широкий двор лучше всего мостить плоским камнем из уезда Укан. Дорожки среди цветов и по берегу ручья лучше покрывать разноцветными камушками или кусками черепицы: после дождей между ними пробьются зеленые ростки и дорожки сами собой приобретут аромат древности.

Сосна

Древние называли сосну в паре с кипарисом, однако же первой среди деревьев благородных и ценных следует поставить сосну. Сосна с горы Тяньму — самая высокая и не меняет своего облика круглый год. А перед домом во дворе лучше сажать сосну с белой корой, и ей не помешает соседство другого дерева. Хорошо посадить сосну и перед окнами кабинета, поместив в ее корнях узорный камень или же камень с озера Тайху. Вокруг можно насадить нарциссы, орхидеи и всякую другую поросль. Горную же сосну лучше сажать в твердую почву. Кора ее — как чешуя дракона, а в ее кроне поет ветер, словно волны накатываются на берег. К чему тогда уходить на горные вершины или берег седого моря?

Бамбук

Желая насадить бамбук, нужно прежде насыпать возвышенность, окружить ее ручейком и перебросить через ручей наискосок маленькие мостики. Ибо в бамбуковую рощу надо входить, как бы поднимаясь на гору, а в самой роще земля пусть будет ровная: на ней можно сидеть или лежать с непокрытой головой и распущенными волосами, подражая отшельникам, обитающим в лесах. Еде можно расчистить участок земли, выкорчевав там все деревья, а по краям соорудить

высокую ограду из камней. Под бамбуком не бывает игл или листы, поэтому там можно сидеть, расстелив циновку, или соорудить каменные скамьи.

Самые длинные побеги дает бамбук по прозвищу «воло- сатый». Однако то, что хорошо в горах, не всегда годится для городской жизни. В городе лучший сорт бамбука — «побеги хуцзи». Наихудший же — это бамбук из северных краев.

Сажают бамбук разными способами: «разреженным», «гус- тым», «поверхностным» или «глубоким». При «разреженном» способе побеги сажают на расстоянии в три-четыре аршина друг от друга, чтобы было много пустого пространства. При «густом» способе побеги сажают так же далеко друг от друга, но в одну лунку вкапывают по четыре-пять ростков, чтобы корни бамбука были густыми. «Поверхностная» посадка озна- чает, что ростки вкапывают неглубоко, а «глубокая» посадка означает, что ростки обкладывают еще и комьями глины. Если сделать так, бамбук вырастет особенно пышным.

Вода и камни

Камень навевает думы о древнем. Вода навевает думы об отдаленном. В домашнем саду никак нельзя обойтись без кам- ней, омываемых водами.

Подбирать камни и располагать их в потоке надобно с умом, подыскивая для каждого подходящее ему место. Один валун должен явить красоты тысячи пиков. В ложке воды должна предстать бескрайняя ширь великих рек и озер. А кроме того, надлежит насадить вокруг бамбук и старые дере- вья, необыкновенные кустарники и изогнутые сосны, устро- ить водопады и бурливые потоки, словно ты попал в страну заоблачных гор и диких ущелий. На земле не бывает места краше.

Пруд

Пруд в саду лучше сделать побольше. Если он достаточно широк, можно соорудить посреди него островок с деревьями или перегородить его насыпью, обсадив ее деревьями так, чтобы казалось, будто она уходит вдаль без конца. Еще можно обложить берега пруда узорными камнями и окружить его дорожками с перилами, выкрашенными красным лаком. У берега пруда следует высаживать иву, но нельзя сажать там персики или абрикосы. Хорошо, если в пруду будут плавать

гуси или утки — тогда в пейзаже будет больше жизни. Если пруд велик, посреди него можно сделать островок с беседкой, и тогда пейзаж будет точь-в-точь как нарисованный на картине. Нельзя ставить на берегу пруда бамбуковые шалаши, разбивать цветники или высаживать так много лотосов, что их листья будут полностью закрывать собою воду.

Водопад

Живя в горах близ ключа, из которого вода низвергается вниз, хорошо соорудить водопад среди лесных зарослей. В этом месте надлежит насадить бамбук неодинаковой высоты, чтобы можно было слышать шум дождя в бамбуковой роще. Надобно воздвигнуть каменную горку, сделав так, чтобы она не бросалась в глаза, а внизу устроить маленький водоем, а ниже него — расставить камни. Слышать шум водопада среди шума дождя — удовольствие необыкновенное! Непременно следует насадить среди бамбука сосны, чтобы они закрывали небеса, и можно было любоваться этим укромным уголком. Хорошо, когда приходит гость, уйти с ним слушать водопад, а все-таки звук воды, падающей в пустоте, не столь изящен, как музыка капли в густых зарослях. Как-никак водопад устроен человеком, а шум дождя в лесу совершенно естественен!

Любование рыбками

Чтобы полюбоваться рыбками, надлежит встать рано, еще до восхода солнца, и тогда увидишь особенно отчетливо, как живо и весело снуют рыбки в кристально-лазурной воде — будь то пруд или таз в доме. Еще для этого занятия хороша прохладная лунная ночь: когда видишь скользящие в воде тени рыб и время от времени слышишь тихие всплески, зрение и слух пробуждаются. Если в воздухе веет приятный ветерок, слышится размеренное журчание ручья или приглушенный шум дождя, а вокруг цветет пышная зелень — все это тоже благоприятствует созерцанию рыб.

Благовония

От благовоний польза всего больше, и простирается она за пределы вещественного. С их помощью в часы уединенной беседы о премудростях древних очищаешь сердце и водво-

ряешь безмятежность в душе; читая ночью при свете фонаря, прогоняешь дрему и тревоги; ведя доверительный разговор, укрепляешься в своих чувствах и поверяешь свои сокровенные думы; сидя в дождливый день у окна или прогуливаясь после еды, освобождаешься от суесловия и забот, а на ночной пирушке с друзьями вольготнее отдаешься беспечному веселью.

Вэй Юн. Из «Книги женских прелестей»

Предисловие

В человеке нет ничего сильнее чувства! Оно способно погубить того, кто полон жизни, и подарить жизнь перед лицом неминуемой смерти. Вот почему преданные подданные и любящие сыновья, справедливые мужи и благочестивые жены — все были людьми чувства. Великий муж нуждается в обществе настоящего друга, чтобы взлелеять в себе искреннее чувство, приносящее славу и успех. Когда же такого друга нет рядом, пусть обратит он свои чувства на красавицу и так обретет умиротворение и покой. Ибо испокон веку жены и девы служили людям своими прелестями. Поистине, не могут не трогать сердце слова древних: «Муж ради близкого друга готов умереть. Женщина ради любящего ее готова все отдать».

Красива женщина или нет — то можно видеть по тому, как относятся к ней мужчины. Но каждая из них способна доставлять удовольствие любому мужу — и обыкновенному, и возвышенному. Посему я составил «Книгу женских прелестей», чтобы поведать миру свои сокровенные думы. Хочу рассказать обо всем без утайки, чтобы мужам было еще радостнее в женских покоях. Пусть в свете всегда будут помнить о достославных женах, будящих сердечные чувства!

Любовное чувство

Красавица рождается из тончайших испарений Неба и Земли, из яшмовой росы, скапливающейся на бронзовом диске. Такая женщина подобна видению благословенной древности, которое открывается разве что во сне. Она — как сладкое пение лютни, способное растрогать даже бездушное железо; как полет дракона, пронзающего облака. Сердце радостно откликается ей, а вместе с сердцем поют в согласии

горы и реки, луна и звезды. О красавице, что пробуждает любовное чувство, никто не сказал лучше сочинителей эпох Цинь и Хань и поэтов эпохи Тан. Скажу и я о том, что наполняет меня ликующей радостью.

Ученость женщине не обязательна, а вот без добродетели ей нельзя, и пусть добродетель ее будет столь тверда, что в сердце ее не зародится ни одной распутной мысли, и всякое дело она будет делать старательно и прилежно, стремясь непременно в нем преуспеть. Пусть в ней живет такая преданность, что она «купит кости своего коня». И пусть она так любит «дракона на картине», что дракон спустится к ней.

Жилище

Жилище красавицы должно быть окружено со всех сторон цветами, дабы оно напоминало вазу с пышным букетом. Пусть оно будет подобным Беседке Густого Аромата, где хранится драгоценная яшма, цветок небесного свода. Бедному ученому не к лицу сооружать своей красавице роскошный дворец — пусть живет она в скромном уединенном домике, вдали от пошлости света. Внутри же должны быть предметы изящные и приличествующие благородному человеку — и утварь в старинном вкусе, и прекрасные картины, приличествующие женским покоям. А вокруг дома пусть будут виться галереи и благоухать благородные цветы, и нигде не будет унылого пустыря. Никак нельзя обойтись без садиков на подносе и маленьких деревьев.

Красавица — это настоящее тело цветка, а цветок — это маленькая тень красавицы. Когда под луной любишь цветком или красавицей, они кажутся еще более прекрасными.

Украшения

Украшений на женщине не должно быть слишком много или слишком мало. Жена сама должна решить, как ей украсить себя. Если говорить об украшениях для головы, то одна вещица из жемчуга, одна из нефрита и одна из золота — это не так уж много, и если женщина со вкусом украсит ими себя, она будет красива, как картинка. Пара подобранных по цвету золотых или серебряных украшений делает женщину прекрасной, словно цветок. Одежда же красавицы должна соответствовать времени года: весной она должна быть веселой, летом — радостной, осенью — торжественной, зимой — таинственной.

Когда женщина принимает гостя, ее одежде приличествует быть пышной; когда она отправляется в путешествие, ее одежде приличествует быть скромной. Среди цветов хорошо смотрится белая одежда; в окружении снегов хороша яркая одежда. Вкусу ученого мужа угодны парча из области У и хлопковые ткани из страны Шу, широкие пояса и большие рукава. Однако ж такое платье к лицу лишь женам поэтов и прочих сочинителей. Неужто подойдет оно и женщинам из простонародья?

В цветах, нами посаженных, самое прекрасное – то, что дано им природой. Так же следует относиться и к украшениям.

Спутницы красавицы

Для красавицы ее спутницы — все равно что листья для цветка: без листьев они поблекнут. Красивые девушки свиты, знающие, когда подать чай и полить цветы, воскурить благовония и развернуть живописный свиток, подать тушечницу и тушь, подобны принадлежностям кабинета ученого и тоже заслуживают доброй славы. Надлежит присвоить им красивые имена, например: Фея Туши, Белый Тростник, Пурпурная Яшма, Облачная Дымка, Красный Аромат. Хорошо называть их именами цветов. Только вульгарные мужи станут называть их именами гор, потоков, мостов или именами, выражающими любовь и восхищение.

Женщина, которая в лунную ночь призовет к себе прислуживать изящную девушку, выкажет несравненный вкус.

Принадлежности изысканного досуга

Что же потребно в доме для приятного времяпрепровождения? Как сделать так, чтобы одежда и пища тех, кто живет в доме, отобразили их изысканный вкус? Для этого потребна изысканная обстановка: Нерукотворный столик, плетеная лежанка, маленький стул, хмельное ложе, сиденье для медитации, курильница, кисть и тушечница, книжки стихов, посуда для вина и чая, вазы для цветов, зеркало и косметические приборы, принадлежности для шитья, лютня и флейта, шашечная доска, живописные свитки и вышивки по шелку. Все эти предметы должны быть искусно сработаны, разложены в порядке и хорошо освещены. Надлежит со вкусом подобрать ткани для занавесок и бумагу для свитков.

Если красавица сведуща в словесности, то в доме ее воцарится дух учености. Тогда и картины, и книги в ее доме будут поучать и наставлять.

Для всех жен служат образцом Мэн Гуан, ревностно служившая мужу; жена Бао Сюаня, которая утопилась в реке, не снеся позора; мать Тао Куана, отдавшая волосы ради того, чтобы угостить вином гостя; мать Лю Чжунгына, которая кормила сына драгоценным снадобьем, дающим силы учиться. Портреты сих жен древности уместно вывесить в женских покоях, дабы ныне живущие благодаря им научались исполнению ритуала и долга. Надлежит также практиковать умственное сосредоточение и распевать псалмы, рассказывать истории о небожителях и поборниках справедливости, дабы возвышать сердца и прогонять распущенность нравов. Женам, широко осведомленным в делах древности, нельзя не оказывать почет. Женщина, наделенная литературным талантом, — большое сокровище.

Об искренности чувств

В чувствах красавицы живет ее сердце. Если ротик ее широко открыт, а плечи расправлены, это значит, что она испытывает радость. Если в глазах ее сверкают молнии, а брови склонились, словно ветви ивы, это значит, что ее переполняет гнев. Если по грушевому цветку струятся капли дождя и слышится жалобный стрекот сверчка, это значит, что она плачет. Если облачная копна волос разметана по ложу и ниспадает на белоснежную грудь, это значит, что она спит. Если на лице ее застыло страдальческое выражение, а щеки пылают жаром, это значит, что она больна.

Когда гуляешь под луной, любуясь цветами, в душе царит радость. Когда смотришь вдаль, облокотившись на перила террасы, в душе царит безмятежность. Когда сидишь возле окошка, чувствуешь себя одиноким. Все это чувства, смягчающие душу. А смеяться или плакать дни и ночи напролет — значит жить нездоровыми чувствами.

Лицо в зеркале, тень в лунную ночь, фигура за занавеской — все это пустые образы. Слепящий глаза свет, следы в густых зарослях, голос за стеной — все это недоступные восприятию образы. Хмель в голове, испортившийся грим, легкие грезы открывают новое в привычном. Мечты о возвышенном, печальные воспоминания о прошлом, грезы о любви вселяют в нас ощущение необычайного.

То, что воодушевляет дух, — это цветы. То, что отрезвляет дух, — это осенняя луна. То, что очищает дух, — это лед в яшмовом сосуде. То, что укрепляет дух, — это нефрит. То, что делает легким дух, — это танец на веселой пирушке. Воздействовать на нас всеми этими способами под силу красавице. Однако же быть удовлетворенным в духе — выше всего; быть удовлетворенным в настроении идет следом, а быть удовлетворенным в чувствах — ниже всего.

Чувства лучше всего выражаются во сне и в праздности. Чувства лучше всего переживаются в уединении и безмятежности. В каждом настроении таится еще и иное настроение. Дух живет там, где его нет. Когда ум теряет нить мыслей, он может вдруг испытать великую радость. И еще говорят: «Женщина в любви обманывается, мужчина в любви обманывает». Мы обманываем не нарочно, и женщина обманывается не по своей воле. Посему корни наших чувств уходят в непостижимую глубину, и никто не в силах извлечь их из пучины океана жизни и смерти. Так следует ли думать, что все мы в этой жизни себе не принадлежим и подобны птицам, которых кормят в клетках, или цветам, которых растят в горшках? Некогда Юань Чжунлан обращался к Будде с такой молитвой: «Хочу сполна прожить свой жизненный срок в этом мире, произвести на свет потомство, иметь десяток прислужниц, а о прочем и не мечтаю». Вот пример, достойный подражания. Юань Чжунлан был воистину мудрый от природы муж, однако же заурядные люди посмеивались над его словами.

Об умении всегда жить в свое удовольствие

Настоящая красавица в каждом возрасте имеет свои прелести. В юности, когда ей лет пятнадцать или шестнадцать, она подобна гибкой иве, благоухающему цветку или весеннему благодатному дождю: телом чиста и непорочна, личиком гладка и нежна. В цветущем возрасте она подобна солнцу, сияющему в небесах, и луне, проливающей с высоты свой бледный свет, и нет в ней изъяна, как в свежем цветке персика или в пышном пионе, а потому неизменно возбуждает она сильные чувства. Когда ее лучшие годы проходят и к ней подступает старость, любовное чувство в ней ослабевает и силы оставляют ее, тогда к ней приходят мудрость и покой души. В такие годы она подобна выдержанному вину, или мандариновому плоду, тронутому ранним инеем, или же многоопытному полководцу, постигшему все тайны военного искусства. Она и в эту пору может наслаждаться жизнью.

С приходом весны хорошо гулять с красавицей в полях, любясь ковром свежераспустившихся цветов. Летом особенно приятно вместе с красавицей подставить себя дуновению прохладного ветерка и, искупавшись, подремать в зарослях бамбука. Осенней порой хорошо взойти с красавицей на башню и оттуда любоваться вместе с ней ясной луной или же плыть вдвоем с ней в лодке по водам, срывая цветы лотоса. Зимой же особенно приятно любоваться с красавицей заснеженным пейзажем и мечтать о весне. Так можно прожить в радости круглый год.

Ранним утром хорошо, встав с постели и посмотревшись в зеркало, перебирать, посмеиваясь, цветы, поставленные с вечера. После обеда хорошо, опустив полог, прилечь в спальне. Вечером приятно отходить ко сну, надев спальный халат и сандалии. А ночью хорошо нежно беседовать в постели при слабом свете ночника, а потом вместе уснуть. Так можно прожить в радости целый день и целую ночь.

Воистину, нам пристало прожить счастливо всю свою жизнь час за часом и день за днем, не теряя для своего удовольствия ни одного мгновения. А вместо этого мы ежедневно сердимся и ссоримся, каждый год болеем и мучаемся и живем так до самой смерти. А между тем старость неотвратимо надвигается на нас, и кто в силах сберечь красоту своих юных лет? Цветок распускается лишь на короткий миг, этот миг пройдет — и цветок поблекнет. Вот почему нужно ценить каждое мгновение этой жизни.

Встреча с красавицей

Лучше всего встречаться с красавицей так: воскурив благовония, пить чай, неспешно беседовать и наслаждаться в сердце. Менее изысканная встреча — гулять с красавицей вдвоем, взявшись за руки и оживленно разговаривая. А хуже всего вместе с ней наедаться до отвала и напиваться допьяна.

Разве встреча с человеком означает лишь то, что ты сидишь с ним лицом к лицу? Водная гладь, цветы, плывущие облака или заросли бамбука — со всем этим мы тоже встречаемся, встречаясь с любимым человеком. А сидеть рядом, касаясь друг друга полами платья — невыносимая пошлость.

О выражении чувств

Ван Цзыю обращался к бамбуку со словами «мой господин». Ми Юаньчжан кланялся камню как старшему брату. Столь глубока была любовь древних к вещам вокруг них!

А посему, если красавице радостно, пусть позволит своей радости излиться свободно. Если она гневается — пусть смягчит свой гнев. Если она печалится, пусть найдет утешение. А если ей нездоровится, пусть не скрывает и этого. В остальном же пусть держится непринужденно: в час расставания — пусть смотрит печально, в час встречи — пусть говорит радостно, и пусть бывает она во всяком настроении. Пусть не помнит она о мелких обидах, делит с вами горе и радости — можно ли требовать от женщины большего?

О женских чарах

В красавице есть и музыка поэзии, и ее смысл, и духовная сила, ведущая к просветлению. Когда, принеся тушечницу, смахиваешь пыль с чистого листа бумаги и уже готов коснуться свитка кистью, письмена уже ничего не добавляют к твоим чувствам. А звонкий смех красавицы тотчас рассеет все тяжелые думы. Ну а тот, кто поймет, каким образом красавица, расставаясь с любимым, может с одного взгляда угадать то, что ждет его на экзаменационных испытаниях, сможет понять все в этой жизни.

О достоинствах затворничества

Истинно выдающиеся мужи, не колеблясь, уходят в леса и там живут с красивой женщиной точно как с добрым другом. На закате дня они вместе любят цветы и бамбуком, в предрассветный час вместе видят сны о туманах, клубящихся у окошка. Надобно знать, что для таких мужей прелести женщин — словно красоты страны небожителей. Нет большего счастья, чем скрыться с красавицей в горах, лелея мечту когда-нибудь войти в блаженную страну бессмертных.

Тот, кто живет уединенно, уходит от мира, поверяя свое сердце окружающим его вещам и отдавая миру свою любовь. Отчего же повесы в миру погрязают в распутстве и бесстыдно преследуют женщин ради мимолетного удовольствия?

Верховное постижение

Высшая добродетель в любви к женщине — это само сердце, незапятнанное и безыскусное. Если в любви к женщине не будет искренности, то ложь пропитает тебя всего, и ты

будешь обманывать себя самого. Посему в любви к женщинам никак нельзя позволять себе всего.

Тот, кто постиг правду жизни и правду смерти, знает, что мысли о долгой или короткой жизни, об успехах и неудачах в мире только губят нас. Для такого человека любовь к женщине поможет сберечь себя, возрадоваться своей Небесной доле, забыть печали и прожить до конца свой жизненный срок.

«Пустота — вот форма, форма — вот пустота» — эти слова у всех на устах. «Пусть сгинут все волнения, я один — сущий воистину» — эти слова пробуждают нас к глубочайшей правде и помогают достичь мира нерушимого уединения. Мужчина и женщина, любящие друг друга, должны посвящать свои думы верховному постижению. В старину некая певичка оплакивала свою участь в такой песне: «Горько мне оттого, что я стала певичкой, об утехах распутства заикнуться не смею». Вот истинно целомудренный взгляд на собственную жизнь. Стоит лишь задуматься над этим — и верховное постижение уже будет близко!

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ*

- Алексеев В. М.* Китайская литература. М., 1978.
- Антология даосской философии / Сост. В. В. Малявин, Б. Б. Винogradский. М., 1994.
- Афоризмы старого Китая / Пер. с кит., сост., вступ. ст. и прим. В. В. Малявина. 2-е изд., испр. М., 1991.
- Ащетков Е. А.* Архитектура Китая. М., 1966.
- Бокшанин А. А.* Императорский Китай в начале 15 в. (внутр. политика). М., 1976.
- Виноградова Н. А.* Искусство средневекового Китая. М., 1962.
- Виноградова Н. А.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972.
- Восхождение к Дао / Сост. В. В. Малявин. М., 1997.
- Законы Великой династии Мин (со сводным комментарием и приложением постановлений) / Пер. с кит., исслед., прим. Н. П. Свиснуновой. Ч. 1. М., 1997.
- Из истории традиционной китайской идеологии. М., 1984.
- История китайской философии. М., 1989.
- Китайская народная картина. СПб.; Пекин, 1991.
- Китайский эрос: Научно-художественный сборник / Сост. и отв. ред. А. И. Кобзев. М., 1993.
- Книга мудрых радостей / Сост. В. В. Малявин. М., 1997.
- Кобзев А. И.* Учение о символах и числах в китайской классической философии. М., 1994.
- Малявин В. В.* Гибель древней империи. М., 1983.
- Малявин В. В.* Империя ученых. М., 2007.
- Малявин В. В.* Китай в XVI—XVII веках. Традиции и культура. М., 1995.
- Малявин В. В.* Китай управляемый. Старый добрый менеджмент. М., 2005.
- Малявин В. В.* Китайская цивилизация. М., 2001.
- Малявин В. В.* Конфуций. М., 1992 (2-е изд., 2007).
- Малявин В. В.* Молния в сердце. М., 1997.
- Малявин В. В.* Сумерки Дао. Культура Китая на пороге нового времени. М., 2003.
- Малявин В. В.* Традиционная эстетика в странах Дальнего Востока. М., 1987.
- Мензис Г.* 1421 — год, когда Китай открыл мир / Пер. с англ. М., 2004.
- Разумовский К. И.* Китайские трактаты о портрете. Л., 1971.
- Серова С. А.* Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI—XVII вв.). М., 1990.
- Сорокин В. Ф.* Китайская классическая драма 13—16 вв. М., 1979.
- Спешнев Н. А.* Китайская простонародная литература. М., 1986.
- Сычев Л. П., Сычев В. Л.* Китайский костюм. Символика, история, трактовка в литературе и искусстве. М., 1975.
- Ткаченко Г. А.* Космос, музыка, ритуал. М., 1990.
- Торчинов Е. А.* Даосизм. СПб., 1993.
- Этика и ритуал в традиционном Китае. М., 1988.

* Приведены только издания на русском языке, доступные широкому кругу читателей.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	6
<i>Глава первая. Время и вечность</i>	20
Небесная империя и Поднебесный мир.....	20
Путем перемен	57
Знаки власти.....	89
<i>Глава вторая. Труды и праздники</i>	120
Черты домашнего быта.....	120
Год земледельца	137
Скромное обаяние торговца.....	155
Дом как сад.....	169
<i>Глава третья. Искусство жизни</i>	206
Стратегия и красота, стратегия красоты	206
Тайна «Срединного Пути»	244
От «Срединного Пути» к вечной жизни	267
Творчество.....	300
<i>Глава четвертая. Личность и лицо</i>	338
Портрет	338
Женский образ	356
Зрелища и развлечения	379
Эпилог. Закат традиции	404
Приложение. Современники минской эпохи о красоте жизни ..	430

Малявин В. В.

М 21 Повседневная жизнь Китая в эпоху Мин / Владимир Малявин. — М.: Молодая гвардия, 2008. — 451 [13] с.: ил. — (Живая история: Повседневная жизнь человечества).

ISBN 978-5-235-03064-0

Правление династии Мин (1368—1644) стало временем подведения итогов трехтысячелетнего развития китайской цивилизации. В эту эпоху достигли наивысшего развития все ее формы — поэзия и театр, живопись и архитектура, придворный этикет и народный фольклор. Однако изящество все чаще оборачивалось мертвым шаблоном, а поиск новых форм — вырождением содержания. Пытаясь преодолеть кризис традиции, философы переосмысливали догмы конфуцианства, художники «одним движением кисти зачеркивали сделанное прежде», а власть осуществляла идейный контроль над обществом при помощи предписаний и запретов. В своей новой книге ведущий российский исследователь Китая, профессор В. В. Малявин, рассматривает не столько конкретные проявления повседневной жизни китайцев в эпоху Мин, сколько истоки и глубинный смысл этих проявлений в диапазоне от религиозных церемоний до кулинарии и эротических романов. Это новаторское исследование адресовано как знатокам удивительной китайской культуры, так и тем, кто делает лишь первые шаги в ее изучении.

УДК 94(510) "13/16"
ББК 63.3(5Кит)4

Малявин Владимир Вячеславович

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ КИТАЯ
В ЭПОХУ МИН**

Главный редактор А. В. Петров

Редактор В. В. Эрлихман

Художественный редактор Е. В. Кошелева

Технический редактор В. В. Пилкова

Корректоры И. В. Аветисова, Т. И. Маляренко, Г. В. Плятова, Т. В. Рахманина

Лицензия ЛР № 040224 от 02.06.97 г.

Сдано в набор 01.12.2007. Подписано в печать 07.05.2008. Формат 84x108/₃₂. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура «Гармон». Усл. печ. л. 24,36+1,68 вкл. Тираж 3000 экз. Заказ 83432.

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес издательства: 127994, Москва, Сущевская ул., 21. Internet: <http://mg.gvardiya.ru>. E-mail: dsej@gvardiya.ru

Типография АО «Молодая гвардия». Адрес типографии: 127994, Москва, Сущевская ул., 21.

ISBN 978-5-235-03064-0

БИБЛИОТЕКА МЕМУАРОВ
БЛИЗКОЕ ПРОШЛОЕ

*Мемуары и эпистолярное наследие
известных писателей, философов, художников,
музыкантов, театральных деятелей,
представителей творческой богемы*

Уже изданы и готовятся к печати:

Е. Герцык
«ЛИКИ И ОБРАЗЫ»

Т. Маврина
«ЦВЕТ ЛИКУЮЩИЙ.
ДНЕВНИКИ 1930—1990 ГГ.»

Н. Матвеева
«МЯЧ, ОСТАВШИЙСЯ В НЕБЕ»

М. Нестеров
«О ПЕРЕЖИТОМ. ВОСПОМИНАНИЯ»

С. Дурылин
«В СВОЕМ УГЛУ»

О. Гильдебрандт-Арбенина
«ДЕВОЧКА, КАТЯЩАЯ СЕРСО...»

И. фон Гюнтер
«ЖИЗНЬ НА ВОСТОЧНОМ ВЕТРУ:
МЕЖДУ ПЕТЕРБУРГОМ И МЮНХЕНОМ»



Телефоны для оптовых покупателей:
8(499) 978-21-59; 8(495) 787-63-75; 8(495) 787-63-64
<http://mg.gvardiya.ru>, dse1@gvardiya.ru

Что свидетельствует ныне о быте ушедших эпох? Как выглядели жившие в них люди? Как были одеты, причесаны, как развлекались и любили друг друга, чем украшали себя женщины, какие кушанья подавались к столу, что считалось приличным, а что возмутительным? На эти и множество подобных вопросов ответят книги новой серии

ЖИВАЯ ИСТОРИЯ:

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

Уже изданы и готовятся к печати:

Д. Меекс

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
ЕГИПЕТСКИХ БОГОВ**

У. Макдональд

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
БРИТАНСКОГО ПАРЛАМЕНТА**

Л. Реньё

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
ОТЦОВ-ПУСТЫННИКОВ IV ВЕКА**

И. Курукин, Е. Никулина

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
ТАЙНОЙ КАНЦЕЛЯРИИ**

Н. Будур

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
КОЛДУНОВ И ЗНАХАРЕЙ
В РОССИИ XIX ВЕКА**

А. Каспи

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
СОЕДИНЕННЫХ ШТАТОВ
В ЭПОХУ «СУХОГО ЗАКОНА»**

Телефоны для оптовых покупателей:

8(499) 978-21-59; 8(495) 787-63-75; 8(495) 787-63-64

<http://mg.gvardiya.ru>, dsel@gvardiya.ru

Что свидетельствует ныне о быте ушедших эпох? Как выглядели жившие в них люди? Как были одеты, причесаны, как развлекались и любили друг друга, чем украшали себя женщины, какие кушанья подавались к столу, что считалось приличным, а что возмутительным? На эти и множество подобных вопросов ответят книги новой серии

ЖИВАЯ ИСТОРИЯ:

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

Уже изданы и готовятся к печати:

Ж. Каркопино

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
ДРЕВНЕГО РИМА.
АПОГЕЙ ИМПЕРИИ**

Ж. Мартино

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
НА ОСТРОВЕ СВЯТОЙ ЕЛЕНЫ
ПРИ НАПОЛЕОНЕ**

Ж. Монгредьен

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
КОМЕДИАНТОВ
ВО ВРЕМЕНА МОЛЬЕРА**

С. Ру

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
ПАРИЖА В СРЕДНИЕ ВЕКА**

О. Елисеева

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
БЛАГОРОДНОГО СОСЛОВИЯ
В ЗОЛОТОЙ ВЕК ЕКАТЕРИНЫ**

Телефоны для оптовых покупателей:

8(499) 978-21-59; 8(495) 787-63-75; 8(495) 787-63-64

<http://mg.gvardiya.ru>, dsel@gvardiya.ru

Всех любителей
гуманитарной литературы
приглашаем посетить
новый специализированный
магазин-салон

КНИЖНАЯ СЛОБОДА



открытый при издательстве «Молодая гвардия»



**В продаже самый широкий ассортимент
биографических изданий,
книги по истории, философии, психологии
и другим отраслям гуманитарных знаний.**

**Наш адрес: ул. Новослободская, 14/19, строение 4.
Проезд до станций метро «Менделеевская» (в минуте ходьбы)
или «Новослободская».**

**Телефоны: 8(499) 972-05-41, 8(495) 787-64-77.
<http://mg.gvardiya.ru> E-mail: mol_gvard@mail.ru**









СКОРО ВЫЙДУТ В СВЕТ:

Ж. Карколино

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
ДРЕВНЕГО РИМА.
АПОГЕЙ ИМПЕРИИ

И. Курукин, Е. Никулина

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
ТАЙНОЙ
КАНЦЕЛЯРИИ

Ж. Мартино

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
НА ОСТРОВЕ СВЯТОЙ ЕЛЕНЫ
ПРИ НАПОЛЕОНЕ

О. Елисеева

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
БЛАГОРОДНОГО СОСЛОВИЯ
В ЗОЛОТОЙ ВЕК
ЕКАТЕРИНЫ

Л. Реньё

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
ОТЦОВ-ПУСТЫННИКОВ

С. Ру

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
СРЕДНЕВЕКОВОГО ПАРИЖА

ISBN 978-5-235-03064-0



9 785235 030640 >

МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ